

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

**ВІСНИК
ПРИКАРПАТСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ**

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

ВИПУСК 30–31

Ч. II



**ІВАНО-ФРАНКІВСЬК
2015**

*Друкується за ухвалою Вченої ради
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
Протокол № 4 від 31 березня 2015 р.*

Рецензенти: доктор мистецтвознавства, професор Тернопільського національного університету імені Володимира Гнатюка **О.С. Смоляк**;
кандидат мистецтвознавства, доцент Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки **О.І. Коменда**.

Редакційна рада: д-р філол. наук, проф. В.В.ГРЕЩУК (*голова ради*); д-р юрид. наук, проф. В.А.ВАСИЛЬЄВА; д-р філол. наук, проф. В.І.КОНОНЕНКО; д-р істор. наук, проф. М.В.КУГУТЯК; д-р пед. наук, проф. Н.В.ЛИСЕНКО; д-р фіз.-мат. наук, проф. Б.К.ОСТАФІЙЧУК; д-р фіз.-мат. наук, проф. А.В.ЗАГОРОДНЮК; д-р хім. наук, проф. Д.М.ФРЕЙК; д-р політ. наук, проф. І.Є.ЦЕПЕНДА.

Редакційна колегія: д-р мистецтв., проф. М.Є.СТАНКЕВИЧ (*голова редколегії*); д-р мистецтв., проф. М.О.ГОЛУБЕЦЬ; д-р мистецтв., проф. В.Г.ДУТЧАК (*відповідальний секретар*); д-р мистецтв., проф. Г.В.КАРАСЬ; д-р мистецтв., проф. О.В.КОЗАРЕНКО; д-р мистецтв., проф. П.Ф.КРУЛЬ; д-р мистецтв., проф. О.І.НИКОРАК; д-р мистецтв., проф. О.П.ПОПОВИЧ; д-р мистецтв., проф. М.В.ЧЕРЕПАНИН; д-р мистецтв., проф. Ю.П.ЯСІНОВСЬКИЙ.

Адреса редакційної колегії:
76000, Івано-Франківськ, вул. Сахарова, 34а,
Інститут мистецтв

Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. 2015. Вип. 30–31. Ч. 2. 190 с.

Автори наукових статей із мистецтвознавства – викладачі й аспіранти Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника та інших вищих навчальних закладів України – висвітлюють теоретичні й історичні проблеми розвитку українського образотворчого і музичного мистецтв. Розглядаються питання музичної культури Галичини та інших регіонів України, розвитку музичної освіти, теорії і практики виконавства, народної творчості.

Розраховано на виконавців, учителів, студентів, усіх, хто цікавиться питаннями мистецтва України.

Newsletter Precarpathian University. Art studies its № 30–31. P. 1. 2015. 190 p.

The Bulletin issue contains articles on art contributed by the faculty-members and graduate students completing Kandidat-degree of Precarpathian National University named after Vasil Stefanyk and other higher educational institutions of Ukraine. The papers deal with theoretical and historical aspects of the development of music in Ukraine. The issue is designed for scholars, secondary school teachers, undergraduate students and individuals who are interested in Ukrainian art studies. It is also highlighted the questions relative to the musical culture of Halychyna and another Regions of Ukraine, to the development of musical education, to the theory and practice of the performing and to the folk art.

At first time, the unknown pages about the famous artists of our culture are published.

ІСТОРІЯ СВІТОВОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

УДК 78.071.2

Ганна Карась

ІСТОРІОГРАФІЯ ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКОГО ОПЕРНОГО СПІВАКА МИКОЛИ ІВАНОВА

Стаття присвячена історіографії життя і творчості видатного співака українського походження Миколи Іванова (Кобраченського). Виокремлено та класифіковано зарубіжні та українські джерела про нього. Привертається увага фахівців та поціновувачів вокального мистецтва до непересічної постаті співака ХІХ ст.

Ключові слова: співак, історіографія, джерела, вокальне мистецтво, виконавство, Микола Іванов.

Постать Миколи Іванова (справжнє прізвище – Кобраченський¹ Микола Кузьмич; 10. 10. 1810, Полтава – 07. 07. 1880, Болонья, Італія) – серед видатних тенорів ХІХ ст. Як пишуть дослідники, «його доля склалася драматично: спершу він втратив своє справжнє прізвище, потім – батьківщину, пізніше – голос» [5, с. 100]. Вже у 1830-і рр. він увійшов до десятки найвизначніших європейських співаків «золотої доби бельканто», запізнався з такими велетами музики, як Дж. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті, Дж. Верді, Г. Берліоз, Ф. Ліст, М. Глінка, К. Ліпінський.

Згадки про співака розсіяні в різноманітних джерелах, однак історіографія життя і творчості українського оперного співака Миколи Іванова не ставала предметом наукового дослідження, що складає *мету нашої розвідки*. Виходячи із неї, означимо *основні завдання* публікації: виявити джерела, які присвячені М. Іванову; здійснити їх групування та класифікацію; привернути увагу фахівців та поціновувачів вокального мистецтва до непересічної постаті співака.

Історіографію життя і творчості українського оперного співака Миколи Іванова умовно можна розділити на три групи – російські, американо-європейські та українські джерела. Така послідовність зумовлена хронологією появи джерел про співака.

Першими з них були документи видатного російського композитора, співака і вокального педагога Михайла Івановича Глінки (1804–1857), який відкрив талант українського співака. У своїх «Записках», які є чудовим зразком мемуарної літератури і перше видання яких було надруковано у 1870 році, він детально описує події, пов'язані із постаттю Миколи Іванова. У примітках до видання 1988 року подано такі дані: «Іванов Микола Кузьмич (1810–1880), оперний співак (тенор); спочатку малолітній співак Придворної співочої капели; в 1830 р. виїхав разом із М. І. Глінкою в Італію і в Росію більше не повернувся; з 1839 р. виступав в театрах Італії, Парижу, Лондона і ін.; користувався великою популярністю за кордоном» [7, с. 203].

Першу згадку в «Записках» про М. Іванова зустрічаємо в описі літніх вистав у 1828 р. у князя Василя Голіцина, де український співак виконував куплети [7, с. 35]. М. Глінка дає таку його характеристику: «Іванова я чув вперше десь в цей час – мені не важко було підмітити його ніжний і дзвінкий голос. Спочатку він був такий боязкий, що співав тільки до верхніх f і sol; я вмовив його навідатись до мене і в короткий час, заставляючи співати п'єси поступово вище і вище, нечутно довів його до верхніх la і si-bemoll; пізніше він брав участь в наших домашніх музичних вечорах» [7, с. 35].

У 1829 р. М. Глінка, якому лікарі радили не менше трьох років поправляти своє здоров'я у теплому кліматі, приймає рішення виїхати за кордон – в Італію та Німеччину. Зимою 1830 р. він прагне влаштувати концерт для М. Іванова у Петербурзі, щоб пізніше останній супроводжував його в поїзді за кордон.

© Карась Г., 2015.

¹ Справжнє прізвище встановлене М. Варварцевим на основі Archivio del Comune di Bologna. – N 40682, ser. 2-A. Цит. за: [5, с. 101].

Батько М. Глінки, бачачи невідрадний стан здоров'я сина, взявся полагодити всі справи самостійно. Він вговорив Іванова, «який не довіряв і вагався», «впросив директора Співочої капели Федора Петровича Львова дати Іванову дозвіл виїхати» з сином. М. Глінка далі пише: «Іванову дали дворічну відпустку і допомогу, а батько зобов'язувався підпискою, що Іванову не буде недостачі у засобах до існування. Таким чином, Іванов у долі своїй зобов'язаний батьку моєму більше, ніж мені» [7, с. 38].

В короткій біографії М. Іванова наведені спогади про нього сестри М. Глінки – Людмили Іванівни Шестакової, які були записані з її слів автором першої книги про українського співака С. Смоленським: «Я добре пам'ятаю, [...], як Іванов приїхав в наше Новоспаське за моїм братом, щоб відправитись за кордон. Іванов, тоді ще зовсім молодий чоловік, багато співав у нас, викликаючи у всіх захоплення своїм чарівним голосом. «Солов'я» він співав так добре, що ми плакали; однак мистецтво його було само по собі дуже слабке, і саме м'який, високий голос і звичайно музичні здібності Іванова спонукали мого брата взяти участь у створенні цьому співаку можливості вчитися і послухати знаменитих на той час італійських співаків-артистів» [19]. Як відомо, М. Іванов не повернувся із закордону до Росії. У першому виданні «Записок» Глінки з цього приводу у примітках написано: «Вчинок Іванова спричинив у свій час багато неприємностей М. І. Глінці, про що із-за звичної своєї доброти автор «Життя за царя» вирішив у своїх записках промовчати» («Русская старина», 1870, июнь, с. 577).

25 квітня 1830 року двоє юнаків із села Новоспаського в Росії відправились в далеку дорогу. М. Глінка в деталях описує їхню мандрівку Німеччиною, Швейцарією, Італією, відвідування театрів, заняття зі співу. У листопаді у Мілані вчителем співу для Іванова відрекомендували Іліодора Біанкі (Eliodoro Bianchi), якого М. Глінка так характеризує: «Він був чоловіком похилого віку, поважної статури, з нарочито обдуманим шарлатанством. Він був *tenor serio*², співав навіть і в Лондоні. Так як до Rossini італійські *maestro* не писали рулад і прикрас, а просто плоскі музичні безхарактерні фрази, які співак повинен був сам прикрашати і урізноманітнювати на свій смак, то Bianchi виставляв при кожній нагоді свою спритність в тому, що він називав *vestir il canto*³. Про Рубіні він відгукувався з деякою зневагою» [7, с. 41]. З метою всебічної підготовки Іванов бере уроки міміки у балерини Кватрїні (Quattrini) з Іспанії. Для нього у грудні 1830 року було найнято крісло в одному з перших рядків у міланському малому театрі Carcano, де тоді співали: Паста, Рубіні, Галлі та інші, композитори Белліні і Доницетті [7, с. 42]. М. Глінка писав: «Після кожної опери, повернувшись додому, ми підбирали звуки, щоб згадати почуті улюблені місця. За короткий час Іванов досить вдало співав арії Рубіні з «Анни Болени»⁴, пізніше теж саме було і з «Сомнамбулою»⁵. Я акомпанував йому на фортепіано і, зверх того, дуже спритно наслідував Пасту, граючи на фортепіано її арії, для великого здивування і задоволення господині, сусідок і знайомих. Таким чином час проходив досить приємно...» [7, с. 43]. Невдовзі М. Іванов залишає уроки з Bianchi. У нього був лист-рекомендація від князя Григорія Петровича Волконського до знаменитого учителя співу Андреа Ноццарі (Нодзарі, Nozzari) в Неаполі: «Він взявся вчити Іванова безкоштовно, не дивлячись на те, що скупість є майже пануючою пристрастю у теперішніх італійців. Наживши собі добрі статки, Nozzari залишив сцену, однак ще володів голосом, і його скала від нижнього *si-bemol* до самого верхнього, а саме *mi-bemol* була на диво рівною і виразною, тобто свого роду була такою ж досконалою, як гама Фільда на фортепіано» [7, с. 47]. В цей же час М. Іванов бере уроки в оперної співачки Жозефіни Фодор-Мейнвіель (просто Федорова), яка на той час ще добре співала і, за словами М. Глінки, «виробляла важкі пасажі так спритно і вільно, як в Берліні німки в'яжуть шкарпетки... Вона дуже часто співала з Івановим і, поправляючи його, дотримувалася тієї ж методи, як і Nozzari, який заставляв Іванова співати речитативи Рогрога, вимагаючи від нього вільного, м'якого і виразного виконання. Коли Іванов посилював голос, він його зупиняв, говорячи, що «сила голосу набувається від вправ і часу, а що раз втрачена ніжність (*delicatezza*) назавжди гине. Я Nozzari і Fodor зобов'язаний найбільше від інших *maestro* моїми пізнаннями у співі» [7, с. 48].

Неаполь став вельми важливим містом у житті М. Іванова. М. Глінка завершує свої спомини про українського співака так: «Приїхавши до Італії, він не мав певної мети, однак похвали його голосу, добрий відгук Рубіні, який стверджував, що Іванов нотою бере вище нього, полестили його

² Драматичний тенор (італ.).

³ Прикрашений спів (італ.).

⁴ Опера Г. Доницетті.

⁵ Опера В. Белліні.

самолюбству, і він вирішив готуватися для сцени. В Неаполі ми познайомились з тамтешнім придворним живописцем⁶, який знайшов спосіб представити Іванова до двору, де він співав з успіхом, внаслідок чого і дебютував, як відомо, в Teatro S.-Carlo в «Анні Болені»⁷. Я тоді радив Іванову, не просячи відстрочки, їхати в Росію, і потім, побувавши там рік, взяти відставку і знову потім повернутися в Італію. Він знехтував моєю порадою. Загалом Іванов був людиною важкою, черстою серцем, неповороткою і тупою розумом. Достойнство його полягала в чарівності голосу і деякій інстинктивній здатності наслідувати у співі. Ми з ним не сварилися, але й не могли похвалитися особливою дружбою. Коли ми розсталися в Неаполі, то перервалися всі відносини між нами» [7, с. 49].

Ще одним російським джерелом є листи М. Глінки. Останній у листах з Неаполя у жовтні 1831 року до друга Степана Шевирьова, який був вихователем сина княгині З. Волконської в Італії у 1829–1831 рр., згадує Іванова, з яким вони в цей час мандрують Італією [8, с. 38, 39]. У примітці до листа від 28 жовтня 1831 р. упорядники пишуть так: «Вивезений ним з Росії тенор Іванов складав предмет його особливих турбот і уваги. В Неаполі Іванов займався у співаків Ноццарі і Фодор-Мейнвіель; саме це й утримувало Глінку в Неаполі. Тут, в театрі Сан-Карло, відбувся згодом дебют Іванова в опері «Анна Болейн». Бачачи, що із Іванова виробився уже професійний співак, і вважаючи, що його перебування в Італії може бути завершеним, Глінка порадив йому повернутися до Росії. Іванов відмовився. Після цього Глінка не вважав можливим продовжувати своє спільне з ним життя і до кінця лютого 1832 р. виїхав з Неаполя один» [8, с. 38]. Більше згадок про М. Іванова у записках і листах М. Глінки нами не встановлено.

Прагнення до свободи спонукало М. Іванова прийняти рішення не повертатися до Росії. Ставши втікачем, співак з 1832 р. виступає у Парижі (на одному з таких концертів до сліз розчулив славетного Г. Берліоза, у 1832–1833, 1835–1837 роках він був солістом «Італійської опери» в Парижі [15, с. 75]), з 1834 р. – у Лондоні, зав'язує тісну дружбу із Дж. Россіні, В. Белліні (співає на церемонії прощання з композитором у 1835 р.), знаменитим польським скрипалем К. Ліпінським (на запрошення скрипаля співає в його концерті в королівському театрі «Covent Garden» в Лондоні, 1836), приймає англійське підданство. У другій половині 1830-х рр. слава Іванова набула таких масштабів, що його ім'я, як свідчить тодішня преса, стало «притчею во язицех» європейської громадськості. Він з успіхом гастролює в 1840-х р. у містах Італії, Відні, бере участь в історичній постановці програмного твору Россіні «*Stabat mater*» в Болоньї під керівництвом Г. Доніцетті (1842), дебютує у 1843 р. на сцені *La Scala*. На прохання В. Іванова Дж. Верді спеціально для нього пише вставну арію в опері «Ернані», котра досі є одним з найвищих щаблів вокальної майстерності. Після завершення співочої кар'єри на початку 1850-х рр., М. Іванов впорядковує музичну спадщину Дж. Россіні, який також, як і Г. Доніцетті, спеціально для нього писав партії у своїх операх. Співак зберіг у своєму серці любов до рідної землі, часто розповідав про козацький край свого дитинства, його українське походження підкреслювала французька преса, вказуючи, що він «народився під козацьким небом»⁸.

Видатний російський композитор Петро Чайковський у 1873 р. вбачав місце М. Іванова серед «світил співацького мистецтва», які мали бути взірцем для митців європейських країн [20, с. 130]. Визнання його першорядною постаттю оперної сцени знайшло своє відображення у довідниках та музичних енциклопедіях, починаючи з останньої третини ХІХ ст. Однією з перших була публікація колишнього директора Петербурзької співочої капели С. Смоленського в «Русской музыкальной газете» (1903) і торкалася закордонного навчання співака та його листування з царською адміністрацією [19]. В радянських енциклопедіях то згадували про співака [11], то в наступних виданнях виключали будь-яку згадку про нього. У 1980 рр. в радянській музичній періодиці («Музыкальная жизнь», «В мире музыки», «Музыка») [1; 16; 17] почали з'являтися біографічні статті, які, як підкреслює М. Варварцев, «за відсутністю оригінальних зарубіжних джерел, послуговувалися часом міфологізованими твердженнями» [3, с. 9]. Одна із останніх музикологічних спроб була зроблена у нарисі співака, музикознавця Костянтина Плужнікова «Микола Іванов, італійський тенор»

⁶ Хоч М. Глінка не називає прізвища живописця, однак М. Варварцев встановив, що мова йде про одного з найбільших сценографів ХІХ ст. – Антоніо Нікколіні [3, с. 33].

⁷ Іванов дебютує у 1832 р. у славетному театрі «Сан-Карло» в Неаполі в опері Г. Доніцетті «Анна Болейн» в партії Персі і отримує схвальну критику італійської та російської преси.

⁸ Musee Dantan. Galerie des charges et croquis. – Paris, 1839. – P. 84. Цит. за: [5, с. 111].

(Санкт-Петербург, 2006; Рим, 2007) [18], побудованому в основному на відомих в літературі російських і частково зарубіжних джерелах.

Одним з перших зарубіжних авторів, хто писав про М. Іванова, був провідник національно-визвольного руху в Італії Джузеппе Мадзіні. В 1836 р. в журналі «L'Italiano» (Париж) він під псевдонімом публікує працю «Філософія музики», в якій проголошує високу місію музики у «релігійному і патріотичному вихованні людських мас». Серед оперних співаків, які демонстрували це на високій сцені, Мадзіні називає Миколу Іванова – майстра «дивовижного співу» [28, с. 11, 16, 31, 40]. В італійських дослідженнях музики немає спеціальних публікацій про М. Іванова. Деякі факти і оцінки його творчості наводяться лише у працях із загальних питань оперного мистецтва. Так, 1884 року у книзі про 250-річну історію театральної Парми виокремлювався внесок артиста в її збагачення і водночас окреслювалося місце, яке посів він у загальній культурі Італії: «В усіх театрах Іванова вітали як одного з найвидатніших тенорів, думка про те, що дуже мало хто міг зрівнятися з ним, не була перебільшеною» [26, с. 217]. У виданій 1951 року монографії А. Делла Корте про «музичну інтерпретацію та інтерпретаторів» Іванов презентований у числі визначних виконавців-вокалістів – за відгуками Россіні і Белліні [23, с. 525]. Автор праці з проблем тенорового співу Р. Челлетті (1989), говорячи про творчу школу визнаного італійського віртуоза Дж. Рубіні, характеризував «українського тенора» Іванова як спадкоємця її традицій [22, с. 113–114]. Подібну думку щодо його обдарування висловлював Густаво Маркесі у студії «Спів і співаки» (1996) [27, с. 158]. В монографії Джона Росселлі, яка присвячена історії професії оперного співака за період 1600–1990 рр., чільне місце у її формуванні відведено М. Іванову [31, с. 123].

Досліджено, що окремими аспектами і сюжетами тема «Іванов і опера» відбилася в біографічних дослідженнях про композиторів доби Рісорджименто [3, с. 9–10]. Першість серед них належить італійській россініані, яку представляють фундаментальна праця в трьох томах Дж. Радічотті (1927–1929), монографії М. Ніколао (1990), В. Емільяні (2007) [25; 29; 30] та ін. На особливу увагу заслуговує публікація зібраних Ч. Карліні у фонді П'янкастеллі в м. Форлі листів Россіні «до друзів» (1990) [21], до числа яких належав «Ніколіно» (ім'я, яким називав композитор Іванова). Понад 60 листів до співака відтворюють панораму стосунків обох діячів мистецтва. Артистична постать Миколи Іванова фігурує також у біографічних творах про Г. Доніцетті, В. Белліні, Дж. Верді [24]. Значний фактичний матеріал про оперні сезони, партії М. Іванова та відгуки музичної критики містять видані в Італії книги з історії театрів Італії – Сан Карло (Неаполь), Ла Скала (Мілан), Ла Феніче (Венеція), Комунале (Болонья), Пергола (Флоренція), Дукале (Парма), Аполло (Рим), Карло Феліче (Генуя), Кароліно (Палермо), Реджо (Турін) тощо.

Американський письменник і редактор Герберт Генрі Вейнсток (1905–1971), який займався дослідженнями італійської опери XIX ст., одну із книг своєї трилогії музичних біографій, присвячує Джоаккіно Россіні (1968), який відіграв важливу роль у житті М. Іванова. У російському перекладі книга надрукована 2003 р. [6]. Важливо, що в ній Вейнсток посилається на листи Д. Россіні, інші джерела. Перша згадка про М. Іванова на сторінках книги пов'язана із смертю В. Белліні (Париж, 1835). У виконанні заупокійної меси хором із 350-и співаків брали участь солісти – Микола Іванов, Луїджі Лаблаш, Джованні Рубіні та Антоніо Тамбуріні [6, с. 236]. Отже, М. Іванов за короткий час стає в ряду провідних співаків. На цей період припадає майже батьківське ставлення Д. Россіні до М. Іванова. У листі від 13 вересня 1840 р. до свого венеційського товариша композитор пише: «... щоб скласти задоволення моєму другу [Миколі] Іванову, я листувався з сеньйором Карезаною, секретарем Управління театру «Феніче», з приводу вибору партитури опери, в якій Іванов вперше з'явиться. Цей вибір не є легким, оскільки Іванов чудовий співак, але має свої особливості. Як композитор, я [...] запропонував «Вільгельма Телля» під назвою «Родольфо ді Стерлінга», як сам Іванов уже представив його на початку жовтня в театрі «Комунале» в Болоньї. [...]. Себастьяно Ранконі відмінно виконує партію Телля. В цій партії у спільному виконанні з Івановим він мав блискучий успіх у Флоренції минулої весни [...]... з Іванова получився б божественний Арнольд» [6, с. 256–257]. Щоправда, з цих переговорів нічого не вийшло.

Після першого виконання «Stabat Mater» Д. Россіні у жовтні 1841 р. в Парижі, у 1842 р. відбувається його успішне виконання в Болоньї під керівництвом Г. Доніцетті. Серед солістів – М. Іванов [6, с. 273–275].

Д. Россіні щиро опікувався молодим талантом. Саме на його прохання Д. Верді пише бравурну арію для М. Іванова. Д. Россіні у листі до композитора від 28 січня 1845 р. просить пробачення, що ще не встиг достойно подякувати за те, що Д. Верді зробив «для мого друга Іванова, який почуває себе щасливим, ставши власником однієї із ваших чудових композицій, яка принесла йому блискучий

успіх у Пармі» [6, с. 287]. Разом з листом Россіні надсилає чек на 1500 австрійських лір (на той час – приблизно 712 доларів). У примітках Вейнсток вказує, що Верді, безперечно, написав щонайменше дві арії спеціально для Іванова: одну з них тенор вперше виконав в «Ернані» в 1845 році у Пармі, другу – в «Атіллі» в 1846 році в Трієсті. Автор припускає, що можливо композитор написав і третю арію для Іванова в 1848 році [6, с. 475]. У наш час, як зазначає М. Варварцев, до арій, написаних для Іванова, звертався всесвітньовідомий співак Лучано Паваротті [3, с. 7].

Пізніше Россіні продовжував слідкувати за кар'єрою М. Іванова з Флоренції. У листі до свого улюбленого друга 15 квітня 1852 року він писав в Болонью з приводу участі співака в постановці опери Д. Верді «Ріголетто» [6, с. 309]. Дружба Россіні та Іванова тривала більше двадцяти років. У листі від 11 листопада 1862 року семидесятилітній композитор пише із Парижа всесвітньовідомому співаку, якому на той час було 52 роки, і по-батьківськи схвалює його намір відмовитися від азартних ігор, які багато років приваблювали Іванова [6, с. 389–390]. У 1864 році відбулися урочистості з нагоди 70-річчя Россіні. В Пезаро з цієї нагоди відкрили бронзову статую композитора, збудували тимчасовий павільйон та амфітеатр, щоб розмістити сотні виконавців (205 інструменталістів та 255 хористів) і понад двадцять тисяч прихильників. Серед солістів був також і М. Іванов [6, с. 401].

В українській історіографії першим, хто привернув увагу до постаті Миколи Іванова, був відомий мистецтвознавець, професор Українського вільного університету у Празі Дмитро Антонович. Свої наукові інтереси учений окреслював в галузі українського історичного музикознавства. Його доповідь «Тенор Іванов» про знаменитого співака українського походження на Другому науковому з'їзді, що відбувався 20–24 березня 1932 р. у Празі, є внеском в українську музичну біографістику [9]. Як свідчить розклад праць з'їзду, ця музикознавча доповідь була виголошена у підсекції археології та історії мистецтва історико-філологічної секції з'їзду [10, с. 8].

Велику пошукову та подвижницьку працю було здійснено українськими дослідниками при кінці ХХ ст. На основі багатих джерельних архів, документів, віднайдених упродовж тривалих пошуків за кордоном, Микола Варварцев та Євген Мітельман повертають Україні ім'я одного з перших співаків-емігрантів, уродженця Полтави, співака Придворної капели у Петербурзі під керівництвом Д. Бортнянського, вихованця М. Глінки. Історик Микола Варварцев, довгі роки опрацьовуючи архіви Італії, спершу друкує аналітичні статті [2; 4; 5], а в 2011 році – монографію, яка висвітлює невідомі сторінки італійського Рісорджименто, пов'язані з діяльністю Миколи Іванова [3]. Нагромаджені в історико-музичній і довідково-енциклопедичній літературі матеріали засвідчують поважне місце, яке посідав Микола Іванов в культурі ХІХ ст., й водночас – брак систематизованого висвітлення його діяльності. Відсутність такої роботи була зумовлена передусім проблемою документальних джерел, які перебувають у розпорощеному стані (часом без обліку в каталогах і описах фондів) в десятках архівів, бібліотек, музеїв, фондаций культури, приватних колекцій Італії, Франції, Великої Британії, України, Росії, Бельгії, США, Австрії. Лише завдяки багаторічним пошукам українського історика вдалося зробити знахідки оригіналів епістолярію Іванова та його оточення (зокрема його листування із Дж. Россіні [3, с.161–178]), виявити матеріали діловодства різних державних і громадських установ, рецензії та відгуки на вистави, вміщені у періодичних виданнях, що стали бібліографічною рідкістю, оперні лібретто і афіші, мемуарні нотатки сучасників. Відшукане, як пише М. Варварцев, «хоча й складає доволі широкий масив документів, слід вважати частиною того, що чекає свого відкриття» [3, с. 10]. Важливо, що саме архівні документи, зокрема із Національного архіву в Лондоні, некрологи в італійських газетах підтверджують українське походження Миколи Іванова [3, с. 141, 159, 160]. Лист співака до президента Болонської філармонічної академії від 22 листопада 1839 р. (архів Болонської філармонічної академії) засвідчує його статус академіка цієї поважної інституції [3, с. 143]. Монографія дослідника спирається як на прямі свідчення, зафіксовані документами епохи, так і на реконструкцію подій за допомогою порівняльного аналізу різних історичних джерел. Саме завдяки дослідженням М. Варварцева, ім'я Миколи Іванова вводиться до наукового обігу сучасного українського музикознавства [12], подається в енциклопедичних виданнях та статтях Іван Лисенка [13; 14].

Отже, здійснений огляд української та зарубіжної історіографії про Миколу Іванова, дає можливість не тільки розширити уявлення про маловідомого співака, але й чітко виокремити внесок артиста українського походження у розвиток світової музичної культури.

1. Багадуров В. Без родини / В. Багадуров // В мире музыки. 1985. Ежегодник. – М., 1984. – С. 98–99.
2. Варварцев М. «Абсолютний перший тенор» доби бельканто. Італійськими слідами Миколи Іванова / М. Варварцев // Культура і життя. – Київ, 1988. – № 26, 28 черв.

3. Варварцев М. Життя і сцена Миколи Іванова : історія українця в італійському Рісорджименто / відп. ред. С. В. Віднянський. НАН України. Ін-т історії України; Товариство Данте Аліг'єрі / М. Варварцев. – К. : Ін-т історії України, 2011. – 188 с.
4. Варварцев М. «Іванов, якого я люблю, мов сина...» (Про долю видатного українського співака) / М. Варварцев, Є. Мітельман // Український музичний архів : Документи і матеріали з історії української музичної культури / упоряд. та заг. ред. М. Степаненка. – К. : Центрмузінформ, 1995. – Вип. 1. – С.78–104.
5. Варварцев М. Українець з Полтави – музична слава Європи / Микола Варварцев, Євген Мітельман // Українська діаспора. – Київ – Чикаго: Інститут соціології НАН України, Редакція Енциклопедії української діаспори при НТШ (США), 1995. – Ч. 8. – С.100–124.
6. Вейнсток Г. Джоаккіно Россіні. Принц музики / пер. с англ. И. Э. Балод / Герберт Вейнсток. – М. : ЗАО Центрполиграф, 2003. – 495 с. – (Великие имена).
7. Глинка М. И. Записки / подготовил А. С. Розанов / М. И. Глинка. – М. : Музыка, 1988. – 222 с.
8. Глинка М. Полное собрание починений : Литературные произведения и переписка. Т. 2 (А) / подготовили: А. С. Ляпунова, А. С. Розанов / М. Глинка. – М. : Музыка, 1975. – 415 с.
9. II науковий з'їзд у Празі. 1931–1932 // Центральний Державний архів у Празі (SUAP). – Ф. 1012 (RUESO), картон № 73, інв. № 473.
10. II Український науковий з'їзд у Празі 20–24 березня 1932. Розклад праць. – Прага, 1932. – 16 с.
11. Іванов Николай // Большая советская энциклопедия. Изд. II. – М., 1952. – Т.17. – С.280.
12. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія / Г. В. Карась. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. – 1164 с.
13. Лисенко І. Іванов Микола Кузьмич / Іван Лисенко // Лисенко І. Словник співаків України / Іван Лисенко. – К.: «Рада»; Джерсі Сіті : Вид-во М. П. Коць, 1997. – С.118–119.
14. Лисенко І. Іванов Микола Кузьмич / Іван Лисенко // Лисенко І. Співаки України : енциклопедичне видання / Іван Лисенко. – 2-ге вид, перероб. і допов. –К.: Знання, 2011. – С.222.
15. Лисенко І. Українські співаки на зарубіжних сценах / Іван Лисенко // Лисенко І. Музики сонячні дзвони : статті, рецензії, спогади / Іван Лисенко. – К.: Рада, 2004. – С. 61–98.
16. Мітельман Е. Русский тенор Иванов / Е. Мітельман // Музыкальная жизнь. – М., 1985. – № 12. – С. 18–19.
17. Мітельман Є. Забуте ім'я / Євген Мітельман // Музыка. – К., 1985. – № 6. – С. 28–29.
18. Плужников К. Николай Иванов [Текст] : итальянский тенор = Nicola Ivanoff : un tenore italiano / Константин Плужников. – Санкт-Петербург : Центр современного искусства, 2006. – 255 с. ; Plužnikov K. Nikola Ivanoff un tenore italiano. – Roma, 2007. – 256 p.
19. Смоленский С. В. О теноре Иванове, сопутствовавшем Глинке в Италию / С. Смоленский // Русская музыкальная газета. – Спб., 1903. – № 47. – С.1160,1161.
20. Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи / [вступ. статья и пояснения В. В. Яковлева] / П. И. Чайковский. – М. : Гос. муз. изд-во, 1953. – 437 с.
21. Carlini C. Gioacchino Rossini. Lettere agli amici / C. Carlini. – Forli, 1993.
22. Celletti R. Voce di tenore / Rodolfo Celletti. – Milano : IdeaLibri,1989. – 264 p.
23. Della Corte A. L'interpretazione musicale e gli interpreti / Andrea Della Corte. – Torino, UTET (Unione Tipografico-Editrice Torinese), 1951. – 576 p.
24. Donati-Petteni G. Donizetti. – Milano, 1947; Zavadini G. Donizetti. – Bergamo, 1948; Pastura F. Vincenzo Bellini. – Catania, 1959; рос. пер.: Пастура Ф. Беллини. – М., 1989. – С. 337; Abbiati F. Giuseppe Verdi. – Milano, 1959, vol. 1, p. 397; Stefani G. Verdi e Trieste. – Trieste, 1951, pp. 24, 25.
25. Emiliani V. Il furore e il silenzio. Vite di Gioachino Rossini / V. Emiliani. – Boltina, 2007. – Pp. 344, 345, 347 ect.
26. Ferrari P. E. Spettacoli drammatico-musicali e coreografici in Parma dall'anno 1628 all'anno 1883 / Paolo-Emilio Ferrari. – Parma, 1884. – 383 p.
27. Marchesi G. Canto e cantanti / Gustavo Marchesi. – Milano : Ricordi, 1996. – 519 p.
28. Mazzini G. Filosofia della musica / Giuseppe Mazzini. – Pisa,1996. – 49 p.
29. Nicolao M. La maschera di Rossini / M. Nicolao. – Milano,1990. – Pp. 192, 196 ect.
30. Radiciotti G. Gioacchino Rossini. Vita documentata. Opere ed influenza sul'arte / G. Radiciotti. – Tivoli, 1928. – Vol. 2. – Pp. 120, 124,128 ect.;
31. Rosselli J. Il cantante d'opera. Storia di una professione (1600–1990) / John Rosselli. – Bologna : Il Mulino, 1993. – 305 p.

Стаття посвящена историографии жизни и творчества выдающегося певца украинского происхождения Николая Иванова (Кобраченского). Выделены русские, американско-европейские и украинские источники. Внимание специалистов и ценителей вокального искусства обращено на неординарную личность певца XIX века.

Ключевые слова: *певец, историография, источники, вокальное искусство, исполнительство, Николай Иванов.*

The article is dedicated to the historiography of life and creative work of Mykola Ivanov (Kobrachenskyi), famous singer of Ukrainian origin. The author suggests foreign and Ukrainian sources of information about this person. The author draws attention of specialists and devotees of vocal art to outstanding personality of the singer of the XIX century.

Key words: singer, historiography, sources, vocal art, performance, Mykola Ivanov.

УДК 348.5; 246.8:264-911+ 264-914

Любов Геник

ПОНЯТТЯ ПРО ЦЕРКОВНЕ ПРАВИЛО ТА ЙОГО ДЖЕРЕЛА

В статті встановлено джерела (Біблія та її переклади, східні Статуту – Єрусалимський та Студитський; типікони та інші богослужбові книги) та зміст церковного правила у Східних Церквах, в тому числі й в Українських Церквах Київської традиції, подано його коротке визначення. Церковне правило складається із добового, тижневого і річного кола богослужінь.

Ключові слова: церковне правило; богослужбові книги: акафістик, апостол, Євангеліє-апракос, ірмологій (ірмологіон), літургікон (служебник), мінея загальна, мінея місячна, мінея святкова, октоїх (восьмигласник), парастасник, псалтир, типікон (типик, устав), требник, тріодь пісна (трипісонець), тріодь цвітна, часослов.

Церковне правило не так часто було об'єктом наукової уваги ні в теології, ні в релігієзнавстві. Але детальне вивчення змісту церковного правила і богослужінь, що входять до нього, і становить предмет дослідження, дасть можливість точно з'ясувати чи була проблема латинізації в історії розвитку східних обрядів (актуальність теми).

Церковне правило частково **вивчалось** рядом теологів-літургістів різних церков, які в своїх працях старалися коротко прослідкувати історію виникнення та формування церковного правила. Це можна відмітити в працях: «Историческое обозрение богослужбных книг Греко-Российской Церкви» [37], Мирослава-Івана Любачівського «Літургіка» [33], Мирослава Марусина «Божественна Літургія» [34], Родіона Головацького «Пояснення богослужень» [13], Мелетія Соловія [46], інших.

Актуалізувалося питання про церковне правило на ХХІ (Другому Ватиканському) соборі та в його рішеннях, особливо щодо діяльності чернечих спільнот [3; 5].

Більшість дослідників-теологів звертали увагу на способи дотримання церковного правила та його значення. Серед них варто виділити роботи отця Юліана Катрія «Господи, навчи нас молитися» [27], Р. Грефа «Так Отче», щодня з Богом» (в перекладі отця Іринія Назарка) [16], вже згаданого отця Р. Головацького «Пояснення Богослужень» [13] тощо.

Спеціальні наукові дослідження церковного правила та його історії серед вчених-теологів зробили: австрійський теолог Л. Аллатіса [37], хорватський – В. Ягіч [37], російські дослідники І. Мансветов, [37], Лісіцин [37], К. Нікольський [37], митрополит М. Булгаков [37], а серед українських дослідників поясненню церковного правила присвятили свої праці А. Дмитрієвський (Опись литургических рукописей, хранящихся в библиотеках православного Востока. Т.1. – К., 1895) [37], М. Марусин [34] та Р. Головацький [13].

Українські літургісти Дольницький та Рудь обмежились тільки поясненнями обрядів і зробили уточнення українського «Уставу Богослужень», що виданий у Римі 1959 року [13, с.3], який перевиданий з нагоди 2000-ліття християнства у Львові [49].

Відсутність в Україні взагалі перекладів документів Вселенських соборів створює певні труднощі для дослідників, адже навіть старогрецькою чи латинською мовою матеріалів I-XXI Вселенських соборів немає [61]. Правда, вже стараннями доктора Я. Туркала існують переклади «Правил Святих Апостолів» та лишень канонів перших семи Вселенських соборів під заголовком «Джерела канонічного права Православної Церкви» [4], в яких згадуються деякі приписи щодо церковного правила.

В літургічній науці церковне правило займає важливе місце, але тільки такі об'ємні праці як «Настольная книга священнослужителей» [37], «Божественна Літургія» Марусина М. [34], «Пояснення богослужінь» Головацького Р. [12] подають загалом дуже коротко історію його окремих частин. Окремої монографічної праці, присвяченої історії церковного правила досі немає. **Проблема дослідження** полягає в тому, що літургісти розходяться щодо змісту церковного правила. В наукових енциклопедичних виданнях поняття «церковне правило» не подано і не розкрито зовсім [38; 41; 45].

© Геник Л., 2015.

Щодо *джерельної бази дослідження*, то варто відзначити, що вийшов перший том правил чернецтва Студійського уставу під заголовком «Типікони» [9], який є дуже потрібним збірником чернечих правил, потрібних для дослідників історії християнства взагалі, історії церковного правила й музики та в історії чернецтва в Україні зокрема.

У дослідженні поставлені такі *завдання*:

а) дати визначення поняття «богослужіння» у східному обряді взагалі й українському зокрема;

б) визначити зміст і структуру церковного правила та виділити види богослужінь в Христовій Церкві;

в) з'ясувати мету богослужінь і встановлення церковного правила;

г) уточнити зміст поняття «церковне правило»;

г) визначити, які є види джерел церковного правила.

Підручник катехизму православної Церкви Київського патріархату «Закон Божий» наголошує: «**Богослужінням** взагалі називається Богошанування чи угода Богові добрими думками, словами і ділами, тобто виконання волі Божої» [44, с. 469].

Визначення (з лат. definitio) терміну «богослужіння» теологічна література подає різні. Зокрема, «Абетка християнської науки і обряду» наголошує: «Богослужіння – культ, обряд, священнодійства, котрі віддзеркалюють віру всіх членів Церкви. В усіх культурах присутні таїнства переломлення хліба і хрещення» [10, с.49].

Згаданий православний підручник катехизму «Закон Божий» дає таке визначення поняття богослужіння, а саме: «Православним церковним Богослужінням називається служіння чи служба Богові, яка складається з читання і співання молитов, читання Слова Божого і священнодійств (обрядів), здійснюваних за визначеним чином, тобто порядком, на чолі із священнослужителем (єпископом чи священником)» [44, с.470].

Прослідковуючи історію встановлення богослужіння ми з'ясували, що з погляду теологів, воно було встановлене ще в раю, і полягало у вільному прославленні Бога, Його премудрості, благості, всемогутності та інших Божих досконалостей, явлених під час створення світу і в промислі про нього. Після первородного гріха (Бут. 3: 7-28) люди повинні були ще більше молитися до Бога, благаючи про своє спасіння і приносити жертви, які встановив Господь. Поєднання молитов з жертвоприношеннями повинно було нагадувати людям, що Бог приймає їхні молитви заради тієї жертви, яку згодом приніс за всіх людей Спаситель (гр. – Христос), Син Божий, який прийшов на землю, «щоб всіх грішників спасти» [45, с.469].

З повеління Божого, в Старому Завіті була спочатку встановлена скинія, а потім Єрусалимський храм (див. додатки), де були обрані священні особи (левіт, священник, первосвященик), визначені жертви [43, с.469]. З приходом на землю, Господь Ісус Христос навчав поклонятися Небесному Отцеві в будь-якому місці, проте Він не усунув храм, як місце особливої Божої благодаті. Звідси видно, що певний порядок священнодійств існував ще в старозавітні часи.

Біблійна книга «Дії апостолів» [1; 2; 3; 8] констатує той факт, що вони мали відповідні місця для зібрання вірних та уділення Святих тайн. Крім того, **апостоли** під дією Святого Духа, як наступники Ісуса Христа, зробили **остаточне впровадження християнського Богослужіння** за вказівкою апостола Павла: «Усе повинно бути благопристойним і за чином» (1 Кор. 14: 40) [44, с.470].

З якою метою були встановлені богослужіння? Доктор богослов'я Серафим Слободський наголошує: «**Богослужіння має на меті**, для повчання віруючих, у читанні та піснеспівах викласти істинну науку Христову і підвести їх до молитви та каяття, а в образах і діях зобразити найважливіші події святої історії, які відбулися для нашого спасіння, як до Різдва Христового так і після Різдва Христового. При цьому маєтсья на увазі викликати в учасників молитви подяку Богові за всі одержані благодійства, посилаючи молитву за майбутні ласки до нас від Нього й отримання спокою душі, а головне – через богослужіння увійти у таємниче спілкування і єднання з Богом через участь у Святих Тайнах» [44, с.470].

За **метою** нашого наукового дослідження дуже важливо визначити, що ж розуміє релігієзнавство і теологія (богослов'я) під словосполученням «**церковне правило**». На жаль, жоден науковий чи теологічний словник не подає пояснення словосполучення «церковне правило». Відсутнє пояснення цього словосполучення у словнику «Абетка християнської науки і обряду» [10, с.237; 315] «Словнику іншомовних слів» [44], «Малому теологічному словнику»[38], «Релігієзнавчому словнику»[41] тощо.

Архієпископ УГКЦ і доктор теології М. Марусин підкреслює, що «Церква, наслідуючи самого Спасителя, що подав нам у молитві «Отче наш» незмінну формулу молитви, встановила також і певний незмінний порядок молінь, який називається *правилом*» [34, с.311]. Тому богослови наголошують, що «*під церковним правилом розуміємо ціле богослужіння, яке складене святими Отцями і відправлялося в церкві або поза нею, але завжди від імені Церкви, тобто народу Божого*» [34, с.311].

Дуже важливо з'ясувати, які види релігійних відправ відносяться до церковного правила, адже теологічна література по-різному трактує **зміст церковного правила**.

Отець УГКЦ Родіон Головацький у своїй праці «Пояснення богослужень» в переліку релігійних відправ називає: вечірню, повечір'я, північну, утрєню, часи, **але не згадує Літургію**. Проте у вступі до своєї книги він наголошує: «Це «Пояснення Богослужень» ми уклали так, щоб окремі частини з собою поєднувались і себе взаємно доповнювали – за ходом **літургічного дня, життєвим осередком якого є свята Літургія**: найвище прославлення Бога у Пресвятій Трійці єдиного» [13, с.4].

Фундаментальна праця доктора теології Мирослава Марусина «Божественна Літургія» [34], який був секретарем Конгрегації Східних Католицьких Церков підкреслює: «До **правила**, в ширшому значенні, належать, всі чини богослужб разом з Божественною Літургією, а в стислішому розумінні тільки всі ті богослужбові чини, з яких складається щоденне богослужіння. *Божественна Літургія*, як найбільше і найсвятіше діло, – **осередок всіх інших богослужінь**. До неї всі інші богослужіння відносяться, до неї нас підготовляють, і як планети від сонця, беруть від неї світло і тепло» [44, с.311].

Катехизм православної Церкви Київського патріархату «Закон Божий» в переліку добового кола богослужінь називає Божественну Літургію [44]. Виходячи з пояснення, яке подає «Абетка християнської науки і обряду»: «В Апостольській Церкві (Католицька, Православна, давні Церкви) *існує свій єдиний богослужбовий устав* (статут – уточн. Г.Л.)» [10, с.49].

Упорядкована єпископом РПЦ Макарієм Булгаковим «Настольная книга священнослужителя» ще в 1900 й перевидана в 1977 році з благословення патріарха Московського і всієї Русі Пімена I (Ізвєкова) у розділі «Краткий Устав соединения церковных служб» в переліку щоденних богослужінь подає й Божественну Літургію [37, с.62].

Як бачимо, у Православних Церквах зміст церковного правила визначається так само, як у Східних Католицьких Церквах. Це підтверджують «Настольная книга священнослужителя» [37] та підручник «Закон Божий» С. Слободського, який підкреслює: «Усі християнські церковні богослужіння діляться на **три види: добове коло, тижневе коло, річне коло богослужінь** [43, с.485].

Добовим колом богослужінь (Додаток А) називаються богослужби, які здійснюються в Церкві на протязі доби у певному порядку [44, с.485]. До добових богослужінь відносяться: дев'ята година (час), вечірня, повечір'я, північна, утрєня, перша година (час), третя година (час), літургія; шоста година (час) [34, с.311; 44, с.485].

Тижневим колом – називаються богослужіння, які здійснюються на протязі семи днів тижня і мають конкретну посвяту. Зокрема, понеділок – ангелам, вівторок – Івану Предтечі, середа – Христу і Богородиці, четвер – апостолам і святому Миколаєві, п'ятниця – Ісусові Христові та Його мукам (страстям), субота – всім святим і померлим, неділя – Богові і воскреслому Христові [34; 44, с.487].

Тижневе коло богослужінь передбачає щоденну Літургію та прославлення у всі дні тижня Ісуса Христа, Богородиці й святих.

Річним колом богослужінь називається певний порядок служб протягом усього року, які присвячуються Богові, Ісусові Христові, Марії Богородиці, пам'яті тих чи інших святих та мучеників-християн і починається переважно з 1 вересня (нового стилю), але не у всіх Східних Церквах.

У східних і західних християнських обрядах є **спільних** дванадцять **річних свят (виділені)** і свята, що мають обрядові відмінності (в українському [11; 27] або кирило-методіївському⁹ обряді; виділені курсивом), а саме:

Різдва Марії Богородиці ((8) 21 вересня), *постійне* свято;

Воздвиження чесного і животворящого хреста Господнього ((14) 27 вересня) *постійне* свято;

⁹ Генік Л. Я. Роль Апостольської столиці у формуванні ідентичності християнства Кирило-Мефодіївської традиції // УКРАЇНА І ВАТИКАН. Серія зб. наук. праць. Вип. I: Українсько-ватиканські відносини в контексті суспільних і міжконфесійних проблем. – Івано-Франківськ-Київ, 2008. – С.257–269.

Свято Покрови Пресвятої Богородиці (1 (14) жовтня), *переносне* свято на найближчу неділю, як що не є храмове;
день пам'яті святого і мученика Дмитра Солунського ((26 жовтня) 8 листопада) *постійне* свято;
день пам'яті святого Несторія ((27 жовтня) 9 листопада), *переносне* свято на найближчу неділю, як що не є храмове це – *постійне* свято;
день архистратига Михаїла – покровителя Києва ((8) 21 листопада) *постійне* свято;
день пам'яті святого Йосафата Кунцевича (12 (25) листопада), *переносне* свято на найближчу неділю, як що не є храмове;
Уведення до Храму Діви Марії (21 листопада, 4 грудня) *постійне* свято;
день пам'яті апостола Андрія Первозванного (1 (13) грудня) *постійне* свято;
день пам'яті св. Миколая – єпископа м. Мир у Лікії ((6) 19 грудня) *постійне* свято;
надвечір'я Різдва Господнього (Свят-вечір; 24 грудня (6 січня)), *постійне* свято;
Різдво Ісуса Христа (25 грудня (7 січня), *постійне* свято);
Собор Пресвятої Богородиці та Йосифа Обручника (26 грудня, 8 січня), *постійне* свято;
день пам'яті першомученика Степана (27 грудня, 9 січня), *постійне* свято;
день пам'яті святої Меланії (31 грудня; 13 січня) – *маланка, постійне* свято;
Найменування Господнє, а також день пам'яті Василя Великого та початок Нового року *за старим юліанським календарем (14 січня), а за григоріанським - 1 січня, постійне* свято;
надвечір'я Богоявлення (другий Свят-вечір; 6 січня (18 січня)), *постійне* свято;
Богоявлення Господнє або Хрещення Ісуса Христа в р. Йордан – ((6)19 січня), *постійне* свято (див. детально [12, с.37-43]);
Трьох святих – Івана Золотоустого, Григорія Богослова та Василя Великого – ((31 січня) 12 лютого), *постійне* свято;
Стрітіння Господнє ((2)15 лютого), *постійне* свято;
Благовіщення Пречистої Діви Марії (25 березня, 7 квітня), *постійне* свято;
В'їзд Господній в Єрусалим (Квітня, Вербна чи Шуткова неділя; в неділю за тиждень до Великодня), *змінне* свято;
Великий четвер (страшний, чистий, білий – перед Воскресінням), *змінне* свято;
Велика п'ятниця (страсна – перед Пасхою), *змінне* свято;
Воскресіння Ісуса Христа або Пасха (дата **Великодня** або пасхи міняється щороку), *змінне* свято;
Вознесіння Господнє (завжди в четвер на 40-й день після Великодня), *змінне* свято;
пам'ятна (задушна) субота перед Трійцею (змінне свято) – день молитви за загинувших у всі часи за волю України;
Зіслання Святого Духа – день П'ятидесятниці (Зелені свята, Трійця; завжди на 50-й день після **Воскресіння**), *змінне* свято;
Різдво Івана Хрестителя (24 червня, 7 липня), *постійне* свято;
день пам'яті верховних апостолів Петра й Павла (29 червня, 12 липня), *постійне* свято;
день пам'яті хрестителя Руси-України Володимира (Василя) Великого (15 (28) липня), *переносне* свято на найближчу неділю, як що не є храмове;
Преображення (Перевтілення) Господнє – Спаса ((6)19 серпня), *постійне* свято;
Успіня та Внебовзяття з тілом Пресвятої Богородиці ((15) 28 серпня), *постійне* свято; тощо (дати подані за григоріанським та юліанським календарями). Літургійний рік усіх Українських Церков закінчується за григоріанським календарем 31 серпня [17; 27, с.263-299; 28; 38; 44].
До того ж кожен день у році присвячується пам'яті *всесвітньовідомих* (тобто загальнохристиянських) чи національних святих, а також і особливим священним подіям – *святим і постам* [28; 34; 44, с.488].
Річний цикл богослужінь у православних і католиків триває з 1 вересня по 31 серпня за григоріанським календарем і має: **постійні** (Різдво (25 грудня), **Богоявлення** (6 січня), **Преображення** (6 серпня)), **змінні** (Пасха, **Вознесіння**, **Трійця**), **переносні** (до прикладу: *Покрова* (14 жовтня) чи *Перенесення мощей святого Миколая* (22 травня) – урочисті богослужіння переносять на найближчу неділю) **свята** [27; 28; 33; 34].
Але в окремих Східних Церквах **річне коло богослужінь** може відрізнятися. Наприклад, у Коптській Церкві річний цикл богослужінь починається не 1 вересня, як у Католицькій і Православних Церквах, а 29 серпня. Із 12-и головних християнських свят у Коптській Церкві збережено тільки 7, а

саме: Благовіщення, Різдво, Богоявлення, Вхід Господній в Єрусалим, Воскресіння, Вознесіння і Зіслання Святого Духа, які по даті святкування збігаються із святкуванням у Православних Церквах, а *Успіня Богородиці – 16 січня* і *Взяття в Небесну славу Марії Богородиці – 22 серпня* святкуються як різні свята. До того ж є ще окреме свято – *День прибуття Святого сімейства до Єгипту (18 травня)*. А у Вірменській Апостольській Церкві свято Різдва Ісуса Христа та Хрещення Ісуса Христа у Йордані відзначаються разом 6 січня як одне свято – **Богоявлення Господнє** [48; 57].

На основі усього згаданого вище, ми дійшли висновку, що до **церковного правила Церков східних обрядів входять богослужіння таких видів: добові** (вечірня, повечір'я, північна, утрєня, часи: 9-й, 1-й, 3-й, 6-й, Божественна Літургія), **тижневі** (щоденна Літургія з окремими молитвами у всі дні тижня), **річні (постійні, змінні, переносні)** – вони й становлять **зміст церковного правила**.

Таким чином, ми чітко визначили **зміст церковного правила**, тобто *перелік відповідних богослужінь, які мають здійснюватися у Христовій Церкві протягом доби, тижня, року*. Але такий перелік стосується тільки Апостольських Церков (Католицької, Православної, Давніх Орієнтальних Церков), тобто тих Церков, які дотримуються апостольського передання, адже вони користуються в основному єдиним уставом щодо добового і тижневого кола богослужінь (особливо у монастирях), яке може відрізнитися за датою святкування у річному колі богослужінь. У протестантських общинах, які не дотримуються апостольського передання [21, с.5-70; 47, с.60-186], цей перелік богослужінь повністю не зберігається.

Відповідно **метою встановлення даного правила** є прагнення Церкви Христової дати священнослужителям такий закон про порядок богослужб, щоб відправляючи їх, вони знали, коли і як вони мають шанувати Бога і Йому служити, і були впевнені, що повністю виконали свій обов'язок.

Аналізуючи **джерела церковного правила** слід наголосити, що воно формувалося протягом тривалого часу існування Христової Церкви, а тому найосновнішими джерелами церковного правила були перш за все книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту. Крім того, церковне правило розвивалося і формувалося у час місіонерської діяльності апостолів, у творах Отців і Вчителів Церкви та на помісних і Вселенських соборах. До відомих науці богослов'я, історії християнства, історії музичного мистецтва **джерел церковного правила** можна віднести наступні:

а) матеріали помісних соборів I-III століть поширення християнства та рішення помісних соборів та синодів Західної та Східних Церков наступних століть [4; 6; 14];
б) документи перших 7-и Вселенських соборів до 1054 року [4; 6];
в) документи Вселенських соборів після 1054 року до XX ст. [5; 61];
г) Статути найдавніших чернечих згромаджень, які стали зразком для пізніших чернечих чинів та орденів у католицькій та православної Церкві [37], а саме:

- Статут преподобного Пахомія Великого (+348 р.) для Тавенісійського монастиря у Єгипті;
- Просторий виклад правил для монахів чину святого Василя Великого (бл. 329-379 рр.) в Малій Азії;
- Твори преподобного Івана-Кассіана Римлянина «Про статут спільного життя» (в 12 книгах);
- Статут преподобного Бенедикта Нурсійського (+543 р.) для монастиря в Монте-Кассіно в Італії;
- Розповідь святого Софонія, єпископа Єрусалимського і преподобного Івана Мосха про відвідування ними Синайського монастиря (авви Ніла Синайського);

г) різні богослужбові книги, зокрема: типики, требники, псалтирі, літургікони (служебники), часослови, мінеї, октоїхи, тріоді, апостоли, Євангелії-апракос, ірмологіони, парастасники тощо [37, с. 22-58], де викладені різні вимоги до церковного правила (*Див. Додаток Б*).

До давніх джерел можна віднести також «Життя преподобного Сави Посвяченого», в якому є багато свідчень про чернечі богослужіння V-VI століть, і ранні пам'ятки такі як: «Апостольське Передання» святого Іполита Римського (бл.170-235), Єрусалимський канонарій, ранні чернечі Статути: Єрусалимський (III-V ст. ст.) та Студитський (IV, VII ст.) [37, с.9] тощо.

Усі названі вище джерела беруть свій початок зі Святого Письма (Біблії) [1; 2; 3; 8], де у Старому Заповіті згадується певний порядок богослужінь, а в Євангеліях подано опис земного життя Господа нашого Ісуса Христа, Його науку, чудеса, хресні страждання, смерть, славне воскресіння і вознесіння Його на небо, що є основним джерелом церковного правила [9].

Святе Письмо власне і є тією богослужбовою книгою, яка використовується у щоденній літургійній практиці. Для нашого дослідження як джерело були цікавими Євангелія, які носять додаток «апракос». *Євангеліє-апракос* – це Євангеліє, яке побудоване за порядком читання по неділях починаючи від Великодня, а точніше від свята Зіслання Святого Духа на апостолів (Трійці) – дня завершення заснування Церкви Христової. Вони були поширені в Київській Русі з XI ст., що підтверджує «Житіє святого Кирила» (М., 1900) [37].

До *слов'янських рукописних джерел церковного правила*, написаних кирилицею і глаголицею, що збереглися до наших днів, відносяться такі тексти *Святого Письма Старого і Нового Заповітів*:

а) «**Зографське Євангеліє**», 304 листи, переписано в XI ст. у Македонії глаголицею (перевидане хорватським лінгвістом, палеографом і археографом, літературознавцем, істориком, філологом-славістом, професором Ватрославом Ягічем (1838-1923) 1879 р. в Берліні), зберігається в Санкт-Петербурзькій (колись Ленінградській) публічній бібліотеці;

б) «**Марійське Євангеліє**», яке має сьогодні 173 листки, написано глаголицею в XI ст. в Сербії (видано академіком В. Ягічем 1883 р. у Санкт-Петербурзі), зберігається у Москві в Російській державній бібліотеці [56];

в) «**Асеманієво Євангеліє**», яке має на сьогодні 158 глаголичних листів, зберігається у Ватиканській бібліотеці, відоме ще як **Ватиканське** [42, с.687];

г) «**Гршковичів апостола**», уривок, записаний глаголицею у Хорватії, датується кінцем XII початком XIII століть [42, с.687].

г) «**Савина книга**», зроблена як Євангеліє-апракос (для читання церковного по неділях) й переписана в XI ст. кирилицею, видана 1903р. російським дослідником Щепкіним В. Н., зберігається в Московському головному архіві, фонд Типографської бібліотеки [43, с.687];

д) «**Остромирово Євангеліє**» (Євангеліє-апракос), яке має всього 294 кириличні листки великого формату, списані в 1056–1057 роках із східноболгарського оригіналу. Останнє перевидано в 1889 році в Санкт-Петербурзі, зберігається в Санкт-Петербурзькій публічній бібліотеці [22].

Серед джерел церковного правила з часів Київської Русі слід назвати:

а) «**Новгородський кодекс**» (також «Новгородський псалтир», за найрозбірливішим текстом) – найстародавніша книга Русі, яка була знайдена у 2000 році. Складається із липових дощечок із чотирма воцаними сторінками. Пам'ятка є палімпсестом, найгорішнім, а отже й найрозбірливішим шаром якого є власне Псалтир. За стратиграфічними, радіовуглецевими і палеографічними даними, воцаним кодексом послуговувалися у першій чверті XI століття і, можливо, починаючи з останніх років X століття. Таким чином, він на кілька десятиліть старший од Остромирового Євангелія, яке вважалося найстародавнішою книгою Русі, із точно встановленою датою написання (1056–1057рр.). Ранішими слов'янськими документами є лиш деякі давньоболгарські і хорватські написи X століття, які, однак, не можна віднести до категорії «книг»[55].

б) «**Архангельське Євангеліє**», записане кирилицею 1092 р. [42, с.687];

в) «**Мстиславово Євангеліє**», переписане кирилицею 1117 р. [42, с.687];

г) «**Юрьєвське Євангеліє**», записане кирилицею 1120 р. [42, с.687];

д) «**Галицькі Євангелія**» (XII–XIII ст.ст.):

- *Галицьке Євангеліє 1144р.*, переписане кирилицею з південнослов'янського оригіналу в Галичі (арк. 1–228, а аркуші 229-260 переписані в XII-XIII ст.). Це є найстаріший збережений текст, з відтворенням деяких особливостей місцевої мови (хорватська мова описана дослідником Ягічем). Рукопис зберігається у Москві в Головному архіві [22, Т.1, с. 340–341; 42, с.687].

- «*Галицьке Євангеліє 1266-1301* рр. (текст – Євангеліє-апракос), всього дійшло 175 аркушів. Переписане пресвітером Григорієм з болгарського оригіналу. Зберігається в Санкт-Петербурзькій публічній бібліотеці [22, Т.1, с.340-341].

Релігієзнавець, кандидат філософських наук, доцент Прикарпатського університету ім. В. Стефаніка Фіглевський М. К. згадує чотири галицькі Євангелія, які дійшли до нашого часу. Він підкреслює, що деякі з них зберігаються в Росії, одне – в Польщі. Матеріали про два з них поки що не знайдено [51].

е) «**Добрилово Євангеліє**», записане кирилицею 1164 р. [42, с.687];

є) «**Мирославово Євангеліє**» переписане у XII ст. кирилицею у Сербії [42, с.687];

ж) «**Добромирово Євангеліє**» XII ст. переписане кирилицею у Болгарії [42, с.687];

з) «**Вуканово Євангеліє**» переписане кирилицею у XIII ст. в Сербії [42, с.687];

і) «**Добрйшево Євангеліє**» XIII ст. записане кирилицею у Болгарії [42, с.687];

й) «Христинопільський Апостол», церковнослов'янський текст **XII ст.** з рисами української мови того часу, писаний правдоподібно в Галичині (291 подвійна сторінка). Зберігався у василіанському монастирі в Христинополі [60].

к) Біблія доктора *Франциска Скорини* (1490–1540), яка вийшла друком під заголовком «**Біблія Руска**» (в м. Полоцьку) у 1517–1519 рр.

Окремо слід виділити *староукраїнські рукописні та друковані джерела церковного правила:*

а) рукописне Пересопницьке Євангеліє 1556–1561 рр., яке, на щастя, зберігається в Україні [24, с.26].

б) Переклади друкованих богослужбових книг Івана Федоровича (1542? – 5 (15 грудня) 1583 р.) – диякона московської Густинської церкви:

- «**Апостол-апракос**» та «**Учительне Євангеліє**», що вийшли друком відповідно 1564 р. і 1568 р. у Москві;

- Переклади «Апостола» і «Біблії» Іваном Федоровичем у Львові та Острозі, «який своїм тшанієм друкованіє занедбаное обновил» (як написано на його надгробній плиті) [55]. Це – львівський «Апостол» (1574), «**Новий Завіт із Псалтирем**» (Острог, 1580р.), «**Острозька Біблія**» (1581 р.) [24, с.17];

в) переклад біблійних книг (рукопис) здійснений Іоаном Максимовичем (1651–1715), вихованцем Києво-Могилянської колегії, ігуменом Слєцького монастиря, а з 1697 року архієпископом Чернігівським. Максимович, як викладач чернігівського колегіуму і родич гетьмана Мазепи, після Полтавської битви 1709 р. був призначений Петром I митрополитом Тобольським у 1711 р., де й помер (+1715р.) [22.Т.3, с.883; 22.Т.4, с.1443].

Серед сучасних *українських джерел церковного правила* слід назвати:

1. Переклад Євангелій українською мовою в 30–40-х роках XIX ст., зроблений випускником Львівської семінарії Святого Духа УГКЦ, одним із засновників «Руської Трійці» отцем *Маркіяном Шашкевичем* [24].

2. Переклад у XIX столітті протоієреєм Київської духовної академії, професором юдаїстики (гебраїстики) Іоаном Максимовичем «Псалтиря» українською мовою здійснений (1859 р.), який брав участь у перекладі біблійних книг Старого Заповіту для видання Біблії російською мовою Синодом РПЦ у середині XIX століття.

3. Повний переклад Святого Письма (рукопис) був здійснений професором Київської духовної академії **Пилипом Морачевським** (1806–1879). Закінчений до 1860 р., та не був надрукований через валуєвщину. Виданий тільки Новий Заповіт у 1906 р. Щойно 1921 р. Всеукраїнська православна Церковна Рада (1917–1921) схвалила його переклад для вживання у практичному духовному житті [24; 58; 59].

4. Повний переклад Біблії, зроблений українською мовою доктором **Іваном Пулюєм (1845-1918)**, **Пантелеймоном Кулішем (1819–1897)** й, завершеним після смерті останнього, **Іваном Нечум-Левицьким (1838-1918)** у 1897р., виданий Біблійним товариством в Англії без другоканонічних книг в 1903 р. [24; 59].

5. Переклад Біблії українською (та виданий з паралельним текстами церковнослов'янською мовами) здійснений отцем-доктором *Олександром Бачинським (1844–1933)*, вийшов друком 1903 р. у Львові (Новий Завіт і Псалтир) малим тиражем [6, с.VII].

6. Переклад українською мовою П'ятикнижжя, Нового Заповіту, 1921 р. та книги Псалмів 1925 р., зроблений професором Львівської Богословської академії отцем-доктором *Ярославом Левицьким (1878–1961)*, виданий у Жовкві отцями-Василіанами [24].

7. Перекладова комісія УАПЦ у 1926р. врахувала переклад Пилипа Морачевського й видала Євангеліє і Псалтир у Києві та в Херсоні. Головою перекладової Комісії був архієпископ Української Автокефальної Православної Церкви (далі – УАПЦ) Нестор Шараївський (1865–1929) [24; 58].

8. УАПЦ у Польщі 10 грудня 1922 р. створила перекладацьку Комісію до складу якої увійшли митрополит Діонісій, доцент Київського університету імені св. Володимира *Іван Огієнко* (у майбутньому митрополит Іларіон), професор Київської духовної академії *Олександр Лотоцький (1879-1939)*. Переклад Нового Заповіту проф. І. Огієнко завершив 1938 року [24].

9. Переклад Біблії українською мовою академіка **Михайла Кравчука (1892-1942)**, виданий 1937 року на Волині [24; 59].

10. Український переклад Біблії за редакцією доктора теології, доктора філології, професора Львівського університету отця **Теодосія-Тита Галущинського (1880-1952)**, видрукований у Римі видавництвом отців Василіан 1947 р. ще до знахідок у Кумранських печерах на півдні Палестини [6].

11. Повний переклад **Біблії** доктора **Івана Огієнка (1882 – 1972)**, доцента історії та філології Київського університету імені святого Володимира, міністра освіти і віросповідань уряду УНР (1917-1918), ректора ‘ університету, а пізніше професора Українського таємного університету у Львові (1919-1923) й Варшавського університету (1923-1944), а з 1942 року – митрополита УАПЦ та з 1943 року – архієпископа УАПЦ. Його переклад книг Святого Письма (**повний слов’янський біблійний канон**) Британське Біблійне товариство видало без другоканонічних книг у 1962 році [3; 24; 59].

12. Повний український переклад **Святого Письма** (за католицьким канонем із другоканонічними книгами) за редакцією отця-доктора **Івана Хоменка (1892-1981)** (і редагований групою перекладачів із 18 осіб, в тому числі отцем, доктором філософії, пізніше професором біблістики в 1994-1996 рр. Івано-Франківської теологічної академії (далі – ІФТА) УГКЦ Тарасом Олійником, ЧСВВ – автором передмови до Святого Письма в Римі) в 1963 році й затверджений Двадцять першим Вселенським (II Ватиканським) собором [6, с. I-XXI; 22, с. 35-75; 38].

13. «**Біблія: Книги Священного Писання Старого та Нового Заповіту**» – це переклад з російської мови, здійснений патріархом УПЦ КП **Філаретом Денисенком (1929 р.н.)** усіх біблійних книг **повного слов’янського канону** із III Макавейською, III Езри та молитвою Манасії, що виданий в Україні 2004 року, за синодальним виданням Російського Біблійного товариства (XIX століття) [2].

14. Узгоджений з різними релігійними конфесіями переклад сучасною українською мовою «**Біблія. Книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту**», з давньоєврейських, давньоарамейських і давньогрецьких текстів, звірений із слов’янськими, англійськими та латинськими й іншими текстами, здійснений за сприяння і за замовленням Українського Біблійного Товариства групою фахівців-перекладачів різних конфесій та фахівців українських державних академічних установ під керівництвом отця-доктора **Рафаїла Турконяка (1949 р. н., ЧСВВ)**, вийшов у світ 2008, 2011 роках (повний католицький і православний канон) [1; 59].

Крім перекладів Біблії до сучасних джерел церковного правила можна віднести Типіки, якими користувались українські священнослужителі й християни, зокрема Студитський, Єрусалимський, Почаївський, Перемиський, Ужгородський та анонімні Типіки; ТИПІК Української Католицької Церкви, виданий 1997 у Римі та перевиданий у Львові 2002 року [48] та упорядкований отцями Ісидором Дольницьким, Родіоном Головацьким, отцем-доктором Парфентієм Павликом, отцем Йосафатом Романчиком з примітками отця-доктора Доротея Шимчія (ЧСВВ). [48, с.3–4], а також остання збірка Правил ченців Студійського статуту «Типікони», що вийшла 2007 року [9].

Серед інших сучасних джерел церковного правила слід виділити такі сучасні **богослужбові книги** (див. Додаток Б): *Служебник, Часослов, Требник, Книга молебних співів, Октоїх, Мінея місячна, Мінея загальна, Мінея святкова, Тріодь для посту, Тріодь цвітна, Типікон (чи Устав – Статут), Ірмологій, Канонник* [27; 33; 34; 36; 37; 43; 43; 44; 46; 52; 53], *Псалтир* [35], які писалися на основі Святого Письма та документів Вселенських і помісних соборів.

На жаль, для дослідників України не всі документи помісних та Вселенських соборів є доступними для читання й аналізу через відсутність їх текстів українською чи іноземними мовами в бібліотеках.

Таким чином, методом компаративістики та аналізу текстів Святого Письма [1; 2; 3; 8], документів Вселенських і помісних соборів [4; 5; 6; 7]; шляхом систематизації богословської літератури різних конфесій [9; 10; 13; 18; 26; 27; 28; 29; 33; 34; 36; 37; 44; 49], а також методом узагальнення нам вдалося з’ясувати, що:

А) «**Богослужінням** називається певний спосіб Богошанування через читання і співання молитов, читання Слова Божого (Біблії), священнодійства (обряди і культу), здійснювані за визначеним порядком на чолі із священнослужителем (єпископом чи священиком), чи догода Богові добрими думками, словами і ділами, тобто виконання волі Божої»;

Б) **Метою існування богослужіння є необхідність** викласти для віруючих через читання Святого Письма та піснеспіви істинну науку Ісуса Христа (Його головні повчання і морально-етичні закони), підвести їх до молитви та каяття, а в образах і діях *обрядів і культів* відобразити найважливіші події святої історії, які відбулися для людського спасіння (в часі Старого і Нового Заповіту), та викликати в учасників молитви подяку Богові за всі благодійства, за одержані і майбутні ласки від Нього й спокій душі, а головне – через богослужіння ввійти у сакраментальне спілкування і єднання з Богом через участь у Святих тайнах;

В) «**Церковне правило – це описаний ще в Старому Заповіті, а згодом установлений Ісусом Христом, апостолами та їх наступниками й зафіксований у Новому Заповіті, документах**

Вселенських і помісних соборів та інших канонічних книгах певний порядок богослужінь у Христовій Церкві»;

Г) Суть церковного правила становлять усі богослужіння, що здійснюються Церквою Христовою протягом *добового* (дев'ятий час, вечірня, повечір'я, північна, утренья, перший час, третій час, Свята Літургія, шостий час), *тижневого* (із *воскреслими* та *щоденними* гласами, тропарями й кондаками, причасними та ще додатковими молитвами на кожен день тижня: понеділок – ангелам, вівторок – Івану Предтечі, середа – Христу і Богородиці, четвер – апостолам і святому Миколаєві, п'ятниця – Ісусові Христові, субота – всім святим і померлим, неділя – Богові і воскреслому Христові), *річного кола богослужінь* (з 1 вересня до 31 серпня за річним календарем свят з Літургією апостола Якова (1 раз в рік), *Василія Великого* (12 разів на рік), *Івана Золотоустого* (щоденно) та *Літургією Раніше Освячених Дарів* та *святого Епіфанія* (додатково на час Великого посту) із *постійними, змінними, переносними* річними *святами* [27; 37; 44];

Г) уточнити, що метою встановлення церковного правила було бажання монахів та ієрархії Церкви Христової дати порядок богослужб із метою пошани до Бога та найточнішого Йому служіння.

Д) встановлено, що є такі **види джерел церковного правила**: Біблія та її давні переклади та переклади на словянські та українську мову; східні Статути – Єрусалимський та Студитський; типікони та інші *богослужбові книги* (див. Додаток Б).

Підсумовуючи вищезазначене, наголошуємо, що церковне правило для вивчення своєї історії має хоч і не повну, але досить значну джерельну базу, яка допоможе з'ясувати його походження та історію розвитку, що могло би бути предметом окремого дослідження.

ДОДАТКИ

Додаток А

Добове (денне) коло богослужінь

При вивченні першого (добового) кола богослужінь слід дослідити, які богослужіння туди входять й визначити як вони відправляються.

Християнська доба починається з півночі, але богослужіння продовжують рахувати з вечора: дев'ятий час, потім вечірня, повечір'я, північна, утренья, перший час, третій час, шостий час, Божественна Літургія [46, с.487].

Вечірня – це служба, яка здійснюється у кінці дня, увечері. Нею християни дякують Богові за минулий день.

Повечір'я – богослужба, яка складається із читання ряду молитов, у яких віруючі просять у Господа Бога прощення гріхів, і щоб Він дав їм щасливий сон, спокій тілові й душі, зберіг їх від підступів диявола.

Північна – це служба, яка здійснюється опівночі, на згадку про нічну молитву Спасителя у Гетсиманському саду. Ця служба закликає віруючих завжди бути готовими до страшного суду, який настане раптово, мов наречений закличе дів (як у притчі про десять дів).

Утренья (ранішня) – це служба, яка здійснюється вранці, до схід сонця. Цією службою християни дякують Богові за минулу ніч і просять у Нього милостей на прийдешній день, що вже настав.

Перший час (I час) відповідає нашій сьомій годині ранку, освячує молитвою день, що вже настав.

Третій час (III час) – відповідає дев'ятій годині ранку (за місцевим часом) й такій важливій новозавітній події як Зіслання Святого Духа на Апостолів.

Шостий час (VI час), що припадає приблизно на дванадцяту годину дня, присвячений такій важливій події як розп'яття Господа нашого Ісуса Христа.

Дев'ятий час (близько п'ятнадцятої години дня) – згадують віряни хресну смерть Господа нашого Ісуса Христа.

Божественна Літургія – найголовніше богослужіння. На ній згадується все земне життя Спасителя та здійснюється Тайна (таїнство – рос.) євхаристії, установа самим Ісусом Христом на Тайній вечері (у страстний четвер).

Всі богослужіння в перші століття поширення християнства проводились окремо у певний, визначений для цього час. Згодом для зручності віруючих вони були об'єднані в три групи богослужінь: вечірні, ранкові і денні.

Вечірні богослужіння складається з IX часу, вечірні, повечір'я.

Ранкове – з північної, утренья, I часу.

Денне – з III часу, VI часу та Літургії.

Напередодні недільних свят та інших урочистих днів проводиться вечірня служба, в якій з'єднуються вечірня, утренья, перший час. А через те, що в давні часи таке богослужіння тривало всю ніч, то його називали й

називають нічним чуванням (церковнослов'ян. – всенічне бдіння), адже у перших християн воно тривало всю ніч, а означає це пильнування (сторожа, неспання, очікування).

Додаток Б

Богослужбові книги – джерела церковного правила

Акафістник – богослужбова книга, де містяться тексти молитов-величань до Ісуса Христа, Марії Богородиці та окремих святих.

Апостол – це богослужбова книга разом з текстом «Дій апостолів», «Посланнями апостолів», прокіменами, алулуаріями, причасними.

Євангеліє - апракос – це богослужбова книга, яка крім звичайного тексту поданого у Святому Письмі та поділу на розділи і вірші, ділиться на особливі частини, названі «зачалами».

Євангеліє (з грец. Ευαγγέλιον – добра звістка) – твір раннього християнства, книга, що входить до другої частини Біблії – Нового Заповіту й розповідає про прихід у цей світ Месії в особі Ісуса Христа (це і є добра звістка) та основні ідеї його вчення.

Ірмологій (гр. м. Ірмологіон) – книга з текстами тих молитов, які призначені для співу, тобто церковними піснями, покладеними на ноти – ірмосами.

Літургікон – див. **Служебник**.

Мінея загальна – це богослужбова книга, яка має піснеспіви, що є спільними в цілому списку святих (пророків, Апостолів, мучеників). Використовується тоді, якщо даному святому не складено окремої служби у **Мінеї місячній**.

Мінея місячна – це богослужбова книга, яка містить у собі молитви на честь святих на кожен день року й урочисті Служби Божі на свята Господні та Богородичні, що припадають на певний день місяця. За числом місяців їх є 12 книг.

Мінея святкова – це частина Місячної мінеї, в якій містяться Служби Божі на великі урочисті свята.

Октоїх (церк.-сл. **восьмигласник**) – це книга, де містяться тексти 8-и гласів (голосів), які співаються на Службі Божій. Склав Іван Дамаскин. Існують *воскреслі* (недільні) та *щоденні* гласи візантійського наспіву. Є ще гласи болгарського, сирійського, коптського та ін. наспіву.

Парастасник (від гр. Παραστά) – книга, де містяться молитви і тексти богослужінь похорону і парастасів.

Псалтир (від гр. ψαλτήρι) – це книга, в якій містяться тексти 150 псалмів, що записані у Біблії (біблійна книга Псалмів), але християнський Псалтир поділяється на 20 катизм (гр. Κάθισμα – сидіння), а кожна катизма поділяється на 3 частини, що закінчується славослов'ям: «Слава Отцю і Сину і Святому Духу». Під час Великого посту увесь псалтир перечитується протягом тижня [35].

Типик (з гр. Τυπικόν, церк.-сл. – **установ**) – це книга, яка містить детальні вказівки у які дні і години, при яких Службах Божих і в якому порядку читати та співати молитви, що містяться в *служебнику*, *часослові*, *октоїху* та інших богослужбових книгах, тобто **документ, де зафіксоване церковне правило**.

Требник (гр. Συνταχολόγιον) – книга, в якій містяться тексти молитов священника (від Святих Тайн до благословень і освячень) на всі потреби вірних.

Тріодь Пісна (від гр. Τρία τραγούδια – 3 пісні; тріодь, що означає трипіснець) – книга, в якій містяться молитвослови на дні Великого посту і на підготовчі дні тижня до нього від неділі митаря й фарисея до Пасхи не за повним каноном, а скорочено: по три пісні замість дев'яти.

Тріодь Цвітна – книга, яка містить піснеспіви з дня Великодня (Пасхи) до Тижня Всіх святих, тобто до 9-ї неділі включно з днем Христового Воскресіння.

Служебник (гр. м. λειτουργικόν) – це книга, в якій містяться тексти Літургій Василя Великого, Івана Золотоустого, Раніше Освячених Дарів; Місяцеслов; частини утрени й вечірні; тропарі, кондаки на будні й свята, прокімени.

Часослов (лат. **Libro Horarum**; гр. **αλφαβητάρι**) – книга, де містяться тексти щоденних молитов, тропарі, кондаки на усі дні й свята, крім вечірні, утрени, часів, обітниць.

1. Біблія. Книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту / за ред. отця-доктора Р. Турконяка. 4-е повне вид. укр. мовою. – К. : УБТ, 2011. – 1214 с.
2. Біблія / перекл. з рос. синодального вид. патріарха Філарета (Денисенка). – К. : Вид-ня УПЦ КП, 2004. – 1416 с.
3. Біблія / перекл. І. Огієнка. – К. : Укр.. Бібл. Т-во, 2000.
4. Джерела Канонічного права православної Церкви. Вип. I. / Пер. з грец. Я. Туркало. – Харків : Вид-ня Харківсько-Полтавської єпархії УАПЦ, 1997. – 117 с.
5. Документи II Ватиканського собору. Конституції, декрети, декларації. – Львів : Свічадо, 1996. – 790 с.
6. Дьяния Вселенских Соборов. В 7 т. (4кн.). – Санкт-Петербург : Воскресение. – 1996. – 2144 с.
7. Кодекс канонів Східних Церков / Пер. з лат. проф. Й. Кобіва. – Львів : Видання оо. Василіан, 1995. – 471 с.

8. Святе письмо / пер. І. Хоменка. – Рим, 1982.
9. Типікони / Редкол. ерм. Венедикт та ин. Т.1. – Львів : Свічадо, 2007. – 140 с.
10. Абетка християнської науки і обряду. Скороч. вид. – Івано-Франківськ : ІФТА, 2002. – 339 с.
11. Безклубенко С. Д. Музы на ложе Прокруста. – К. : Мыстэцтво, 1988. – 195 с.
12. Геник, Любов. Народно-релігійні традиції в сучасному педагогічному процесі // Рідна школа. – 2002. – №6 (869). – Червень. – С.37–43.
13. Головацький Р. Пояснення богослужень /Родіон Головацький. 2-е вид. – Львів : Місіонер. –1998. – 304 с.
14. Головащенко С. І. Біблієзнавство: Вступний курс: Навч. посібник. – К. : Либідь, 2001. – 496 с.
15. Гузік К. Як розмовляти з Богом (Короткі поради для бажаючих навчитися молитись) / Пер. К. Галазюк. – Красилів : Вид-во оо. Францисканців «Християнське слово». – 32 с.
16. Грєф Р. «Так Отче» щодня з Богом / З нім. перероблене о. І. Назарком, ЧСВВ. – Торонто : Вид-во оо. Василіан, 1977. – 98 с.
17. Дзерович Ю. Катехитика / Юліан Дзерович. – Львів : Праці Львівської Богословської Академії, 1930. – 141 с.
18. Дзерович Ю. Педагогіка / Юліан Дзерович. – Львів : Накладом греко-католицької Богословської Академії, 1937. – 240 с.
19. Дзерович Ю. Проповіді катехитичні / Юліан Дзерович. Т. 1. О вЂрЂ. – Перемишель, 1903. – 293 с.
20. Дзерович Ю. Християнське релігійно-моральне виховання молоді // Нива. – 1935. – Ч. 11. – С. 369–378.
21. Дудар Н., Филипович Л. Нові релігійні течії: український контекст (огляд, документи, переклади). – К. : Наукова думка, 2000. – 132с.
22. Енциклопедія Українознавства: Словникова частина. В 10-и т. Т. 1-10 / Гол. ред. В. Кубійович. – Нью-Йорк : Молоде життя, 1955. – 1984.
23. Єдність Церкви. Екуменізм // Сопричастя. – 1996. – №3-4. – 200 с.
24. Жукалюк М., Степовик Д. Коротка історія перекладів Біблії українською мовою. – К. : Українське Біблійне Товариство, 2003. – 110 с.
25. Карташєв А. В. Вселенские соборы. – М. : Республика, 1994. – 542 с.
26. Катехизм для парохів / Упоряд. о.д-ра М.-І. Любачівського. В 4 ч. – Нью-Йорк–Мюнхен, 1961. – 344 с.
27. Катехизм Католицької Церкви. – Жовква : Місіонер, 2002. – 772 с.
28. Катрій Ю. Пізнай свій обряд Юліан Катрій. – Торонто–Рим, 1981. – 485 с.
29. Керн К. Евхаристия (из чтений в Православном Богословском Институте в Париже) / Киприан Керн. Изд.2-е. – М. : Изд-во храма св. Космы и Дамиана, 1999. –336 с.
30. Кунцман П., Буркард Ф.-П., Відман Ф. ФІЛОСОФІЯ: dtv- Atlas: Пер. з 10-го нім. вид./ Худож. Аксель Вайс; Наук ред., пер. В. П. Розумний. – К. : Знання Прес, 2002. – 270 с.: іл.
31. Лаба В. Патрологія./ Василь Лаба. Вид. 2-е. – Рим : Вид-во Українського Католицького ун-ту ім. Св. Климента папи, 1974. – 552 с.
32. Лежогубський Т. Де знайти правду?/ Теодозій Лежогубський. – Львів : Накладом Товариства Св. ап. Павла, 1912. – 285 с.
33. Любачівський М. – І. Літургіка Ч.І, ІІ./ Мирослав-Іван Любачівський. – Рим, 1990. – 180 с.
34. Марусин М. Божественна Літургія/ Мирослав Марусин. – Рим, 1992. – 529 с.
35. Молитовний Псалтир: Псалтир з катизмами. Вид. 2-е доповн. – Львів : Мысонер, 2005. – 494 с.
36. Наука про Службу Божу. – К. : Либідь, 1993. – 56 с.
37. Настольная книга священнослужителя. Т.1. – М. : Издание Московской Патриархии, 1977. – 768 с.
38. О’колінз Д., Фаруджі Е. Г. Малий теологічний словник / Заг. ред. д-ра С. Мудрого. – Івано-Франківськ : ІФТКДІ, 1997. – 448 с.
39. Олійник Т. Сила Хрищення: Засади Духовного життя /Тарас Олійник.. – Куритиба : Вид-во оо. Василіан, 1990. – 330 с.
40. Ортинський І. Вірити /Іван Ортинський. – Рим-Мюнхен-Фрайбург : Вид-во оо. Салезіян, 1990. – 292 с.
41. Релігієзнавчий словник /За ред. А. Колодного, Б. Лобовика. – К. : Четверта хвиля, 1994. – 389 с.
42. Ропс Д. Ключ к пониманию Священного писания Ветхого и Нового Заветов / Ключ к пониманию Священного писания. – Брюссель : Жизнь с Богом, 1982. – 698 с.
43. Рудницький А. Українська музика: історико-критичний огляд /Антін Рудницький. – Мюнхен : Дніпрова хвиля. – 1963. – 406с.
44. Слободський С. Закон Божий. Підручник для сім’ї та школи /Серафим Слободський [Пер. на укр. мову О. І. Кислюка]. – К. : «ФЕНТЕЗІ» ЛТД, 1996. – 571 с.
45. Словник іншомовних слів / За ред. чл-кор. АН УРСР О. С. Мельничука. – К. : Головредакція УРЕ, 1977. – 774с.
46. Соловій М. Божественна Літургія /Мелтій Соловій. – Торонто, 1982. – 358 с.
47. Степовик Д. В. Релігії, секти і культу світу. – Вид. 3-тє. – Івано-Франківськ : Івано-Франківський теологічний інститут, 1998. – 266 с.
48. Східні Церкви // Сопричастя. – 1997. – №1. – 138 с.
49. ТИПІК Української Католицької Церкви / Уклад. О. Ісидором Дольницьким. – Львів : Свічадо, 2002. – 756 с.

50. Федорів М. Українські богослужбові співи з історичного і теоретичного огляду. Ч. III. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 1997. – 143 с.
51. Фіглевський М. К. Галицькі Євангелія // Українське релігієзнавство. – 2002. – №10. – С.22–28.
52. Хабурський С. Епіклеза: Причинки до розв'язки питання епіклези. – Йорктон, 1968. – 94 с.
53. Черемський П. Основні поняття літургії/Петро Черемський. – Львів : Місіонер, 1996. – 159 с.
54. Шреєр-Ткаченко О. Я. Історія української музики. Частина перша: Розвиток української музики від найдавніших часів до середини XIX ст. – К. : Музична Україна, 1980. – 198 с.
55. Новгородський_кодекс [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [/http://uk.wikipedia.org/wiki/ 11.11.2012 17:51](http://uk.wikipedia.org/wiki/11.11.2012_17:51).
56. Ватрослав_Ягич [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://uk.wikipedia.org/wiki/ 11.11.2012 18:41](http://uk.wikipedia.org/wiki/11.11.2012_18:41).
57. Коптська Церква [Електронний ресурс]. – Режим доступу : drevo-info.ru/articles/354.html / 17.01.2015/15:51:18.
58. Пилип_Морачевський [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [/http://uk.wikipedia.org/wiki/ 11.11.2012 15:53](http://uk.wikipedia.org/wiki/11.11.2012_15:53).
59. Переклади Біблії українською мовою [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://uk.wikipedia.org/wiki/П / 11.11.2012 16:00](http://uk.wikipedia.org/wiki/11.11.2012_16:00).
60. Христинопольський Апостол [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://uk.wikipedia.org/wiki/11.11.2012 / 18:21](http://uk.wikipedia.org/wiki/11.11.2012_18:21).
61. Conciliorum Oecumenicorum Decreta /a cura di Gragiuseppe Alberigo – Giuseppe L. Dosetti. Pericles – P. Joannou, Xlaudio Leonardi – Paolo Prodi. Consulenta di Hubert Jedin / Edizione bilingue. – Bologna : EDB, 1991. - 1135 Pt. INDICI 169 P. // Conciliorum Oecomenicorum Decreta. – Romae, 1969. // Introduction and translation taken from Decrees of the Ecumenical Councils, ed. Norman P. Tanner [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z_ EN.doc.html](http://www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z_EN.doc.html) /27.04.2011/ 19:38.

В статтє систематизовано источники (Библія и её переводы, древние Уставы – Иерусалимский и Студитский и богослужебные книги) и чётко определено содержание церковного правила в Восточных Церквях (суточный, недельный, годовой круг богослужений), в том числе и в Украинских Церквях Киевской традиции, установлено его цель и дано его краткое определение. Церковное правило состоит из суточного, недельного и годового круга богослужебный.

Ключевые слова: церковное правило и его источники; богослужебные книги: акафистник, апостол, Евангелие-апракос, ирмологий (ирмологикон), литургикон (служебник), миная общая, миная месячная, миная праздничная, октоих (осьмогласник), парастасник, псалтырь, типикон (типик, устав), требник, триодъ постная (трипеснец), триодъ цветная, часослов.

The paper source is set (Bible and its translations, ancient Charters - Jerusalem and Studite, Typikon (rubrics) and other religious books) and the contents of the Divine Praises in the Eastern Churches, including the Church of the Kiev Ukrainian tradition, filed its brief zeal and definition. Church usually consists of daily, weekly and annual range of worship.

Key words: church rule; religious books: Akafisnyk, Apostle, Gospel – aprakos, rmologion, Liturhikon (Missal), Menaion Overall, Menaion Moon, Menaion Holiday, Oktoikh (Vosmyhlasnyk), Parastasnyk, Psalms, Typicon (Statutes), Formulary, transistor, Lenten lean (trypisnets), Lenten cauliflower, Book of Hours.

УДК 7.071.1

Юрій Гулянич

КОМПОЗИТОРСЬКА ВЗАЄМОДІЯ З ПЛАСТОМ МУЗИКИ НЕФІКСОВАНОЇ ТРАДИЦІЇ НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ БОГДАНА КОТЮКА

У статті розглядається тенежа явища, досліджується взаємодія фіксованої і нефіксованої традиції, як один із аспектів творчого методу композитора Богдана Котюка, характеризується орієнтація на психологію виконавця.

Ключові слова: виконавець, композитор, фіксація, музичне мистецтво, стилістика, творчість, ансамбль.

© Гулянич Ю., 2015.

Проблема творчої взаємодії професійного композитора з все ще досить мало дослідженим пластом музики нефіксованої традиції постійно виникає при спробі поглибленого аналізу процесу художнього висловлювання. Факт такої взаємодії є незаперечним. Він простежується, починаючи з творчості композиторів, які записували власні опуси ще в ті далекі часи, коли засоби фіксації музичної думки лише викристалізувалися.

Контакт між принциповою і якнайбільш прецизійною фіксацією композитором музичної думки та музикою мінливих, нестабільно існуючих параметрів, в основі якої лежить момент імпровізаційності чи нефіксованості, часто має свої найрізноманітніші прояви і у сьогоденні. Взаємодія цих досить відмінних за творчим методом систем присутня у митців, які різняться між собою естетичними і стилістичними вподобаннями.

Шляхи розвитку музичного мистецтва протягом останніх 400 років отримали чітко окреслені контури завдяки поступовому вдосконаленню фіксації звукового поля. До наших днів музика більш ранніх епох не дійшла, на жаль, у тому вигляді, в якому вона існувала в часи свого творення. Якщо усна народна творчість як нефіксована традиція передавалась з поступовими видозмінами та адаптацією кожним наступним поколінням до норм суспільної свідомості, то саме цей шлях видозмін тепер простежувати майже неможливо. Власне термін «усна народна творчість» у даному випадку сприймаємо не буквально – як чисто вокальну традицію, що твориться устами – а як принцип, який у своїй основі має наслідування почутого і навіть побаченого у музичному (а також, звичайно, і у поетичному) мистецтві.

На основі цієї практики, яка ґрунтується на принципі індивідуального відтворення, а найчастіше – переосмислення раніше почутого чи практично здобутого досвіду – за час розвитку музичного мистецтва було створено величезну кількість творів, більшість з яких до нас не дійшла. Лише останнім часом завдяки розвитку техніки звукозапису з'явилася можливість фіксувати як імпровізовані музичні твори, так і вивірені у структурному плані композиції. Особливість останніх полягає в тому, що вони початково не були графічно оформлені нотами. З проблемою фіксації індивідуальної музичної творчості стикаються не тільки невідготовлені у професійному плані музиканти, але й досвідчені професіонали [8].

Щоб краще зрозуміти суть проблеми, звернемося до історичного аспекту. За принципом наслідування почутого та передачі практичного досвіду від вчителя до учня проходило навчання не тільки у школах ренесансних цехових майстрів або мандрівних музикантів-професіоналів, до яких відносимо не лише зовсім близьких до нас за часом та походженням кобзарів-бандуристів, але й дуже давні прояви такого шкільництва, які по суті були першими зразками музичного професіоналізму. Маємо на увазі мистецтво європейських мандрівних музикантів: трубадурів, труверів, майстерзінгерів, скальдів та інших. Фактично вже в той час закладались підвалини шкільництва – в даному випадку йдеться про передачу особисто набутого музичного досвіду та навичок творчості.

Здобуття музичного досвіду та його передача наступним поколінням – це той стрижень, довкола якого формується музичне середовище кожного суспільно-культурного зрізу епохи. Тема шкільництва та здобуття музичного досвіду пов'язана з надзвичайно яскравими мистецькими явищами в історично-культурному розвитку суспільства. Феодальні суспільні відносини – вертикаль суверена та васалів – дали поштовх до формування своєрідної музичної школи рицарської лірики. У той же час простонароддя (вільні селяни чи кріпаки) свої мистецькі візії втілюють, перш за все, в обрядовій народній творчості. У часи Середньовіччя образ античного рапсода трансформується з об'єктивістського виразника настроїв цілого суспільства у дуже суб'єктивістський самовираз містика.

Цей екскурс у глибину віків варто провести хоча б для того, щоб зрозуміти: на якому ж фундаменті виникає та фіксована традиція музичної творчості, яку ми досить умовно визначаємо половиною тисячоліття. Композиторська творчість у будь-який час виконувала певну соціальну функцію. Сам творець – музикант, поет, художник актор – на кожному етапі розвитку людства обов'язково був пов'язаний дуже тісними стосунками з тими чи іншими верствами суспільства. Саме на таких зв'язках творця з певною суспільною групою базується давній поділ мистецтва на сакральне та побутове. Ці зв'язки зумовлюють і процес секуляризації мистецтва. Сакральне мистецтво, яке мало коріння у магічних діях, вимагало відповідних інструментів. Їх деколи навіть є важко назвати музичними. Що ж стосується побутового музикування – то воно, безсумнівно, відіграло другорядне значення. Його розвиток постійно йшов у фарватері всіх досягнень сакральної творчості. Завдяки концентрації найосвіченіших митців при храмах професійна творчість, а разом з нею професійне

шкільництво, перетворюється у струнку систему. Одним з найяскравіших атрибутів цієї системи є фіксація музичних думок шляхом нотозапису на папері.

Значна віддаленість розвитку професійної композиторської творчості від можливостей сприйняття малоосвічених людей та задоволення їх естетичних проблем призвели до виникнення кількох нових хвиль стилістично відмінної, але націленої на безпосередній контакт з професійно непідготованим слухачем, музики нефіксованої традиції. Особливістю взаємодії композиторів-професіоналів з новою стилістикою «усної народної творчості», яку більш доцільно щодо мистецьких мистецьких явищ ХХ ст. називати «музикою нефіксованої традиції» є двоякість підходу.

Більш традиційним є використання цієї нової стилістики композитором у власній творчості, переосмислюючи її з нефіксованої у фіксовану. Як приклад – звернення Еріка Саті (Satie) до музики публічних походів з відтворенням фестивально-карнавальної атмосфери. Або використання джазової стилістики Ігорем Стравінським у «Регтаймі» (для одинадцяти інструментів) чи «Piano Rag Music» [6]. Елементи нової «рокової» стилістики та музики «техно» у другій половині ХХ – на початку ХХІ століть використовує у своїх партитурах багато сучасних професійних композиторів. Подібним до цього методу був запропонований Карлгайнцом Штокгаузеном (Stockhausen) спосіб поєднання у електронному вигляді звучання симфонічної партитури зі звуками побуту. Різниця полягала лише у тому, що композитор стилістику нефіксованої музичної творчості втілює не у нотному тексті, а в електронному варіанті [4].

На зовсім інших засадах діє композитор, який не переносить опції нефіксованої традиції у традиційно фіксовану професійну творчість, а починає втілювати свої мистецькі задуми у рамках координат нефіксованої традиції. Тим самим анархічний розвиток нефіксованої традиції стає у певному сенсі керованим.

Такий підхід до композиторського задуму можна охарактеризувати однією з яскравих тенденцій в сучасній українській музиці. Внаслідок перенесення окремих опцій нефіксованої традиції в композиторську партитуру з'являються нові далеко нетрадиційні драматургічні рішення. Користуючись таким методом Богдан Котюк приходив до нових формальних музичних побудов. Це стосується досить значної кількості його творів, що написані для різних складів, виконавців в області вокальної та інструментальної музики.

Взаємодія композитора з музикою нефіксованої традиції отримала свій прояв не лише на рівні структури самого музичного твору, але й визначила стиль співпраці з виконавцями. У цьому плані спрямований окремий етап діяльності та творчості композитора. Властиві для музики нефіксованої традиції принципи організації звукової тканини композитор моделює у стосунках автор – виконавець. У спрощеному вигляді ця взаємодія відповідає процесу реального втілення ідеї. Подібний метод Котюк застосовує у навчальному процесі. Тему шкільництва він намагається вивести за рамки академічного процесу і перетворити з суто дидактичного у творчий напрям. Ціла низка творів була вибудована композитором із середини музичного виконавства. Ці композиції не є сліпим наслідуванням джазових імпровізацій на основі стандарту (тобто, тема, яка береться за основу). Імпровізаційність, як така взагалі, відіграє тут роль поступового кристалізатора думки. Чи з самого початку композиторський задум відповідав кінцевому результату? Визначити важко, адже в деякою мірою у процесі пошуків відповідних виразових засобів разом з виконавцем авторський задум перетрансформовувався. А оскільки твір призначався для інструментального або вокально-інструментального ансамблю, то у процесі його народження відбувалась адаптація індивідуальних виконавських можливостей у пошуках спільної узгодженої позиції. Ці принципи взаємодії композитора та виконавця [2] Богдан Котюк апробував у багатьох ансамблях, з використанням найрізноманітніших інструментів: від класично усталених складів – до рідкісних фольклорних музично-інструментальних прототипів. А також від дитячих іграшок – до найсучасніших електронних інструментів. За цим принципом композитором Б.Котюком було створено багато концертних програм для різних ансамблів, а також повстала музика до багатьох драматичних вистав. Увесь цей, далекий від усталеної класичної традиції, музичний інструментарій належить у повною мірою стилістиці нефіксованої традиції.

Яскравою особливістю творчого методу композитора Котюка є постійна і планомірна співпраця з реальними виконавцями. Звідси виникають і досить оригінальні склади ансамблів. В одному творі часто можуть у дифузійному поєднанні виступати, на перший погляд, несумісні звучання. Одночасно з традиційним складом камерного оркестру в опусах Котюка знаходимо теж своєрідний оркестровий склад. Його – у традиційному розумінні – ні симфонічним, ні камерним, ні народним назвати не можна. До такого колективу виконавців композитор включає до групи

струнних, скажімо в окремих частинах своєї «Літургії», поруч з першими і другими скрипками та контрабасами – дві бандури і цимбали. Духову групу представляють декілька сопілок (у різних строях), сурма, а ударні – дзвіночки, дзвони та тарілки. Навіть цей досить зовнішній чинник є свідченням поєднання двох систем або навіть – «конституційних строїв» у музиці. Стрій і колорит звучання збагачується ще й притаманним для неklasичного інструментарію фактурним викладом, який ніби адаптує нефіксований виклад звукового матеріалу до композиторської лексики.

Поруч з таким майже традиційним дуєтом, як сопілка та гітара, де сопілка є своєрідною альтернативою до класичної флейти, у творах Б.Котюка знаходимо дуже цікаві дуєти: бандура і синтезатор, а також – цимбали зі синтезатором. Поєднання акустичних та електро-акустичних звучань є важливою ознакою не лише камерної творчості композитора, але й написання музики до драматичного театру. Ансамбль виконавців музики до драми – феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» складають чотири групи виконавців. Це: вокальний ансамбль; окремі інструменти симфонічного оркестру, кожен з яких трактується як представник цілої групи інструментів. Наприклад, валторна представляє цілу групу мідних, а скрипка і контрабас – струнні. Велика кількість народних інструментів є трактована не оркестрово чи ансамблево, а як окремий звуковий символ у загальній палітрі виконавського колективу. Роль об'єднуючого фонічного тла у цьому колективі відіграють електронні музичні інструменти та синтезатор. Ступінь нефіксованості цього музичного пласта нотним текстом є цілком очевидним.

Такий підхід до трактування музичного інструментарію у творах Богдана Котюка зумовлений особливим баченням сучасних композиторських завдань. Головна мета – це донесення до слухача найбільш ефективним та ефектним способом музичної ідеї, тієї провідної думки, задля якої було задіяно цілий комплекс організаційних ресурсів. Поставлене перед собою завдання композитор вирішує через залучення методів логістики. Значення відіграє не стільки усталена традиція групування чи поєднання між собою окремих музичних інструментів, скільки взаєморозуміння між собою виконавців, які покликані найкращим чином відтворити авторський задум. Цей людський фактор, до якого композитор звертається у багатьох своїх творах, певним чином бере свій початок у експериментах авангардистських студій модерної музики ХХ ст. [7]. Але більше значення відіграє чисто психологічний аспект людських контактів у процесі спільного творення музичного образу. Під цим кутом зору можна вбачати яскраву паралель зі стилістикою джазової музики, зокрема – стилю ф'южн. Цей «сплав» (fusion – англ.) музичного мислення, що має за конструктивну основу фіксовану і нефіксовану традицію, простежується як у структурі інструментальних ансамблів, так в цілому – у музичній тканині творів Б.Котюка.

Різні типи висловлювання, що культивувались протягом століть розвитку музичного професіоналізму, дали поштовх для виникнення цілої системи формалізації музичної думки та втілення її у статистичних або мобільних формах. Виходячи з формально-структуралістської схеми аналізу Шенкерівської ієрархії ліній, обґрунтуванню підлягає і дуже розлога система формотворення, до якої звертаються сучасні композитори [5]. У творчості Богдана Котюка можемо чітко простежити яскраву тенденцію до формальних пошуків, які значною мірою базуються на добре знайомому в працях Бориса Асаф'єва процесуальному принципі [1]. Ця формальна процесуальність багатьох творів композитора Котюка має свої джерела в імпровізаційних побудовах інтелектуально розвиненої течії сучасного професіонального джазу. Найяскравішими зразками такого способу формотворення є два концертштюки для фортепіано «DJ» і «Drive», а також «Діалог» для сопілки (або блок-флейти) та гітари.

Джазовий термін «ф'южн» стосовно стилістики висловлювання Б.Котюка можна трактувати з набагато більшою свободою, аніж це звичайно застосовується до власне професійного джазового музикування. Щодо джазу він означає вільне поєднання чи невловимий перехід від одного до іншого типу висловлювання, а навіть селективний відбір зі змішуванням подібних прийомів, що беруть своє походження в різних за часом та стилем музичних пластах. Яскравою ознакою творчого методу Котюка є органічна єдність вислову в одночасовій експлуатації прийомів, що стосується різних музичних стилів та епох.

Застосовуючи цю сентенцію до аналізу значної кількості творів для цимбалів Котюка потрібно першочергово відзначити їх стилістичне багатство та своєрідну поліфункційність. Концертно-віртуозне висловлювання у двох Рапсодіях композитора виходить далеко за рамки самого жанру рапсодії, що склався у ХІХ ст. Дві рапсодії Б.Котюка для цимбалів соло не є калькуванням добре знайомих рапсодій Ф.Ліста для фортепіано чи національно орієнтованих Лисенківських. За своєю стилістикою ці твори виходять на той рівень індивідуального висловлювання, який основоположник

франкфуртської філософської школи Теодор Адорно (Theodor Adorno) визначив терміном «Aufklärung» [3]. Саме присутність автономної позиції композитора вирізняє тип висловлювання автора Рапсодій для цимбалів соло.

У своїй праці «Інструменталізм Богдана Котюка у світлі тріади композитор – виконавець – слухач» [2] музикознавець Тарас Баран проаналізував співвідношення між виконавцем, композитором та слухачем. Дослідник фахово осмислює специфіку оволодіння композитором прийомами викладу музичної думки для обраного музичного інструмента. Не будучи цимбалістом, композитор Котюк дуже велике значення надає саме повноцінному використанню різнопланових виконавських можливостей цимбаліста. Зрештою, цю закономірність можемо легко спостерігати слухаючи й аналізуючи будь-який інший із творів композитора для найрізноманітніших ансамблів чи інструментів. Як піаніст, композитор без сумніву досконало володіє фортепіанною фактурою. Одним з найяскравіших зразків його творчості є «Фантазія» для двох фортепіано та оркестру. Але буквально перенесення чи адаптація фортепіанного висловлювання до можливостей цимбаліста для композитора Котюка є не можлива. Такі дії не відповідали б ні його естетичній концепції, ні поглядам на психологію виконавця, а отже – всяка фальш у цих стосунках обов'язково буде почута слухачем. Тому пошуки специфічної цимбальної виразовості, які б відповідали органічним навикам фактурного творення виконавцем, композитор, приступаючи до написання нового твору для цимбалів, вважає для себе мало не головним завданням.

Отже, свій творчий метод композитор Б.Котюк великою мірою вибудовує не стільки на психології сприйняття слухачем, скільки на психології виконавця, який лише в тому випадку здатен досконало відтворити авторський задум, коли перебуває в стані ейфорії від творення музики. У цьому психологічному аспекті значною мірою криється той нетрадиційний підхід, завдяки якому музика нефіксованої традиції стає керованою і логічно збагачуваною професійною композиторською думкою. Разом з тим, у відчутті виконавця поява музичних образів не є чимось чужим і привнесеним, не є чимось насильно накинутим зверху. Як результат – ті твори Б.Котюка, які є традиційно зафіксовані у нотному матеріалі, несуть у собі значну частку неповторної свіжості, що є властива безпосередньому самовиразу музики нефіксованої традиції.

1. Асафьев Б. (Игорь Глебов). Музыкальная форма как процесс. / Б. Асафьев – 2 изд. Кн.1, 2. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
2. Баран Т. Инструментализм Богдана Котюка у світлі тріади композитор – виконавець – слухач / Т.Баран // Студії мистецтвознавчі. – Число 6 (10): Театр. Музика. Кіно. – Київ, 2005. – С. 27–32.
3. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. / Ц.Когоутек – М. : Музыка, 1976. – 267 с.
4. Котюк Б. Способы втілення фольклору в творчості композиторів ХХ ст. / Б.Котюк // Архів Львівської державної музичної академії ім. М.В.Лисенка. – 1974. – 92 с. (одиниця зберігання 1597).
5. Павлишин С. Про деякі тенденції розвитку сучасної зарубіжної музики. / С.Павлишин – К. : Муз. Україна, 1976. – 67 с.
6. Стравинский И. Статьи и материалы. / И.Стравинский – М. : Сов.композитор, 1973. – 527 с.
7. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття. Дослідження. / Б.Сюта – К. : Академперіодика НАН України, 2004. – 120с.
8. Утегалиева С. (Алма-Ата). О специфике взаимосвязи слухового и визуального начал у музыкантов-инструменталистов бесписьменной традиции / С.Утегалиева // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч.1. – М. : Сов. Композитор, 1987. – С.116–124.

В статтє рассматривается генезис явления, исследуется взаимодействие фиксированной и нефиксированной традиции, как один из аспектов творческого метода композитора Богдана Котюка, характеризуется ориентация на психологию исполнителя.

Ключевые слова: исполнитель, композитор, фиксация, музыкальное искусство, стилистика, творчество, ансамбль.

In the paper the genesis of phenomena studied the interaction of a fixed and unfixed tradition as one of the aspects of the composer's creative method Bogdan Kotyuk, characterized by focus on the psychology of the artist.

Key words: artist, composer, fixation, music, art, style, creativity, ensemble.

ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ ФЕДОРА ЯКИМЕНКА І ЯКОВА СТЕПОВОГО: КОМПАРАТИВНИЙ РАКУРС

В статті пропонується порівняльний аналіз фортепіанної творчості українських композиторів – рідних братів Федора Якименка і Якова Степового, визначаються спільні та відмінні риси стильової манери обох митців.

Ключові слова: українські композитори, фортепіанна творчість, мініатюри, стильова манера.

Яків Якименко (псевдонім – **Степовий**) широко відомий як автор солоспівів на слова Тараса Шевченка, Лесі Українки, Івана Франка, Максима Рильського, Олександра Олеся, хорових обробок українських народних пісень, оркестрових сюїт на теми українського фольклору і, звичайно ж, фортепіанних композицій – Сонати, рондо, фантазії, циклів мініатюр. Його музика – це пісенний піанізм. Домінуюче національне начало, українська пісенність, втілена у різноманітних формах засобами професійної композиторської техніки, – головна особливість творчості Степового.

Федір Якименко – один із небагатьох українських композиторів, котрі здобули собі ім'я за кордоном і відомі там більше, ніж на батьківщині. Він значну частину свого життя жив у Франції, захоплювався новітніми на той час тенденціями, переймав нові стильові віяння, вбирав найрізноманітніші художні враження. Музична спадщина Якименка є плідною і вагомою: вокальні і хорові твори, цикли фортепіанних мініатюр, фортепіанна поема «Уранія», симфонічна поема «Зірка». Захоплення композитора імпресіонізмом і символізмом суттєво позначилось на його творчості. Він, як справжній художник, не боявся експериментувати зі стилями, завдяки чому його музика має особливий шарм.

Своє життя рідні брати Федір Якименко і Яків Степовий присвятили не лише композиторській творчості: обидва активно займалися педагогічною, музично-критичною, концертно-просвітительською, громадсько-організаційною діяльністю.

Митці залишили по собі чималу музичну спадщину, але доля розпорядилася так, що твори одного з братів – Якова – увійшли до золотого фонду української національної музичної класики, тоді як доробок Федора на рідній землі в силу ідеологічних причин упродовж тривалого часу залишався невідомим.

В українському музикознавстві більш активною є увага до постаті Я. Степового, особливо до його хорової та вокальної творчості. Існує чимало монографій, публікацій, присвячених дослідженню спадщини митця, аналізу його творів (М. Грінченко, М. Михайлов, Г. Степанченко, Т. Булат, О. Шреєр-Ткаченко, Т.Філенко та ін.).

Водночас, творчість Ф. Якименка залишається маловивченою. Окремі аспекти музичної спадщини композитора стали предметом досліджень українських науковців О. Кушнірук та О.Ковальської-Фрайт. Однак, в українському музикознавстві досі не осмислена вся багатогранність і значимість творчої постаті Ф. Якименка.

Мета пропонованої наукової розвідки – порівняльна характеристика фортепіанної творчості Ф. Якименка і Я. Степового, виявлення спільних та відмінних рис їх стильової манери.

Кінець XIX – початок XX сторіччя ознаменувався кінцем класико-романтичної епохи в художній культурі. Перші десятиліття нового століття принесли різноманітні течії та напрями художньої практики, художнього осмислення світу і буття людини в ньому. Зокрема, це виразно проявилось у музичній культурі. На фоні пізнього романтизму зароджувалися полярні напрями – імпресіонізм та експресіонізм, які поряд із символізмом, фовізмом, урбанізмом, тощо вирізнялися неоднаковою силою впливу та поширенням у національних композиторських школах того часу.

Відомі українські композитори того часу (Л. Ревуцький, В. Косенко, А. Рудницький, С. Туркевич-Лукіянович, В. Барвінський, С. Людкевич, З. Лисько, Н. Нижанківський та ін.) чутливо переймали модерні віяння, переосмислюючи їх на національному ґрунті. Майже жоден з них не пройшов повз новітні течії, що були своєрідним відображенням суперечливого й складного суспільства і які залишали свої сліди на їх авторській манері. Кілька напрямів нерідко співіснували в творчості одного митця, поступово переплаваючись в індивідуальну стилістику.

© Новосядла І., 2015.

Яків Степовий, котрого дослідники вважають одним із плеяди пізніх романтиків, постає як композитор суцього ліричної спрямованості. Національний характер музики Степового добре відчували ще його сучасники. Українська пісенність, втілена у різноманітних формах засобами професійної композиторської техніки, – головна особливість усієї творчості Степового. Його музика – це пісенний піанізм. Однак не йдеться про пряме використання народнопісенного матеріалу, не про зовнішні ознаки пісенних форм. В оригінальних творах Степового не зустрінеш справжніх народних мелодій, і небагато п'єс композитора можна віднести до пісенного жанру. Пісенність слід розуміти значно ширше – як особливий тип музичного мислення і обумовлені ним принципи організації музичного матеріалу.

Пісенність як принцип організації музичного матеріалу панує у фортепіанних мініатюрах – прелюдах, елегії, танцях та інших п'єсах. При цьому вона втілюється не тільки в мелодичній лінії. Але в більшості п'єс композитора мелодика має суто інструментальну природу, органічно включаючи прийоми фортепіанної техніки. П'єсам Степового не властива концертна віртуозність, але це не означає, що вони не піаністичні. Композитор майже ніколи не обмежується пісенним одноголоссям. Пісенність узагальнено-мелодичного образу утворюється в нього зі складного переплетення імітаційних підголосків, поліфонічних сполучень голосів, що, в свою чергу, створюють колоритну гармонію і різноманітну фактуру.

Інструментальний стиль композитора глибоко поліфонічний і включає різноманітні форми імітаційної та контрастної поліфонії. В основному, саме поліфонічними прийомами здійснюється варіантна повторюваність, яка є головним способом образно-тематичного розвитку.

Дуже опосередковано, ледь вловимими штрихами й нюансами відтворюється у фортепіанних п'єсах Степового колорит української пісенності. Композитор не прагне спеціально підкреслити, виділити локальні ознаки національного колориту; він природно й просто висловлюється у власній індивідуально-стильовій манері, не замислюючись про зовнішні атрибути національного. Інтонаційному словнику композитора менш за все притаманні обмеженість, штучний відбір виражальних засобів і, тим більше, навмисне обігрування звичайних формул, характерне для аматорських думок, шумок, козачків, що репрезентували український стиль у фортепіанній музиці XIX ст.

У стилі Степового деякі характерні ознаки українського фольклору не тільки не акцентуються композитором, а навпаки – немовби приховуються, розчиняючись в альтераціях і колористичних зіставленнях розширеної мажоро-мінорної системи. Такими є, наприклад, інтонації, пов'язані з підвищенням IV ступеня в мінорі, що здавна є безвідмовним способом створення національного колориту. Низхідний рух від V до підвищеного IV ступеня мінору – найулюбленіший зворот у фортепіанних п'єсах Степового («Пісня без слів», тв.9 №3, «Ніби танець», тв.10 №4, «Танець» Ля мажор, тв.14 №3). Нерідко Степовий користується колористичними зіставленнями міжорних та мінорних акордів. Іноді це типово шубертівські переливи гармонічних відтінків (як, наприклад, в «Елегії»).

Заслуга Степового полягає в тому, що він перший в українській музиці поєднав народнопісенне мислення з розвиненою гармонічною системою професійної музики кінця XIX – початку XX ст. Аналіз циклу «Прелюди», тв. 12, переконливо свідчить, як органічно входять до стилю Степового гармонічні нововведення пізнього Римського-Корсакова, Скрябіна, Рахманінова і навіть російських «модерністів» – Рєбікова, Черепніна та ін. Водночас, освоєння пізньоромантичної гармонії з вторгненням навіть у галузі імпресіонізму й експресіонізму завжди поєднується у Степового з пісенно-ліричною образністю (викликаючи асоціації з музикою Чайковського, Шопена, Гріга) і, водночас, – з класичною чіткістю і врівноваженістю музичної форми (як у Римського-Корсакова, Глазунова, Лядова). Саме це надає рис індивідуальної своєрідності фортепіанним п'єсам Степового – і тим, в яких безпосередньо використовуються народнопісенні інтонації (наприклад, «Пісня», тв.14), і тим, в яких перевтілюються ритми козачків, гопаків («Танець», тв.7, тв. 14 та ін..) або вальсів, мазурок (тв. 5, 7, 9), і тим, в яких розкриваються в суб'єктивній образності тонкі душевні настрої і рухи.

Коло образів в фортепіанних мініатюрах Степового широке й різноманітне, йому не чужі емоційно-патетичні висловлювання (Прелюд ре мінор) й стримана суворість глибокого роздуму (Рондо сі мінор, Прелюд №2, тв.12), ствердження вольового начала («Прелюд пам'яті Т.Г.Шевченка») й примхлива зміна фантастичних настроїв із заглибленням деколи у казкові образи умовного «орієнталізму» (Фантазія Соль мажор), романтична піднесеність та урочиста рішучість (Соната Ре мажор).

Цікаво зазначити, що один зі своїх творів – Прелюд №2, тв.12 – Степовий присвятив своєму братові, Ф. Якименку. Окремі епізоди твору нагадують, власне, його творчу манеру – прозорий, виважений звукопис.

Деякі з його п'єс (зокрема, «Три п'єси», тв. 9) композитор називає салонними, однак салонність для нього – не банальність, а дохідливість, доступність, пов'язані з атмосферою домашнього любительського музикування.

Прагнучи до безпосередньої дохідливості та емоційної точності висловлювань, Степовий широко використовує звичайні, т.зв «розмовні» формули музичної мови. Кожна типова формула-інтонація відбиває деякі загальні закономірності семантики, що склалися історично. Саме такою є природа характерних для мелодики Степового низхідних хроматичних рухів, терцово-квартових висхідних по співоку («Прелюди» № 3, тв.10, № 1, тв.12), однаково близьких і до вольових тем Скрябіна, і до українських народних пісень, і, звичайно, широка опора на ліричну побутову секстову втору.

Розширюючи обрії української музики, композитор не прагнув до новаторських відкриттів чи революційних переворотів у своєму мистецтві. Однак хроматизація мажоро-мінору, колористичне використання альтерованих багатотерцевих комплексів, плинність дисонуючих послідовностей – усе це безпосередньо підводить Степового до розширеної 12-тонової тональної системи, передбачаючи пізніші досягнення Лятошинського і композиторів «харківської школи», котрі остаточно подолали академічну обмеженість стилю і вивели українську музику на новий якісний рівень.

На відміну від Якова Степового, який майже не зраджував власному стилю упродовж свого життя, творча манера Федора Якименка трансформувалася під впливом культурних тенденцій, що панували в оточуючому його середовищі. На ранні твори композитора («П'ять п'єс», тв. 21, «Два фантастичні ескізи» тв. 33, «П'ять прелюдій» тв. 23, «Сюїта» тв. 28, «Ігри. Характеристичні п'єси» тв. 34, «Три ідилічні танці» тв. 35 та ін.), як і на перші композиторські спроби Я. Степового, вплинуло тісне спілкування з композиторами-педагогами, що займали високе положення в ієрархії тогочасного російського мистецтва – М. Балакірева, М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова, А. Лядова. Програмність, тяжіння до живописності, музична статика, використання діатоніки, плагальності, цілотноності, виразність музичної мови – це продовження в музиці Якименка традицій Петербурзької композиторської школи. Водночас, у його фортепіанних творах спостерігається своєрідна «гра», митець експериментує зі стилями і напрямками, виробляючи свою власну манеру.

Особливу роль у становленні молодого композитора відіграло французьке мистецьке середовище, в якому Якименко перебував тривалий час. Сучасники досить часто порівнювали його музику з творчістю французьких імпресіоністів, водночас зауважуючи, що до такої манери письма він прийшов сам, незалежно від Дебюссі. Імпресіоністичні риси в музиці Якименка виявляються в панівній ролі гармонії у формотворенні, її вишуканості, колористичності, великій увазі до тембральності, прагненні до відтворення мінливих швидкоплинних настроїв. Програмні назви до фортепіанних творів у Якименка часто мають картинно-пейзажний чи картинно-настрійний ракурс («Капризи моря», «Мрії на березі моря», «Феєричні квіти»). Знайомство у Парижі з відомим французьким астрономом Камілло Фламмаріоном спричинило появу фортепіанних опусів «Уранія», «Зоряні сни», в яких втілились його космогонічні ідеї.

Різновекторністю творчих пошуків позначений зрілий період життя композитора, він є найбільш показовим для творчості Якименка. Твори, написані в цей період, утворюють особистий світ автора, де існують внутрішні й зовнішні зв'язки між музикою та символістською літературою (фортепіанні цикли «Зоряні мрії», «Сторінки фантастичної поезії», «Розповіді мрійливої душі»). Композитор тяжіє до сюїтної форми, об'єднуючи мініатюри наскрізною ідеєю. Якименко, як художник-імпресіоніст, уникає яскравих барв. Свій метод формотворення митець називав «принципом відблисків або відображень», що споріднює почерк композитора з художньою манерою Скрябіна та Чюрльоніса. Композитор оспівує красу зоряного неба, далеких планет, неземних пейзажів – відповідно шукаючи гармонічні засоби виразу: діатоніку, цілотнові ходи, кварто-квінтові зіставлення мелодичних зворотів, застосовує октавні «злети». Він рішуче уникає консонуючих акордів.

В композиціях цього періоду відсутні мелодії кантиленного характеру, натяк на фольклор, а переважає повторюваність тематичного матеріалу, панує симетрія, квадратність.

Для створення образів Якименко використовує різні регістри фортепіано, тембральні зміни. Для його творів характерні несподівані фактурні зміни, одночасне звучання крайніх регістрів без заповнення середніх, швидкі гармонічні фігурації, викликані зміною образів і їх колористичних

відтінків. В творах, переважно, відсутня чітко виражена мелодична лінія – теми композитор будує на різного роду арпеджіо, гамоподібних пасажах, октавних фігураціях, що асоціюється з відблисками променів, викликає в уяві фантастичні образи: міражі, видіння.

«Українським» періодом в творчій біографії Ф. Якименка сміливо можна назвати його перебування в Празі¹⁰. Тут митець створює композиції, що безпосередньо виражають ностальгію за втраченою і далекою батьківщиною – цикли «Шість українських поем», «Картини України», «Українська сюїта». Композитор повертається до простоти викладу музичного матеріалу, використовуючи при цьому жанрові різновиди української народної пісні й танцю. На цій основі композитор створює вільні фортепіанні обробки, індивідуалізує музичну мову, оздоблюючи народні мелодії вишуканою барвистою гармонією.

Таким чином, фортепіанна творчість обох митців – особлива галузь їх композиторської діяльності. В Ф. Якименка вона особлива ще й тому, що саме в ній найяскравіше виявилось його творче обдарування.

Порівняльний аналіз фортепіанних творів Ф. Якименка і Я. Степового дає підстави стверджувати про наступне:

- основна відмінність полягає в тому, що фортепіанна музика Я. Степового вирізняється своєю національною визначеністю. Натомість, в силу певних обставин, лише кілька пізніх творів Ф. Якименка носять «український» характер, тоді як його творчість загалом – це слідування модним тенденціям європейської музики;

- незважаючи на українську пісенність творів Я. Степового, композитор уникає цитування фольклорних мелодій, характерні ознаки народної музики він поєднує з гармонічною системою професійної музики кінця XIX – початку XX ст. Опрацьовуючи фольклорний матеріал, Ф. Якименко залишає народну тему незмінною, лише гармонізує її;

- обом митцям властивий камерний тип висловлювання. Концертний розмах, зовнішні ефекти відсутні в їх музиці.

- характерною рисою жанрової системи композиторів є мініатюрність, яка часто поєднується з циклічністю. Особливо це характерно для Ф. Якименка: фортепіанні цикли композитора – це світ різноликвих мініатюрних оповідей, що вирізняються вишуканою образністю і технікою музичної композиції;

- прелюдія, прелюд – ці традиційні жанри романтичної музики завдяки можливості втілювати різноманітні настрої у лаконічній формі – найбільш поширені у творчості обох митців;

- образний світ їх фортепіанної музики – це широка палітра ліричних почуттів: елегійна мрійливість і емоційна пристрасність, зворушлива чуттєвість і романтична піднесеність. Але лірика Я. Степового має розповідний характер (окремі твори – це глибокі роздуми), а Ф. Якименка – споглядальний;

- Я.Степовому ближчими є «земні» переживання, світ людських турбот і радощів, що часто виражається в танцювальних жанрах. Лірична інтимність поєднується в композитора з раціональною виваженістю. Для Ф. Якименка ідеал краси, гармонії – це ідилічний та фантастичний світи, що викликає аналогії з античною естетикою, в якій саме космос виступав як втілення такого ідеалу;

- у Я. Степового, незважаючи на колоритну гармонію, поліфонічну фактуру, на першому плані – мелодія як основний елемент його пісенного піанізму; тоді як основним виражальним засобом у Ф. Якименка є гармонія. На противагу тональному мисленню Я.Степового, Ф. Якименко використовує розширену тональність і модальність, атональне і атонікальне мислення;

- захоплення Ф. Якименка імпресіонізмом зумовило широкий спектр колористичних барв, що досягаються тембральними і гармонічними ефектами. Основна ознака музики Я. Степового – нарочитий лаконізм виражальних засобів;

Романтики-мрійники – саме так лаконічно можна охарактеризувати музикантів і їх творчість. Українці за походженням, тісно пов'язані з російською національною музичною школою, Ф.Якименко і Я. Степовий черпали ідеї в європейській культурі, при цьому створивши свій внутрішній світ, який вони «вилили» у музичних звуках.

¹⁰ У Празі Ф.Якименко працював на посаді професора та декана музичного відділення Українського Високого педагогічного інституту ім. М. Драгоманова – осередку української культури, викладає гармонію, теорію музики та фортепіано. Асистентом у Ф. Якименка працював Нестор Нижанківський, а його учнями були Микола Колесса та Зиновій Лисько.

1. Історія української музики : у 5 т. / [ред.: Загайкевич М., Калениченко А., Семененко Н.]. – К. : Наукова думка, 1990. - Т. 3 : Кінець XIX – початок XX ст. – 1990. – С. 239 – 244.
2. Кушнірук О. Український імпресіонізм / О.Кушнірук. – Музика. – 1995. – № 2. – С.22–23.
3. Малишев Ю. Пісенний піанізм Якова Степового / Степовий Я. Вибрані фортепіанні твори. – К.: Муз.Україна, 1983. – С.5-10.
4. Підківка О. Після довгих років забуття (про життя і творчість українських композиторів) / О.Підківка. – Львів, 2003. – С. 168–190.

В статтє предлагается сравнительный анализ фортепианного творчества украинских композиторов – родных братьев Фёдора Якименко и Якова Степового, отслеживаются общие и отличительные черты их стилистического почерка.

Ключевые слова: украинские композиторы, фортепианное творчество, миниатюры, стилистический почерк.

In the article is suggested the comparative analysis of the piano works by Ukrainian composers, determined the differences and similarities of style of both artists.

Key words: Ukrainian composers, the piano creation, miniatures, the author style.

УДК 78.02.021:681.842:78.071.1

Володимир Романко

КОМП'ЮТЕРНІ МУЗИЧНІ ТЕХНОЛОГІЇ В ТВОРЧОСТІ ІВАНА ТАРАНЕНКА

В статті на основі аналізу низки різних за жанрово-стильовими характеристиками творів Івана Тараненка розглядаються приклади застосування комп'ютерних музичних технологій як чинника збагачення можливостей творчого самовираження композитора.

Ключові слова: композитор, комп'ютерні музичні технології, семпл, саунд-колаж.

Творчий доробок провідних сучасних композиторів є результатом наполегливих пошуків шляхів адекватного самовираження, відтворення власної картини світу. За умов, коли арсенал композиторських технік є практично безмежним, індивідуальний стиль вибудовується через ретельний відбір поміж багатьох можливостей. Збагаченню комплексу засобів донесення художнього сенсу, створення досконалої мистецької форми сприяють, крім іншого, комп'ютерні технології, що набули останнім часом значного поширення.

Одним з проявів окресленої тенденції стала творчість Івана Тараненка, українського композитора, чий доробок став важливою складовою сучасної музичної культури. Ціла низка його творів різних жанрів – «А Prima Vista...», «Зрак», «Цвіт вишневий на Афоні», «Там і колись, тут і тепер...» тощо – позначена застосуванням можливостей комп'ютера.

Вагомість значення комп'ютерних технологій зумовила природну увагу українських композиторів і музикознавців до теоретичного осмислення цього важливого чинника збагачення музичної лексики. Одним з перших до проблематики, пов'язаної з роллю музичних комп'ютерних технологій у композиторській практиці, звернувся Ігор Гайденко, який проаналізував у окресленому ракурсі твори як зарубіжних (Ф. Манурі, М. Строрпи, М. Ліндберга, П. Булеза, Я. Ксенакіса), так українських композиторів (О. Грінберга, О. Щетинського, І. Гайденка) [1]. Кроки в тому ж напрямку зробив згодом Артем Рощенко, який здійснив спробу окреслити також філософські й соціокультурні аспекти проблеми [7]. Відзначимо в ряду подібних праць ще й статті Алли Загайкевич [3; 4], а також монографію Інеси Ракунової, присвячену творчості композиторки [6]. Такого роду технології виявляються застосовними і в музикознавчому обігу: Ігор Пяковський здійснив спробу відтворити алгоритми комп'ютерного моделювання процесу композиторської творчості [5].

Мета статті – окреслити особливості використання комп'ютерних музичних технологій у низці творів Івана Тараненка

Спробуймо дуже коротко окреслити історію питання, адже звернення композиторів до можливостей комп'ютера було підготовлено всією логікою музично-історичного процесу ХХ ст. Розширення та збагачення системи виразових засобів у творчості композиторів впродовж цього періоду відбувалось у тісній взаємодії із процесами розвитку суспільства, з еволюцією технологій. Одним з найважливіших проявів тенденції до принципового оновлення музичної мови, що набула інтенсивності починаючи з перших десятиліть ХХ ст., були пошуки в галузі тембру. У річищі цих пошуків винахідниками в різних країнах було запропоновано низку інструментів, робота яких ґрунтувалася на засадах утворення звуків тої чи іншої висоти й тембру за допомогою генерування електричного струму за певними параметрами: Телармоніум (Динамофон), Інтонаруморі, Терменвокс, Хвилі Мартено, Орган Хаммонда тощо. Згодом, вже у другій половині ХХ ст., з'явилися «Електронний синтезатор музики» Г. Олсона та Г. Белара (США) [6, с. 38–39], АНС (т. зв. «електронний інструмент для композиторів») Є. Мурзіна (Москва) та «Синтезатор Роберта Муга» (США) – нові технічні пристрої, що дозволяли не тільки синтезувати звук, але й здійснювати його обробку, що відкрило практично необмежені можливості звукоутворення.

Як наслідок, почало інтенсивно формуватися ціле нове відгалуження академічної музики – т. зв. «електронна музика», що виявила своєрідні «зрізи» домінування тембру як виразального засобу в музиці ХХ ст. Як слушно зауважив О. Жарков, внаслідок захоплення композиторів електронною музикою випробування нових тембрових поєднань і взагалі пошуки в галузі тембру нерідко ставали самоціллю [2, с. 271].

Натомість можливості комп'ютера є значно ширшими й більш універсальними – він став засобом, що забезпечив подолання низки технічних проблем, пов'язаних із реалізацією композиторського задуму. Це було відповідним чином осмислено одним з «піонерів» використання комп'ютерних технологій Янісом Ксенакісом, який вважав, що комп'ютер є помічником композитора і виконує функцію «генератора нових музичних ідей, за допомогою якої композитор отримує можливість відходу від музичних стереотипів» [1, с. 11], позаяк він може, відштовхуючись від власних мистецьких завдань і керуючись своїм художнім смаком, відбирати генеровані машиною музичні елементи й відповідним чином використовувати їх.

Останні десятиліття композиторської практики суттєво розширили бачення можливостей запровадження комп'ютерних технологій в музиці, що дозволило сучасним митцям, спираючись на власний досвід, стверджувати, що «композитори одержали у своє розпорядження неймовірно потужний інструмент, часом здатний на таке, про що раніше можна було лише мріяти [7, с. 101]. Сфери застосування цього інструмента надзвичайно різноманітні. Це нотографія, пов'язана із використанням нотних редакторів на кшталт «Sibelius» або «Finale»; аудіоредагування (приміром, програми AVS Audio Editor, Adobe Audition), системи генерації музики, а також використовувані безпосередньо в створенні художніх текстів секвенсори та комп'ютерні програми, що забезпечують електронний синтез звука тощо.

Комп'ютер дає можливість вільного використання попередньо записаних звуків, звукових ефектів, музичних фрагментів, запис та негайне відтворення «наживо»; один музикант за допомогою секвенсора та семплера, що відтворює раніше записані взірці звуків, може створювати ансамблі сам із собою. Семплерно-секвенсорні засоби (їх принципова відмінність від технології звукових синтезаторів – у використанні приготованих раніше, або записаних наживо звуків, зворотах, мотивах, ритмах, тощо) разом із комп'ютерною «он-лайн» обробкою звуку стали помітно поширеними і вже навіть звичними, буденними не тільки у сольній, але й ансамблевій виконавській практиці.

Комп'ютер незмірно розширює можливості створення найвишуканіших тембрових барв і їх поєднань – моделювання тембрів цілком залежить від фантазії та винахідливості автора і не має обмежень. Зазначимо також наявність можливості застосування техніки колажу із заздалегідь приготованих звуків, шумів, записів музичних фрагментів тощо і введення його синхронно до агогіки твору, виконуваного «наживо». Крім того, комп'ютерні програми дозволяють розширити власне виконавські можливості, позбавляючи композитора необхідності замислюватися, чи може музикант подолати ті чи інші технічні труднощі.

Іван Тараненко розпочав експериментування з виходом за межі традиційних композиторських технологій ще в 1990-ті рр. Так у 1994 р. з'явився колаж-квінтет для фортепіано, двох скрипок, альту, віолончелі та магнітної плівки «Ab ovo ad infinitum» («Від початку до нескінченності»), де з часом запис на магнітній плівці було замінено на електронний запис із застосуванням комп'ютерних програм.

За два роки по тому був написаний твір під назвою «A prima vista» («З першого погляду...»), вперше виконаний на фестивалях «Прем'єри сезону» і «Київ Музик Фест–97». Його жанр визначений як «імпровізаційна музика» для досить несподіваного складу виконавців: квартету саксофоністів, соло перкусіоніста, бандуриста і автора (фортепіано). Друга редакція «A prima vista» створена композитором у 2011 р. для квартету саксофонів, чембало, перкусіоніста та рояля. Власне комп'ютер використано в останній редакції 2013 р. для струнного квартету, арфи, перкусіоніста та автора (рояль, синтезатор, комп'ютер).

Початок 2000-х рр. був позначений появою кількох опусів, при створенні яких композитор звернувся до допомоги комп'ютера. Це, приміром, написаний у 2002 р. «Іст Коукер» за віршами Томаса Еліота – мелодекламація для двох акторів, фортепіанного квінтету та магнітної плівки (CD). Доречність заміни запису певних фрагментів музичної тканини на магнітну плівку на фіксацію на компакт-диск засобами комп'ютера з використанням семплів (як і в «Ab ovo ad infinitum») стає для композитора дедалі очевиднішою внаслідок технічної досконалості комп'ютера порівняно з магнітофоном.

В той же період І. Тараненко пише свого роду компіляцію для різдвяної дитячої вистави (на кшталт вертепу) в Іллінській церкві, що в Києві на Подолі, під назвою «Христос народився». До створеної композитором звукової доріжки – саунд-колажу – було включено кондак «Дева днесь» у виконанні чоловічого хору Валаамського монастиря, а також колядку «Бог предвічний народився» у виконанні співачки Олесі Чарівної. При записі композитор використовував семпли бандури, кобзи, цимбалів.

У 2005 р побачив світ твір під назвою «Там і колись, тут і тепер...», музика для клавесина та комп'ютерного саунд-колажу, написаний на замовлення Фондації Приятелів «Варшавської Осені» на кошти «Ernst von Siemens Musikstiftung», що в Монако. Концепція твору ґрунтується на протиставленні минулого, того, що пішло (було «там і колись»), але залишило свій слід, і актуального, новітнього, того, що існує «тут і тепер». Перший змістовний пласт напряму пов'язаний із клавесином, старовинним музичним інструментом, звучання якого створює певний семантичний ряд, асоціюючись перш за все з добою бароко. У формуванні другого змістовного пласта задіяний власне комп'ютер, атрибут сучасного життя й символ світового науково-технічного прогресу. В той же час, клавесин уособлює вічні цінності, щось стале і незмінне, що є стрижнем існування людства.

Минуле й сучасність в музичній тканині твору перебувають в стані активного діалогу, суперечать одне одному і в той же час ніби доповнюють сказане віртуальним опонентом. Для композитора важливими стають просторово-часові параметри означеного діалогу. Ось як він декларує це в розгорнутому тексті-поясненні до твору: «Саме в «просторовому» вимірі я намагаюсь жанрово-стилістично розташувати використаний матеріал звукового колажу в одночасовому існуванні трьох або чотирьох різних шарів, як категорій існування «абсолютного духу». З іншого боку «час», як послідовність існування явищ, які постійно змінюються, знаходяться в постійному оновленні, я використовую у вигляді локальної структурної тривалості сегментарних побудов, що як цеглини складають більш наповнені блоки, які в свою чергу створюють кілька розділів форми, об'єднаних в одне ціле» [8].

Достатньо прямо й переконливо презентовані чинники суперечності минулого й сучасності органічно поєднуються в музичній тканині твору із факторами єдності, що мають, крім інших смислових конотацій, уособлювати неперервність розгортання історичного процесу. На це «працює», приміром, використання початкової теми клавесину в комп'ютерному колажі, коли в кантілені струнних вона подається в дзеркальному відтворенні. Водночас композитор розкриває складність трансформацій минулого в русі історії, руйнуючи, розщеплюючи поданий у тембрі струнних матеріал. «Зовнішньою силою», що спричиняє такі руйнування, постають тембри ударних.

Важливий смисловий акцент твору виникає завдяки діалектиці національного й загальнолюдського, втілений у тому ж діалогові клавесина й створеного за допомогою комп'ютера саунд-колажу. До останнього введено елементи, що напряму асоціюються із українською культурою. Це, приміром, фрагменти колядки «Вечірня зіронька» та веснянки «Почало на весну...», записаних у виконанні Ганни Коропниченко, а також обігрування поспівок однієї з цих пісень.

Більш опосередковано українське начало передане через тембр бандури. Композитор використовує фрагмент з п'єси «Guselky» Романа Гриньківа, де одним з засобів звуковидобування є удари ключем для настройки бандури; як наслідок, утворюється своєрідний сонор, який стає стабільним елементом опусу І. Тараненка.

Тембр бандури відіграє, крім того, роль об'єднувального чинника, позаяк композитор використовує й всіляко підкреслює близькість тембрів клавесину і бандури, пояснюючи, що «подібність щипкового звуковидобування на клавесині і бандурі артикулятивно створює цілісність сприймання музичного матеріалу, а використання природного акустичного *glissando* від сковзання ключа по струнах бандури готує своє проникнення до семпльованого *glissando* струнних» [8].

Ще одним символом єдності часів, свого роду вічних цінностей постає в творі музика І. С. Баха, а саме використана в колажі цитата *Andante* з Бранденбурзького концерта №4 G-dur (BWV 1049).

Можливості комп'ютера дозволяють композитору створити повноцінне оркестрове звучання, де у складно організованій партитурі звукового колажу в ролі певних інструментів або груп оркестру виступають цілі звукові пласти, включаючи згадані вище цитати. Він широко використовує семпли вживаних в сучасній композиторській техніці прийомів гри на струнних інструментах: «довгі і короткі оркестрові *glissando* у висхідному і низхідному русі, їх різновиди із *tremolo*, обертонове *glissando* флажолетів на відкритих струнах, *tremolo Arco* та гамоподібні *Pizzicato* використані алеаторично, у повному діапазоні *col legno* тощо», а також «всілякі перкусивні інструменти, розведені в панорамі тарілки та їх металеві модифікації» [8].

Таким чином, завдяки можливостям комп'ютерних музичних технологій І. Тараненко створює музику, де внаслідок переосмислення й синтезування жанрових і стильових «знаків» різних епох відтворено глибоку філософську концепцію розгортання імпульсу «першопочаткової енергії» й перетворення його на «дещо важливе і величне» [8].

Прагненням до досягнення смислових глибин людського буття позначена ще одна робота композитора – одноактна сценічна опера для читця, чоловічого хору, оркестру та електронного запису «Цвіт вишневий на Афоні» за поемою Івана Франка «Іван Вишенський» (лібрето Софії Майданської). Твір, написаний і вперше виконаний у 2006 р., представлений скомплікованою з кількох рівнозначних складових партитурою. Та з них, що названа композитором «електронним записом», є звуковим колажем, що містить як музичні, так і немусичні елементи. Приміром, відіння Івана Вишенського під час бурі відтворено через синхронну подачу записів промов Леніна, Гітлера та Сталіна, шум хвиль, крики чайок, звуки вибухів, рокіт електрогітар тощо. Цікаво, що немусичні звуки подеколи «підкріплюються» звукозображальністю оркестру: так, падаючі краплі подані як в натуральному звучанні, так і у відтворенні оркестровими засобами.

Комп'ютерні музичні технології використовуються композитором у створенні нових редакцій раніше написаних творів, в яких, проте, було від початку закладено передумови можливих перетворень і переосмислень. Це стосується, в першу чергу, згаданого вище «*A prima vista*» – твору, в якому повною мірою відобразились особливості сучасного музичного стилю – синтетичного, відкрито асоціативного. Він ґрунтується на умисному застосуванні традиційного в опорі на «чужі» знакові структури. Цей моностилістичний синтез здійснюється на кількох рівнях.

Йдеться, по-перше, про поєднання академічного й джазового елементів. Перша редакція твору була написана для конкретних музикантів, які мають не тільки академічну музичну освіту, а й великий досвід джазового музикування: Р. Гриньківа (бандура), Сергія Хмельова (ударні), а також Київського квартету саксофоністів (художній керівник – лауреат Міжнародного конкурсу Юрій Василевич), який з однаковим успіхом виконує і академічні, і джазові твори. Важливою при цьому була імпровізаційна партія автора

Другий рівень синтезу зовнішньо непеєднуваного полягає у використанні цілком оригінального ансамблю інструментів. Поєднання тембрів саксофонів і бандури, яку традиційно вважають українським народним інструментом, що може використовуватись тільки у конкретній жанровій ситуації, дає надзвичайно сильний художній ефект. І. Тараненко продовжує напрацьовану в музиці ХХ ст. лінію експериментування з тембрами ударних інструментів. До його партитури включено вісімнадцять видів ударних, причому більшість з них вважається екзотичними. Це інструменти різного походження – азіатського (китайські підвісні тарілки, яванські гонги, там-тами, темпле-блоки, бамбузі, арабський барабан дарабука, том-томи), латиноамериканського (кабаца, бонги, тімбалес), європейського (помпейські тарілочки, тронки), афро-американського (конги, ков-белл), причому деякі з них були введені до складу симфонічного оркестру ще наприкінці ХІХ століття на хвилі позаєвропейських впливів, а інші до цього часу рідко використовувалися у академічних композиціях. Зауважимо, що ряд названих ударних потрапив до європейської музики саме через джаз, як, наприклад, темпле-блоки та ков-белли.

Нарешті, третій рівень синтезу пов'язаний з композиційними особливостями. Жанрове визначення «імпровізаційна музика» ні до чого не зобов'язує автора, залишаючи йому вільний

простір для творчості. «A prima vista» поєднує у собі алеаторику з джазовою імпровізацією. При використанні мобільних елементів важливим фактором художньої цілісності стає використання *ostinato* та варіантно-варіаційних прийомів розвитку.

Варіаційність як формотворчий принцип досить органічно поєднується з джазовим компонентом твору: адже відомо, що головний метод тематичної роботи у джазі – варіаційний (прагнення «багато чого робити з одного», за висловом А. Шенберга). Втім, саме такі структуротворчі принципи, очевидно, були найбільш прийнятними для втілення програмного задуму композитора – адже назва «З першого погляду» передбачає відтворення відтінків почуття, що охоплює людину. Таким чином, у цій ідейно-образній системі конфліктність відсутня, йдеться про передачу різних градацій одного емоційного стану. Як бачимо, специфічно джазові і, сказати б, загальномузичні завдання у даному разі потребують використання одних і тих самих композиційних принципів.

Певна відкритість форми твору сприяла можливості збагачення його музичної тканини завдяки застосуванню комп'ютерних технологій, адже жива концертна практика його виконання щоразу дозволяла модифікувати фактурно-темброві характеристики «A prima vista». Третя редакція 2013 р. – для струнного квартету, арфи, перкусіоніста та автора (рояль, синтезатор, комп'ютер) – була створена для виконання на відкритті нового концертного залу Вроцлавської академії музики, приуроченому до 65-річчя цього навчального закладу. Роль автора в ансамблі виконавців внаслідок цього збагатилася й поглибилася: заздалегідь підготовлений комп'ютерний запис дозволив ускладнити і без того глибоку концепцію твору, розставити деякі важливі акценти (приміром, в електронному записі багаторазово з'являється фрагмент гімну «Іже Херувіми»).

Здійснений у статті огляд опусів Івана Тараненка, при роботі над якими композитор послуговувався можливостями комп'ютерних музичних технологій, дозволяє зробити певні **висновки**. Композитор послідовно, впродовж всього творчого життя, що нині досягло однієї з своїх кульмінацій, сміливо експериментує, далеко розсуваючи межі традиційних композиторських практик. Водночас застосування комп'ютера не стає для нього самоціллю, воно завжди підпорядковане певним концептуальним завданням, що реалізуються в творах. Митець не обмежується лише вирішенням локальних завдань (пошуками нових тембрів, відтворенням оркестрового звучання тощо), натомість вибудовує складно організовану музичну тканину, де поєднуються цілі фактурні пласти, що набувають цілком визначеного семантичного навантаження. Саме тому найпоширеніший результат електронного запису для І. Тараненка – саунд-колаж, що складається з багатьох різних елементів. Такі можливості дозволяють митцеві також реалізувати власний потенціал виконавця – як в студійній роботі, так і у живій концертній практиці.

1. Гайдено І. А. Роль музикальних комп'ютерних технологій в сучасній композиторській практиці : дисс. ... канд. мистецтвознавств. 17.00.03 – музикальне мистецтво / Гайдено Ігорь Анатольевич. – Х., 2005. – 187 с.
2. Жарков А. Тембр как фактор интонирования музыкального произведения / Александр Жарков // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 21 : Музичний твір як творчий процес. – К., 2002. – С. 270-277.
3. Загайкевич А. 100 років української електроакустичної музики / Алла Загайкевич // Музика. – 2015. – № 1-2. – С. 52–55.
4. Загайкевич А. Українська електронна музика: практика дослідження / Алла Загайкевич // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 79 : Музика в інформаційному суспільстві: збірник наукових статей. – К., 2008. – С. 39-62.
5. Пясковський І. До проблеми комп'ютерного моделювання процесу композиторської творчості / Ігор Пясковський // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 20 : Музичний твір: проблема розуміння. – К., 2002. – С. 33–44.
6. Ракунова І. Н. Новые композиторские технологии: Творчество Аллы Загайкевич / И. Н. Ракунова. – К.: Феникс, 2010. – 208 с.
7. Рощенко А. Можливості й перспективи використання персонального комп'ютера в композиторській практиці / Артем Рощенко // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 79 : Музика в інформаційному суспільстві: збірник наукових статей. – К., 2008. – С. 99–111.
8. Тараненко І. Музика для клавесина та комп'ютерного саунд-колажу під назвою «Там і колись, тут і тепер...» [Текст; рукопис]. – Особистий архів Івана Тараненка.

В статтє на основє анализа ряда разных по жанрово-стилевым характеристикам произведений Ивана Тараненко рассматриваются примеры использования компьютерных

музыкальных технологий как фактора обогащения возможностей творческого самовыражения композитора.

Ключевые слова: *композитор, компьютерные музыкальные технологии, семпл, саунд-коллаж.*

In article based on the analysis of a number of different in genre and style characteristics of works by Ivan Taranenکو examples of use of computer music technologies as factor of benefication of composer's creative expression capabilities are considered.

Key words: *composer, computer music technologies, samples, sound collage.*

УДК 78.071.1

Оксана Величко

РЕМІНІСЦЕНЦІЇ ІДЕЙ ПРОСВІТНИЦТВА В УКРАЇНСЬКОМУ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ

У статті досліджено інструментальне виконавство в Україні в контексті доби Просвітництва. У зв'язку з цим, наведено приклади поширеного музичного інструментарію, імена найвідоміших виконавців у придворному, міському та військовому середовищах. На цій основі показано співзвучність українського інструментального музичного мистецтва в окреслений період постулатам доби Просвітництва.

Ключові слова: *Просвітництво, музичне мистецтво, виконавець, інструменталіст, оркестр, репертуар, інструментарій.*

Епоха Просвітництва посідає особливе місце в історії естетично-філософської думки та музично-освітніх концепцій України. Розвиток естетичної думки в Україні XVIII ст. проходив під впливом естетики Просвітництва і французького класицизму. Видається актуальним простежити, яким чином просвітницькі ідеї отримали реалізацію в українському музично-інструментальному мистецтві.

Аналізуючи останні дослідження і публікації, в яких започатковано розв'язання даної проблеми (розвідки К. Чечені, О. Николенко, О. Ваврик, Л. Горенко-Баранівської, К. Черпухової, Л. і Т. Мазеп, Ю. Рудчук, О. Сташевської та ін.), варто наголосити на множинності підходів для її наукового вирішення. Означена стаття ставить за мету знайти ремінісценції ідей Просвітництва в українському інструментальному мистецтві даного періоду.

Провідний центр філософської думки України Києво-Могилянська академія відіграла важливу роль у розвитку філософської думки, науки і культури. Стрижневі просвітницько-музикознавчі та педагогічні позиції сформувалися і розвивалися в контексті педагогіки і школи Козацької доби (українського бароко), хронологічні межі якого охоплюють другу половину XVII – XVIII ст. Їх теоретичним підґрунтям послужили праці Г. Кониського, І. Гізеля, Т. Прокоповича, С. Тодорського та практична діяльність педагогів циклу музичних дисциплін, авторів теоретичних праць Ю. Барановича, М. Козачинського, С. Лободовського, Й. Мохова, В. Сербжинського.

Музично-виконавські та музично-просвітницькі концепції української гуманістичної науки Києво-Могилянської академії того часу формуються на підставі потреб та напрацювань історично домінуючого вокально-хорового мистецтва, позиції якого згодом проектується і на аспекти інструментальної культури. Зокрема, у працях випускника цього наукового центру, самобутнього філософа Г. Сковороди (1722–1794) йдеться про духовне очищення та збагачення вихованців, опору на народнопісенну творчість як основу духовного формування особистості, національний характер музичної освіти, виявлення «сродності» музично-виконавських нахилів і здібностей шляхом використання різних жанрів і форм музики та розвиток природних нахилів і обдарувань; самореалізацію людиною притаманних їй музично-педагогічних хистів під час майбутньої професійної життєдіяльності; виявлення та розвиток акторсько-педагогічних можливостей особистості за допомогою музично-театрального мистецтва.

В практичній діяльності Г. Сковороди очевидним є виокремлення важливих тенденцій до формування національної музичної інструментальної естетики: він обстоював ідеї емоційно-образної пріоритетності у виконавстві, закладав основи національної музичної культури шляхом вивчення музичного фольклору (зокрема, історичного епосу) як засобу розвитку етичної та духовної музичної культури, збереження історичної пам'яті, велику увагу приділяв естетиці виконання багатоголосної музики, розвивав музичний слух тощо. Мислитель обґрунтував своє розуміння музики як «філософії пізнання», що відображала людську красу, сприяла самопізнанню та самовдосконаленню людини, допомагала розкриттю її внутрішнього світу. Український фольклор просвітителю сприймав як «тритисячолітню піч», що «неопально» випікала та плідно зберігала багатовікову народну мудрість, народні звичаї і традиції, вивів поняття філософії як «всеозброєння» і «найдосконалішої музики». [1].

Вагомий внесок у обґрунтування та поширення ідей європейського Просвітництва зробили викладачі Київської духовної академії, пізніше і університетів Харкова, Львова та Києва, ліцеїв Одеси та Ніжина. Провідними діячами у справі поширення європейських просвітницьких ідей були: професор філософії у львівській українській теологічній школі «Студіум рутенум», згодом – у Кракові та Петербурзі Петро Лодій (1764–1829), о. Василь Довгович (1783–1849), професор риторики Харківського університету І. Рижський (1761–1811), педагоги Ніжинської гімназії княгині Безбородько М. Білевич (1779–1830-ті) та М. Білоусов (1799–1854), професори ліцею Рішельє в Одесі – М. Курлянцев (1802–1835) та Й. Міхневич (1809–1885) та ін. Ідеї Просвітництва набули поширення в Україні, спричинивши особливий і самобутній період національного відродження, пов'язаного з розвитком української освіти, культури, науки, мистецтва, які формувалися на ґрунті гуманістичного світогляду. Стильовим орієнтиром у XVII – XVIII ст. став ренесансно-бароковий (козацький) тип української культури.

Музичне мистецтво України традиційно трактується як питомо вокально-хорове за пріоритетами розвитку жанрів, що зумовлено як історичними, політичними, релігійними, так і соціокультурними чинниками. Інструментальна сфера музичного мистецтва цього часу суголосна з провідними європейськими тенденціями і, водночас, позначена національною специфікою. Її найбільш помітні появи пов'язані з потребами музичного життя міст, традицією побутового музикування, мистецькими запитами гетьмансько-старшинського середовища та козацької старшини доби Гетьманщини, полковою та січовою козацькою військовою музикою, а також діяльністю українських музикантів-інструменталістів у австрійсько-польському шляхетсько-магнатському оточенні та при дворянських і царських дворах Росії. З цими сферами практичної діяльності пов'язані осередки і методи плекання фахових спеціалістів, створення зразків концертного репертуару, інструментобудівництво.

Таким чином, у останній чверті XVIII ст. маєтки представників гетьмансько-старшинського середовища, українських та польських магнатів, російської аристократії та освіченого заможного поміщицтва стали найважливішими осередками національної культури, зокрема музично-інструментальної. На цей період припадає організація і функціонування у них симфонічних та рогових оркестрів, інструментальних ансамблів, які були задіяні в урочистостях, балах, театральних виставах, концертних програмах, які виконували фонову побутову камерну та плернерну музику.

До найвизначніших колективів України того періоду належать оркестри шляхетських родин І. Мазепи, А. Полуботка, Я. Марковича, Д. Трошинського, Д. Ширая, В. Капніста, родини Маркевичів, П. Рум'янцева-Задунайського, В. Кочубея, І. Безбородька, О. Лобанова-Ростовського, С. Щенного-Потоцького, П. Галагана, П. Лопухіна, О. Будлянського, кріпацькі струнно-духовий і роговий оркестри у складі ста музик А. Іллінського, духові й рогові оркестри князя Кирила Розумовського та ін. [4]. У цих колективах формувались професійні якості виконавців-інструменталістів, диригентів та композиторів, їх концертні програми включали зразки національної та західноєвропейської світської музики (оркестрові фрагменти опер, балетів, театральної музики, переклади та аранжування, оригінальні інструментальні жанри: п'єси-мініатюри, інструментальні народнопісенні обробки, рондо, танцювальні та маршові композиції). Зокрема, саме у репертуарі оркестру К. Розумовського було започатковано тенденції до опори на національний тематизм в інструментальній музиці. Збережене нотне зібрання цієї родини нараховує понад 2500 одиниць, в ньому широко представлено тогочасну італійську камерно-інструментальну музику [6].

Іншу лінію формування традиції інструменталізму представляють цехові професійні та муніципальні організації музикантів, діяльність яких зумовлена культурними запитами міщанства. Вони діяли на підставі статутів, що захищали інтереси цеховиків, регулювали ціни на послуги, ділили сфери обслуговування. Кількісно численні музичні цехи були на Волині (1614), Львові (1580),

Полтаві (1662), Києві (1677), Прилуках (1686), Стародубі (1705), Ніжині (1729), Чернігові (1734), Харкові (1780), також Рогатині, Підгайцях, Дубно та ін. Окрему групу становлять трубачі та сурмачі-сигнальники. Окрім цього, на початку XVII століття в таких значних центрах, як Острог та Кам'янець-Подільський, діяли цехи скрипалів.

У другій половині XVIII ст. в різних містах України створюються муніципальні ансамблі, капели, оркестри, які обслуговують релігійні свята, обряди, урочистості, церемонії. Інструментальне представництво міських музикантів досить широке і різноманітне: скрипки-сербини, цимбали, дудки, пузони, пищавки, труби, лютні, бубни, шаламаї, скрипки, органи тощо. Вони поєднують ансамблі різної традиції, відрізняються типом інструментарію (різнонаціональними народними інструментами чи загальноєвропейськими), нотною та безнотною формою виконавства, репертуаром та потенційною слухацькою аудиторією (від широких міщанських верств та населення приміських сіл до аристократії). Їх діяльність унаочнює процес розмежування і спеціалізації професійної і аматорської музики.

Міське побутове музикування кінця XVIII-XIX століття представлене виконавством на бандурі, торбані, цитрі, гітарі, які, насамперед, слугували акомпанементом до популярних фольклорних та аматорських камерно-вокальних жанрів.

Важливі функції відводилися військовій інструментальній музиці, зокрема, в Запорізькому війську (марші, участь музикантів у відзначенні перемог, урочистих подій на Січі, церемоніальні та сигнальні функції). Логічним продовженням цієї традиції є військова музика десяти полків козацько-гетьманської держави та Генеральної військової музики протягом XVIII ст. (до скасування українського гетьманату в 1764 р.) на Лівобережжі України. Функціонально її складають офіційно-церемоніальна, службово-стройова, сигнально-фанфарна, побутово-розважальна та концертна військова музика. З нею тісно пов'язана музика побуту та світських розваг гетьмансько-старшинського середовища. Фінансування й утримання полкової музики – солістів та оркестрів, а також набір та фахова підготовка поповнення здійснювалося за підтримки військового керівництва. Виняткова значимість цієї сфери інструменталізму підтверджується й тим, що до основних полкових клейнодів військової й цивільної влади в Україні належали: музичні інструменти сурми (труби) – військові клейноди під віданням сурмача та литаври (котли, тулумбаси) – військові клейноди полку, що знаходилися у довбиша (довбуша). Традиційно литаври були зображені на полковій печатці.

У військових угрупованнях функціонували полкові музичні цехи кобзарів, довбишів, литавристів, сурмачів, трубачів, скрипалів, цимбалістів, вони забезпечували виконання необхідного репертуару та фахову підготовку виконавців. Цехові об'єднання музикантів могли за певних суспільних умов змінювати підпорядкування на військове чи магістратське. До найважливіших виконавців-солістів належали трубачі (трембачи або тренбачи), сурмачі, довбиш (литаврист) та виконавці, які грали на пищалках (дерев'яних інструментах з карагача з подвійним язичковим пищиком), від середини XVIII ст. – валторністи та гобоїсти, також військові бандуристи та кобзарі [5, с. 84]. Керівник та диригент військового оркестру найчастіше сам виступав як виконавець на трубі. Історія зберегла імена найвідоміших полкових музикантів: Андрій Палеєнко, Максим Якубський, Яків Смеловський та ін.

Після ліквідації Січі на початку 1797 р., згідно з указом імператора Павла I, були ліквідовані полкові хори та оркестри. Таким чином, штучно було загальмовано розвиток військової музики України та сольного інструментального виконавства цієї сфери, яка набула суспільно-політичного та культурно-мистецького значення і була істотною складовою культурно-музичного життя тогочасної України [3, с. 23]. Як і в країнах Європи, інструментальне музичне мистецтво України окресленого періоду позначене появою і розвитком світських форм і жанрів. За ужитковими функціями – це танцювально-розважальна, ритуально-церемоніальна, сигнальна музика, композиції для елітарного аматорського музикування для сольного, ансамблевого виконання (як однорідних так і мішаних складів), оркестрова музика для симфонічних, духових (зокрема рогових) колективів. За жанрами – це танці, марші, фантазії, мініатюри, обробки та варіації на теми популярних ліричних і танцювальних пісеньних мелодій тощо.

Нотна фіксація музичного тексту, налагодження нотодрукування, формування репертуарних збірок для потреб фахового та аматорського сольного та колективного музикування переконливо засвідчує потребу налагодження фахової підготовки спеціалістів-інструменталістів. Аналіз нотних зразків виконавського репертуару з тогочасних друкованих та рукописних збірок засвідчує наявність простих дво- і тричастинної форм, неквадратних періодів із широким застосуванням гомофонно-гармонічної та поліфонічної фактур. Усталене у музичному мистецтві класицизму поширення

варіаційних форм та класичної сонатності і сонатних циклів закріплюється тут лише наприкінці XVIII ст. у музиці для гусел, скрипки, клавесину, камерних складів.

Найбільш поширеними у сольному інструментальному виконавстві того періоду були кобза, бандура (торбан, лютня), столоподібні гуслі, гудок, сербина, сопілка (дудка), які у другій половині XVIII ст. доповнюються чи витісняються клавесином (клавикордом, клавіцимбалом), скрипкою, цитрою, флейтою, валторною (та їх ансамблями), у військово-церемоніальній та сигнальній музиці основними сольними інструментами є труба (сурма, пищаль) та литаври. Названі струнно-щипкові інструменти не лише мали виняткове значення у фольклорно-автентичній етнічній виконавській традиції, але й набули значного поширення в аматорському музикуванні суспільної еліти – грою на них володіли гетьмани Б. Хмельницький, І. Мазепа, І. Самойлович, граф і фельдмаршал Кирило та Олексій Розумовські, магнат-просвітителі К. Острозький, поети Г. Сковорода, С. Климовський, січовий дипломат А. Головатий та ін.

Професійні придворні музиканти – виконавці на бандурі, лютні й торбані, були сталим явищем у шляхтянському середовищі (при дворах Любомирських, Вишневецьких, Радзівілів, Острозьких, Сангушків, Ржевуських, Сапег, Потоцьких), вони фігурували як солісти та у складі у придворних капел князів литовських, польських королів, членів російських царських родин і знаті, також працювали як музичні педагоги.

Серед знаних українських виконавців-віртуозів XVII – XVIII ст. на різних інструментах виділяються:

- бандуристи-лютністи Подолян, Лук'ян, Стечко, Андрейко, Ситич, Богдан Стецько, Рафал Тарашко, придворний музикант цариці Анни Іванівни Тимофій Білогородський (Тиміш Білиградський) та Іван Степановський (обидва опановували лютню у Дрездені у видатного композитора-лютніста Сільвіуса Леопольда Вайса та у Відні), Войташек Длугорай та ін., чії твори наявні у відомих європейських табулатурах та рукописній збірці ужиткової міської музики XVII ст. «*Silva rerum*» [7, 6];

- бандуристи Чурило, Нечай, кобзар Шумський зі Львова (улюбленець Яна Собеського), Остап Веселовський, також бандуристи Ярмолай Сенкевич, Іван та Денис при дворі Петра I (привезені царем у 1722 р. для організації двірцевої капели), Іван Павлов та Семен Тарабаков у Катерини I та царівни Параскеви Іванівни, Григорій Любисток («Черкашин Грицько») у графа Сапеги [2, 19], Матвій Федорів та Степан Ніжевич при дворі цариці Єлизавети, на придворній службі в аристократії знаходились Данилець, Кондиревський, Матвій Волошин, Григорій Михайлов, Семен Уваров та ін. [2, 18];

- клавесиністи Єлизавета Білиградська, Василь Трутовський, Дмитро Бортнянський;

- скрипалі Іван Хандошко, Гаврило Рачинський;

- торбаністи (кінець XVIII – поч. XIX ст.) – династія Відортів (Георг, Франц, Каетан), Тиміш Падура.

Важливим соціокультурним досягненням даного періоду стало включення у камерно-інструментальне музикування аматорів, що походили з освіченої інтелігенції і духовенства, поширення салонів, літературно-музичних вечорів, програм просвітницького характеру, завдяки чому здійснюється змістова і функційна універсалізація репертуару: йому притаманна демократизація змісту та яскравий національний характер, при збереженні професійних форм та виразових засобів сольної та ансамблевої інструментальної гри. Ця соціальна верства опановує мистецтво гри на бандурі, цитрі, гітарі, фортепіано, скрипці.

Композитори цього періоду (М. Березовський, Д. Бортнянський, І. Хандошко, Є. Білоградська, В. Трутовський), що створюють концертний репертуар для оркестрових, камерно-ансамблевих колективів, сольні інструментальні композиції, розробляють новітні музичні форми та жанри варіацій, сонати, симфонії, камерно-ансамблевого циклу, випрацьовують різні типи інструментальної фактури, впроваджують нові види техніки, які засвідчують високий рівень фахових виконавських вимог.

Таким чином, за доби Просвітництва діяльність багатьох виконавців, вихідців з України, була пов'язана з іншими країнами. Констатуємо наявність різножанрового інструментального виконавського репертуару для сольного, камерного, оркестрового складів, що відповідав усім провідним напрямкам виконавської діяльності, також суголосність українського інструментального музичного мистецтва доби Просвітництва європейському музичному процесу. Музично-інструментальне виконавство на українських землях в цей період яскраво віддзеркалює ідеї та соціокультурні запити Просвітництва. Перспективи подальших розвідок у даному напрямку пов'язані

з компаративним зіставленням музично-інструментального та вокального виконавства у даний період.

1. Бакай С.Ю. Музика як засіб духовного розвитку особистості в просвітницькій діяльності Г.С. Сковороди на Слобожанщині / С. Ю. Бакай // Педагогіка та психологія. – Харків : ХДПУ, 2001. – Вип.19. – Ч.1. – С. 23–27.
2. Ваврик О. Кобзарські школи на Україні / О. Ваврик. – Тернопіль : Збруч, 2006. – 221 с.
3. Горенко-Баранівська Л.І. Військова музика Київського полку: 1648-1782 рр. / Л.І. Горенко-Баранівська // Мистецтвознавчі студії ІМФЕ НАН України. – К. : Наук. думка, 2002. – Вип. 2. – С. 23–26.
4. Історія української культури у 5-ти тт. / Передмова А. Смолій. – К. : Наук. думка, 2003. – Т. 3. – 1246 с.
5. Лазаревский А.М. Исторические очерки Полтавской Лубенщины XVII-XVIII вв. / А.М. Лазаревский // Чтения в Историческом обществе Нестора-летописца. – К., 1896. – Кн. XI. – Отд. 2. – С. 68–86.
6. Черпухова К.М. Минуле – в сучасному: Нотне зібрання Розумовських – цінна пам'ятка музичної культури другої половини XVIII – першої половини XIX ст. / К.М. Черпухова // Наука і культура. – К., 1986. – Вип. 20. – С. 438–441.
7. Чеченя К. А. Інструментальна музика в Україні другої половини XVI – середини XVIII століття і проблеми автентичності у виконавській культурі: автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01. «Теорія та історія культури» / К. А. Чеченя. – К., 2008. – 19 с.

В статтє исследовано інструментальне исполнительство в Україні в контексте епохи Просвітництва. В зв'язі з этим, приведені приклади розповсюдженого музичного інструментарія, імена найбільш відомих виконавців в придворній, міській і військовій середовищах. На цій основі показано відповідність українського інструментального музичного мистецтва в означений період постулатам епохи Просвітництва.

Ключевые слова: Просвітництво, музичне мистецтво, виконавець, інструменталіст, оркестр, репертуар, інструментарій.

In the article the instrumental performing in Ukraine in the era of Enlightenment is researched. In this connection the examples of widespread musical instruments, names of the best known performers in a courtier, city and military environments are given. On this basis the accordance of the Ukrainian instrumental musical art in an outlined period with the postulates of the era of Enlightenment is shown.

Key words: the era of Enlightenment, musical art, performer, instrumentalist, orchestra, repertoire, instruments.

УДК 78.087.68:78.079

Ірина Бермес

ХОРОВА МУЗИКА В ДЗЕРКАЛІ ФЕСТИВАЛЮ «МУЗИЧНІ ПРЕМ'ЄРИ СЕЗОНУ»

У статті виокремлено концерти хорової музики як органічну складову «Музичних прем'єр сезону» на основі матеріалів періодики. Визначено головні соціокультурні функції хорової музики.

Ключові слова: фестиваль, концерт, хор, програма, диригент.

Хорова музика всякчас репрезентувала українців як співочу націю, вона й сьогодні займає достойне місце у музичному житті Української держави. Про це свідчить не тільки успішна творчо-виконавська діяльність багатьох хорових колективів на українських і світових сценах, а й включення хорової музики до програм численних широкомасштабних музичних проєктів, зокрема фестивалів – витвору періоду незалежності, сталою атрибутом сучасного культурного простору.

На початку 1990-х рр. було засновано низку музичних фестивалів, кожен із яких став справжньою мистецькою подією, включеною в соціокультурні процеси сучасності: «Київ-Музик-Фест», «Музичні прем'єри сезону», «Золотоверхий Київ», «Форум музики молодих» та ін. Фестивалі не тільки визначають напрями розвитку національного музичного мистецтва, а й продукують нові ідеї, перевіряють їх на практиці тощо.

© Бермес І., 2015.

Музичні фестивалі спонукають композиторів і виконавців до творчої співпраці, результатом якої є музичні «продукти» високої якості. Саме тому функціонування та розвиток фестивального руху в Україні, його здобутки залишаються в полі зору науковців. Йому присвячено дисертаційні дослідження, зокрема М. Шведа, С. Зуєва, широкий спектр статей у матеріалах періодики (А. Афоніна, Ю. Бентя, О. Галузевська, О. Голинська, О. Дьячкова, О. Євтушенко, М. Загайкевич, Н. Костюк, А. Луніна, Л. Мельник, В. Муратова, Л. Пархоменко, В. Садова, С. Свиридова, Г. Степанченко, Б. Сюта та ін.). Спорадично предметом уваги дослідників були також імпрези фестивалю «Музичні прем'єри сезону» (М. Беляєва, Т. Кондратюк, А. Кравченко, Г. Куземська, О. Кушнірук, Л. Морозова, Н. Семененко, І. Сікорська, С. Соколова, О. Таранченко та ін.). Однак хорова музика в контексті фестивального руху не виокремлювалася й не піддавалася науковому осмисленню, тому актуальним є її дослідження. **Мета** статті полягає в окресленні репертуарного, образно-тематичного діапазону хорової музики в сучасному мистецькому проекті – «Музичних прем'єрах сезону».

1991 р. з ініціативи Міністерства культури України та Київської організації НСКУ було започатковано фестиваль «Музичні прем'єри сезону» (ініціатор і музичний директор – композитор І. Щербаков), який спочатку проводився паралельно з «Київ-Музик-Фестом». Його задум зводився до прем'єрного виконання нових опусів українських композиторів (передусім київських авторів – І. Б.), адже демократичне спрямування фестивалю дає рівні можливості кожному митцеві розкрити свій талант. Хоча формально це музичне дійство було локальною творчою подією, проте вже перші концерти продемонстрували його потужний міжнародний «струмінь». У межах акцій фестивалю концерти хорової музики (поряд симфонічної, камерної) сприймаються як примітні заходи.

Враховуючи те, що 2014 р. відбувся вже XXIV фестиваль, спробуємо виокремити найбільш знакові хорові імпрези, які відбулися на початку нового тисячоліття. Так, 2000 р. було проведено 13 концертів, у тому числі й авторський, присвячений 70-річчю від дня народження Л. Колодуба. О. Таранченко, констатує, що кульмінацією X фестивалю «Музичні прем'єри сезону» стали хорові виступи. «Тут поряд із концертом «У блакитно-золотавих тонах» Ю. Іщенка (...), ніби породженого спогляданням техніки давнього іконопису, прозвучали твори на духовні тексти Л. Дичко, В. Степурка, Є. Станковича. Опановуючи складний напрямок української псалмової традиції, кожний з цих знавців хорової справи обрав свій шлях до її усвідомлення. ...І зовсім іншими були хорові композиції на народні теми Л. Яценка та С. Острової – їх веснянковий настрій й органічність доповнили концерт яскравими свіжими барвами. Полонила слухачів піднесено-натхненна хорова поема «Арфами, арфами» Б. Фільц на текст П. Тичини: «виписана душею», вона вразила пластикою вокального дихання, природністю хорових ліній, зачаруванням красою життя» [11, с. 3].

XVI «Музичні прем'єри сезону» презентували твори українських композиторів різних поколінь: «від «патріарха» Я. Цегляра, шістдесятників В. Сильвестрова, В. Годзяцького та В. Губи, через хвилю імен на зламі століть – І. Щербакова, С. Пілютикова, В. Польової, Г. Гаврилець до «новоприбулих» – З. Алмаші, А. Бондаренка, Б. Кривоуста...» [2, с. 2].

У рамках фестивалю відбувся концерт жіночого хору «Павана» НПУ ім. М. Драгоманова (диригент Л. Байда), приурочений 20-річчю його діяльності. Творче обличчя колективу характеризується «високою виконавською майстерністю, неповторною тембровою палітрою, особливим інтонуванням», – акцентує І. Сікорська [8, с. 4]. Музична палітра представленої програми була різнобарвною та плюралістичною: Г. Гаврилець «Богородице Діво, радуйся», «Блаженний, хто дбає про вбогого» (псалом № 41), М. Вербицький «Достойно є», «Хваліте Господа» з Літургії, М. Балакірев «Свише пророци», К. Шведов «Благослови, душе моя, Господа», «Тебе поєм» з Літургії, Я. Бусто «Salve Regina», В. Мішкініс «Ave Regina», М. Скорик «Не карай мене, о Господи» (псалом № 38), Є. Станкович «Херувимська пісня»; В. Рибалко – хоровий цикл на вірші А. Корнева «Пісні мавок», Г. Гаврилець – фольк-концерт на народні тексти «Кроковеє колесо» (два фольклорні твори написані саме для цього колективу – І. Б.).

Зацікавленість викликала прем'єра поеми для драматичного тенора, чоловічого хору та симфонічного оркестру М. Лисенка–Л. Колодуба «Світе тихий, краю милий», яку представили слухачам державна академічна чоловіча хорова капела ім. Л. Ревуцького та естрадно-симфонічний оркестр України.

2007 р. хорову сторінку XVII фестивалю репрезентували лише три концертні програми (очевидно, причиною була відсутність фінансової підтримки держави – І. Б.), які озвучили жіночий хор КДВМУ ім. Р. Глієра (керівник Г. Горбатенко), хор «Кредо» (диригент Б. Пліш), ансамбль

класичної музики ім. Б. Лятошинського (керівник І. Андрієвський). Із приводу найбільш помітних концертів-прем'єр І. Сікорська резюмує: «Однією з цікавинок з-поміж хорових програм стала Кантата-містерія для солістів, мішаного хору та симфонічного оркестру на вірші О. Степаненко «Колискова очерету» І. Алексійчук – масштабний твір, де язичництво тісно переплелось з романтичною поетикою українського пейзажу» [6, с. 104–105]. Стосовно задумів концертних програм А. Кравченко, Ю. Пальцевич підкреслюють: «Музичні твори відібрані ретельно, добре прослідковувалася логіка побудови програм..., органічно об'єднаних в одне концепційне ціле» [3, с. 2].

Вельми представницьким був ювілейний XX фестиваль (2010), в якому брали участь численні хорові колективи (українські та зарубіжні): Національна заслужена академічна хорова капела «Думка» (Є. Савчук), державна чоловіча академічна хорова капела ім. Л. Ревуцького (Ю. Курач), студентський хор Національної музичної академії ім. П. Чайковського під орудою Є. Савчука, хорова капела «Орея» (м. Житомир) (О. Вацек), хор Свято-Троїцького Іонівського монастиря (регент Д. Болгарський), камерні хори «Кредо» (Б. Пліш), «Софія» (І. Богданов), «Ніка» (О. Нікітюк), «Чернівці» (Н. Селезьова), молодіжний хор Києво-Печерської Лаври під керуванням О. Соловей. Серед зарубіжних колективів – хор державної Третьяковської галереї з Москви (диригент О. Пузаков). Жанрово-стильова палітра представлених колективами творів була широка та різноманітна. Це духовна і світська музика, опрацювання народних пісень.

Проведення заходу збіглося в часі з іншою мистецькою подією – II міжнародною Пасхальною асамблеєю, що проводиться на базі Національної музичної академії ім. П. Чайковського. З ініціативи оргкомітетів цих музичних форумів було реалізовано низку спільних акцій, зокрема великий Пасхальний хоровий концерт, у програмі якого – духовна музика класиків, сучасних українських (Л. Дичко, Г. Гаврилець, В. Степурка, В. Польової, І. Щербакова, Б. Працюк, Т. Яшвілі) та зарубіжних композиторів, давні пасхальні монодії.

У межах обох фестивалів відбулося ще два хорових концерти: дитячий хор «Щедрик» і Київський камерний оркестр озвучили кантату Б. Бріттена «Святий Микола» (диригував Р. Кофман), муніципальний камерний хор «Київ» виконав духовні твори В. Сильвестрова.

Гармонійний акорд у хорову сторінку фесту вніс Галицький камерний хор (м. Львів) під керуванням В. Яциняка, який у Трапезній палаті Києво-Печерської лаври відспівав «Літургію № 1» Л. Дичко.

Квінтесенцією хорових концертів фестивалю в 2011 р. був виступ камерного хору «Київ», який у рамках фестивалю відзначив 20-річчя творчої діяльності колективу та 50-річчя М. Гобдича. Звучання хору вирізняється високою вокальною культурою, бездоганним строем і ансамблем, досконалістю музичних інтерпретацій. У першій частині – своєрідній ретроспекції духовної музики – були відспівані твори: середньовічна монодія XVI століття («Херувимська»), взірці українського бароко – Партесний концерт № 8 «О тобі, отче Романе» І. Домарацького (XVIII ст.), українського класицизму – духовні концерти № 26 «К Тебі, Господи, взову» А. Веделя та № 24 «Пособивий, Господи, кроткому Давиду» С. Дегтярьова, хорові опуси сучасних авторів – «Господи, Боже наш» В. Степурка (прем'єра), «Чотири духовні пісні» – «Отче наш», «Богородице Діво», «Херувимська пісня», «Алілуя» В. Сильвестрова і духовний концерт «Господи, Владико наш» Є. Станковича. Така програма «надала можливість не лише простежити традицію хорового українського мистецтва практично від самих його витоків до наших днів, але й розпізнати, розчутити «діалогічні» перекликання авторських текстів на величезній часовій відстані. ... Кожен опус розкрився як окремий духовний неповторний внутрішній звуковит – своєрідна Мекка духовного простору і аури гармонізованої сакральної єдності по-біблійному «езотеричного» Слова-Логоса та індивідуалізованої авторської Музики» [5, с. 4].

У другій частині концерту прозвучали українські народні пісні в опрацюванні О. Яковчука («Ой у неділеньку рано»), О. Чмут («Коло мої хати»), О. Біди («Хлопці-риболовці»), І. Небесного («Ой у вишневому садочку»), М. Гобдича («Коломийки»). Ці колоритні твори ввели слухачів «у світ живильної краси і блиску барв української пісенної культури» [там само], – підкреслює А. Луніна.

Духовні твори на XXI фестивалі виконували такі хорові колективи: «Хрещатик» («Літургія № 2» пам'яті патріарха Мстислава Л. Дичко), хор Національної радіокомпанії України, молодіжні художні колективи – «Радість» Дарницького дитячо-юнацького центру, хор хлопчиків і юнаків НМАУ ім. П. Чайковського, дівочий хор «Вогник» – українську духовну музику минулого й сучасності. Про виконання «Літургії» камерним хором «Хрещатик» під орудою П. Струця Л. Дичко наголосила: «Хочу вклонитися хорові, який зміг «підняти» таку величезну складну фреску. Повірте,

співати в цьому святому місці (Свято-Михайлівському Золотоверхому соборі – І.Б.) з його акустикою доволі непросто. А виконавці зробили це вельми сердечно і професійно» [10].

На закритті фестивалю було озвучено фольк-оперу Є. Станковича «Коли цвіте папороть» Національним українським народним хором ім. Г. Верьовки та Національним симфонічним оркестром України. У концертному виконанні її продиригував В. Сіренко. За А. Луніною, це «музика високого енергетичного тону», прем'єру якої чекали 34 роки. Її смислова фабула пов'язується з багатою українською пісенністю – думами, плачами, історичними, жартівливими, обрядовими наспівами. Прикметно, що фольклорні мелодії набувають у Є. Станковича неповторного авторського забарвлення, водночас композитор збагачує «невимовно щедру народну поліфонію терпким колоритом модернових гармонійних співзвуч» [6, с. 12]. Краса музичних образів, витонченість емоційного світу – «земного», «потойбічного», «небесного», природність звукового простору народнопоетичної аутентики – головні ознаки фольк-опери, переконливо інтерпретованої у виконавській версії, здавалося б, несподіваних («антагоністичних», за Р. Станкович-Спольською) колективів.

XXII сезон «Музичних прем'єр» 25 травня 2012 р. розпочався виступом Національного симфонічного оркестру та капели «Думка» «творами Є. Станковича, Х.-В. Гроссмана, З. Краузе, фольк-оперою В. Зубицького «Чумацький шлях» [1, с. 3].

У день Києва (27 травня) відбувся хоровий концерт, в якому брали участь камерні хори «Київ», «Хрещатик» та хор ім. П. Майбороди. В їхньому «прочитанні» прозвучали «твори українських композиторів і народна музика» [там само].

У храмі святого Василя Великого камерний хор «Київ» під орудою М. Гобдича виконав фрагменти «Літургії Святого Івана Златоуста» В. Степурка, а в день Києва, в Національній філармонії України – твори В. Сильвестрова, В. Степурка і М. Гобдича.

XXIII міжнародний фестиваль «Музичні прем'єри сезону», що відбувся в кінці травня 2013 р., явив слухачам дев'ять концертних програм, серед них – три хорові. Відкривали захід – Національний камерний ансамбль України «Київські солісти» (головний диригент В. Сіренко) та академічний хор ім. П. Майбороди. В їхньому виконанні прозвучали «Диптих» Г. Гаврилець та «Реквієм» для хору та струнних О. Щетинського.

У другому концерті брали участь Національний ансамбль солістів України «Київська камерата» під орудою В. Матюхіна та чотири хорові колективи: академічний хор ім. П. Майбороди (керівник Ю. Ткач), жіночий хор Київського інституту музики ім. Р. Глієра (диригент Г. Горбатенко), великий дитячий хор Національної радіокомпанії України (художній керівник Т. Копилова), академічний камерний хор «Хрещатик» (диригент П. Струць). Було виконано «Веснянку» І. Алексійчук, «Купальські пісні» Г. Гаврилець, «Замок Шамбур» (версія для жіночого хору) Л. Дичко, «Stabat mater» (версія для мішаного хору та камерного оркестру) І. Щербакова, «Славословие преподобному Илие Муромському» (для солістів, дитячого та мішаного хорів) А. Микити (Росія), «Хресний шлях» Л.-В. Лопаса (Литва), «Ave Maria» (для сопрано, мішаного хору та камерного оркестру) Є.-І. Лопшиць (Аргентина).

У величне свято хорової музики перетворився концерт, що відбувся у храмі св. Василя Великого. Співали хор «Аніма» КНУКіМ (В. Сильвестров. Три духовні пісні); жіночий хор «Павана» Інституту мистецтв НПУ ім. М. Драгоманова (Т. Яшвілі «Нині отпущасши», «Святий Боже», «Богородице Діво»; І. Алексійчук «Свят Господь Саваот»; В. Степурко «Відпуст» (світлої пам'яті М. Леонтовича); камерний хор «Київ» (В. Сильвестров. Присвята Б. Лятошинському, Три духовні піснеспіви). Неперевершена акустика, сакральний антураж підтримували та надихали виконавців і слухачів. Колективи продемонстрували глибоке «проникнення в авторські тексти та майстерне володіння технікою хорового виконавства» [4, с. 6].

Цікаву програму з творів сучасних композиторів, у якій рівномірно представлені твори духовної та світської тематики, репрезентував і хор «Хрещатик»: Б. Фільц – «Псалом № 34», С. Леонтьєв – «Отче наш»; М. Степаненко – «Вірую»; С. Острова – «Ты упование мое Предвечный»; М. Шух – «Херувимська»; Л. Яценко – «Пливе над річкою туман»; Ю. Іщенко – «Весняний триптих»; О. Лис – «Найперша зірка»; В. Теличко – «Убили Лепіка»; В. Ронжин – «Яром хлопці, яром»; С. Горюнович – «Ой за гаєм, гаєм»; Т. Іваницька – «Як міг ти піти» («Молитва зігриває світ»).

2014 р. хорові заходи на XXIV фестивалі були присвячені 200-річчю від дня народження Т. Шевченка. Відкрився він концертом хорової музики у храмі св. Василя Великого, де твори на тексти Кобзаря виконав хор «Київ». Прозвучали три хори Б. Лятошинського – «За байраком байрак», «Тече вода в синє море», «Із-за гаю сонце сходить»; В. Степурко «Зоре моя вечірняя», балада

Л. Дичко «Ой по горі ромен цвіте», М. Скорик «Боже, спаси мене», В. Сильвестров «Реве та стогне Дніпр широкий», «Елегія» («Минають дні»), «Вечірня пісня» («Садок вишневий»), «Псалом» («Все упованіє моє»), «Пастораль» («Зоре моя вечірняя») з циклу «Піснеспіви Шевченка», Г. Гладкий–Л. Ревуцький «Заповіт». З приводу цього концерту І. Сікорська констатує: «Можна хвалити і гарний ансамбль, і чудове поєднання неповторних тембрів солістів та хорових груп (особливо проникливо-зворушливе сопрано), і прекрасно вибудовану драматургію, і відчуття об'єму й простору (...) і ще багато чого. Але найголовніше – це неперевершений художній результат. Унікальне єднання душ виконавців і слухачів, що проявилось у спільному виконанні всіма присутніми Шевченкового «Заповіту» Гордія Гладкого в аранжуванні Левка Ревуцького – в єдиному пориві. Зі сльозами на очах від повноти відчуттів і драматизму моменту...» [9, с. 3].

У рамках фестивалю відбулося ще кілька концертів хорової музики. Академічний камерний хор «Хрещатик» (П. Струць) репрезентував твори М. Кучмета («Херувимська пісня», «Колядка»), А. Шевченко («Херувимська пісня»), В. Шимка («Псалом» № 8), Н. Курінної («Молитва Святому Духу»), Л. Дичко (фантазія для солістів і мішаного хору «Думка», сл. Т. Шевченка; окремі частини з Літургії № 2). Хор «Аніма» КНУКіМ під орудою Н. Кречко озвучив твори В. Сильвестрова, П. Міклоша (Угорщина), Є. Угалде, К. Бусто (Іспанія). Широка жанрово-образна та стильова панорама хорової музики українських, почасти й зарубіжних майстрів, представленої на «Музичних прем'єрах сезону», дозволяє визначити головні її соціокультурні функції: гносеологічну (хорова музика як засіб пізнання світу, людської душі), комунікативна (хорова музика як об'єднавчий корелят, який має здатність збирати навколо себе однодумців), пізнавальна (хорова музика як спосіб отримання нового досвіду, інформації), гедоністична (хорова музика як засіб естетичної насолоди), емотивна (за А. Кармінім; хорова музика як засіб вираження почуттів), ціннісно-соціалізуюча (за Т. Лежневою, хорова музика як фактор інкультурації особистості; засіб реалізації творчих здібностей).

Наповненість програм «Музичних прем'єр сезону» хоровим звучанням має своє пояснення, адже цей вид виконавства передбачає різноманітні форми взаємодії поетичного слова та музичної інтонації, виявлення «змісту» партитури звуками світу людини за допомогою найтоншого «музичного інструменту» – людського голосу.

Загалом, концерти хорової музики на «Музичних прем'єр сезону», як форма репрезентації сучасної музики, засвідчують яскраву самобутність та високу професійність колективів. Вони активізують процес піднесення українського хорового мистецтва, сприяють його інтеграції у світовий музичний простір.

Міжнародний фестиваль «Музичні прем'єри сезону», у калейдоскопічній картині концертних заходів якого достатньо представлена хорова музика, почасти сприяє формуванню сучасних напрямів розвитку українського хорового мистецтва. Водночас концерти хорової музики генерують нові задуми, завдяки яким коригуються естетичні смаки, вивіряються новації. Вони також заохочують композиторів до написання нових творів, хорових виконавців і диригентів до їх озвучення, пошуку «моделі» хорового звучання, і, таким чином, формують сучасне мистецьке середовище, в якому підноситься українська музика на міжнародний рівень.

Отже, хорова музика – невід'ємна складова в проектах міжнародного фестивалю «Музичні прем'єри сезону». Вона орієнтує виконавців на широкий спектр музичних стилів та напрямів, композиторів – на нові технічні пошуки. Заразом хорова музика є ефективним інструментом реалізації культурної політики музичного форуму, формування його сприятливого духовного клімату, однією з найбільш продуктивних форм активного творчого діалогу тріади «композитор – виконавець – слухач». Як питома і невід'ємна частка історичної традиції, хорова музика відображає специфіку національного характеру та ментальності українців. Вона є транслятором істинних національних і загальнолюдських цінностей і в цьому сенсі має непроминуше значення. Більше того, концерти хорової музики є своєрідним «культурним кодом», який формує імідж України в світі. Вони стають унікальними підмостками для обміну досвідом, взаємопроникнення виконавських шкіл, формування нових, збагачення музичної культури в цілому. Рівноцінне функціонування хорової музики в рамках фестивалю, поряд із камерною, симфонічною, є стимулюючим фактором для підтримання високого професійного рівня виконавських колективів, забезпечення їхньої конкурентоспроможності у світовому музичному просторі. Концерти хорової музики на «Музичних прем'єрах сезону» вельми часто стають знаковими, представляють широку палітру композиторської творчості та виконавської культури хорових колективів. І найголовніше: вони підтверджують, що українська хорова музика не втрачає визначальних позицій у національній музичній культурі.

1. Беляєва М. Киян запрошують на «Музичні прем'єри сезону» / М. Беляєва // Хрещатик. – 2012. – № 67 (4087). – 18 травня. – С. 3.
2. Кондратюк Т., Морозова Л. «Прем'єри сезону: традиції та експерименти» / Т. Кондратюк, Л. Морозова // Музика. – 2006. – № 3. – С.2–4.
3. Кравченко А., Пальцевич Ю. «Прем'єри» з власною інтонацією / А. Кравченко, Ю. Пальцевич // Музика. – 2007. – № 3. – С. 2–4.
4. Кушнірук О. Композиторські одкровення: від «поганої» до «передбачуваної музики» / О. Кушнірук // Культура і життя. – 2013. – 21 червня. – № 25. – С. 6.
5. Луніна А. Камерний хор «Київ» в макрооб'єктиві фестивальної панорами / А. Луніна // Культура і життя. – 2011. – № 30. – 6 квітня. – С. 4.
6. Луніна А. Коли цвіте папороть: розвінчана міфологема / А. Луніна // Музика. – 2011. – № 4–6. – С.11–13.
7. Сікорська І. «Прем'єри сезону»: до 75-річчя НСКУ / І. Сікорська // Студії мистецтвознавчі. – К.: Вид-во ІМФЕ, 2007. – Ч. 2 (18). – С. 100–106.
8. Сікорська І. У місячних тонах (Жіночий хор «Павана» зачарував киян небесним звучанням) / І. Сікорська // Хрещатик. – 2006. – 18 квітня. – № 56 (2851). – С. 4.
9. Сікорська І. Хоровий концерт у храмі Василя Великого став окрасою «Музичних прем'єр сезону» / І. Сікорська // День. – 2014. – 29 травня. – № 87. – С. 3.
10. Соколова С. Велика духовність, виражена в музиці / С. Соколова. – [електронний ресурс]. Режим доступу: <http://composersukraine.org/index.php?id=2535>
11. Таранченко О. Музичні прем'єри сезону / О. Таранченко // Музика. – 2000. – № 4–5. – С. 2–3.

В статтє выделены концерты хоровой музыки как важные мероприятия, органическая составляющая «Музыкальных премьер сезона» на основании материалов музыкальной периодики. Определены главные социокультурные функции хоровой музыки.

Ключевые слова: фестиваль, концерт, хор, программа, дирижер.

The article deals with the concerts of choral music as important events, the constituent of «Musical First Nights of the Season» on the basis of the musical periodicals materials. It singles out the principal socio-cultural functions of choral music.

Key words: festival, concert, choir, programme, conductor.

УДК 378.016:78

Ольга Олексюк

НАЦІОНАЛЬНА ІДЕЯ У ЗМІСТІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

У статті обґрунтована необхідність втілення національної ідеї у змісті фахової підготовки майбутнього вчителя музики. Наведені результати досліджень, які характеризують стан сформованості досвіду емоційно-ціннісного ставлення студентів до національних музичних традицій. Запропоновано комплекс завдань організаційно-методичного забезпечення процесу збереження та відтворення національної ідеї у змісті фахової підготовки студентів вищих мистецьких навчальних закладів.

Ключові слова: національна ідея, соборність, фахова підготовка, майбутній вчитель музики, спеціальний курс.

В умовах сучасної України, де здійснюється докорінне реформування всіх сфер суспільного життя, особливого значення набуває тотальна мобілізація інтелектуального потенціалу нації, її духовне відродження. Інтелектуальний потенціал нації – це, передусім, національна духовна еліта, відкритий перманентний суспільний процес, до якого може долучитися кожен, хто духовно й інтелектуально дозріє як особистість, спроможна своїм творчим внеском збагатити (примножити, приростити) знання нації, народу, людства в цілому. У Законі України «Про вищу освіту» (2014 р.) підкреслюється, що одним з основних виховних завдань вищих навчальних закладів є підготовка свідомої національної інтелігенції, оновлення і збагачення інтелектуального генофонду нації, виховання її духовної еліти, примноження культурного потенціалу, який забезпечить високу ефективність діяльності майбутніх фахівців.

© Олексюк О., 2015.

Історичний досвід свідчить, що держава руйнується, якщо життєдіяльність громадян не супроводжується єдиною, оптимістичною ідеєю, стійкими духовними цінностями. У дослідженнях багатьох вітчизняних філософів, педагогів і психологів зазначається, що кризові процеси в духовній сфері, руйнація морально-етичних норм, ідеалів, та, як наслідок, – важка ситуація в економіці та екології – все це змушує людей звертатися до підтверджених багатовіковою історією невмирущих цінностей національної культури України. Наблизити людство до світової гармонії – гармонії Духу, Людини й Природи можливо лише за активного використання духовних і культурних сил народу, визнання поряд із матеріальною, повноцінність ідеальної субстанції духовного світу людини.

Зазначимо, загальний кризовий стан соціуму і багатогранно відображений прояв цих процесів у сфері освіти висвітлюють одну з головних причин втрати ціннісних орієнтирів у виховній стратегії. Світове співтовариство дедалі більше усвідомлює недостатність реалізації ціннісного підходу в професійній підготовці майбутніх фахівців. Стає очевидним, що інноваційна модель суспільства буде продуктивною і стійкою лише в тому разі, якщо зможе ґрунтуватися на базовій основі – цінностях національної культури, розвиток яких покликана забезпечити освіта. Саме вона є головним засобом передавання культурної інформації й актуалізації культурного потенціалу нації. Шлях у майбутнє лежить через духовну освіту суспільства, виховання молоді в дусі українських традицій і національних ідей. Серед них значну роль відіграє *ідея соборності*, в якій втілено принципи духовної спадкоємності й духовного відродження національних культур.

Соборність – ключове поняття релігійно-філософської думки XIX–XX століть. На особливу увагу заслуговують погляди М. Бердяєва, який визначав соборність як «подолання конфлікту між індивідуальністю й колективом у спільному діянні любові», як духовне єднання людей, вільне від диктату державних і політичних структур. М. Бердяєв підкреслював зв'язок ідеї соборності з центральною в християнстві ідеєю загального спасіння [1].

Філософи-гуманісти (В. Соловйов, С. Франк та ін.) пов'язували ідею соборності з ідеєю всеєдності: людство розглядалося як соборний організм, а соборність – як пошук всеєдності у Богові. Велика заслуга С. Франка полягає в тому, що він довів до граничної чіткості вчення про людину в межах системи Всеєдності [5; 6].

Аналіз соціально-психологічних процесів у сучасному українському суспільстві показує, що в суспільній свідомості відбуваються масштабні зрушення, характерні для перехідних етапів історичного розвитку. У глибинних пластах національної самосвідомості зберігається унікальний ціннісний комплекс, який має назву соборність. Це – соціальний феномен, що уможлиблює не лише позбутися стандартів моноідеології, а й не піддаватися експансії бездуховного споживацтва. Цей феномен сприяє становленню громадянської, національної самосвідомості, вихованню відчуття рідного краю, рідної мови, рідної історії.

У цьому контексті на особливу увагу заслуговує проблема моделювання соборності, її цілеспрямованого формування в контексті науково обґрунтованих освітніх стратегій. Важливо, щоб зміст ідеї соборності ставав національним світоглядом, пронизував освітній простір, і, зокрема, спосіб життя найбільш чутливої до духовно-соборної єдності частини суспільства – молоді інтелектуальної еліти нації – студентської молоді.

Разом з тим, домінування гуманістичної парадигми в освіті вищої школи визначає необхідність розроблення інноваційних підходів до моделювання змісту освіти, яке є відображенням культури певної епохи. Пошуки моделей освіти, адекватних сучасному типу культури, передбачають модернізацію «цивілізаційного» компонента змісту за рахунок розкриття його духовної сутності. Це вимагає врахування *ідеї соборності* в процесі систематизації навчального матеріалу і реалізується через таке: збереження і пропаганда національних духовно-культурних цінностей; створення інфраструктури духовно-морального виховання студентів на основі співпраці викладачів вищих навчальних закладів, студентів і священнослужителів («надчасова соборність»); участь у добровільних заходах і волонтерських рухах; розвиток комунікативних технологій у сфері міжнаціональної взаємодії на основі формування діалогу культур і толерантної свідомості.

Найбільш органічним засобом втілення ідеї соборності в спосіб життя майбутньої інтелектуальної еліти є транссубкультурний простір. Саме тут створюється космогонічна метасистема, якій підвладні всі світові культури. Таке міжнаціональне взаємне пізнання веде до духовного зближення, до взаємозбагачення культур і, найголовніше, до людської всеєдності. Виховання студентства в дусі зміцнення ідеї соборності можливе за умови включеності в транссубкультурний простір, зокрема, при створенні соціально і позитивно спрямованих молодіжних

організацій та об'єднань. Важливо, щоб такі об'єднання стимулювали відродження національно-етнічних традицій, жили ідеєю громадянської свободи і духовної всеєдності. Саме в цьому і полягає сенс, історична роль і велич соборності.

Майбутні фахівці мистецького профілю покликані зберігати та примножувати духовну інформаційну мобільність нації, – передачу з роду в рід «образу українського народу», втіленого в інтонаціях народно-пісенної творчості і розглянутого в системі ноосферного розвитку, сфери розуму, загальнолюдських цінностей, досягнень планетарної науки. Звідси випливає висновок про те, що наука про народну музичну творчість має стати однією з фундаментальних у системі професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва, етнокультурна компетентність якого великою мірою залежатиме від глибини засвоєних в стінах вищого навчального закладу знань, сформованого досвіду емоційно-ціннісного ставлення до національних музичних традицій.

Тим часом, наші дослідження свідчать про те, що більшість студентів вищих мистецьких навчальних закладів (67,8% із 295 опитаних) не володіє фундаментальними знаннями про соціокультурну детермінацію та об'єктивну обумовленість історичного становлення української ментальності в музиці, про духовний потенціал народного музичного мистецтва. Ці знання відображають інтегративні тенденції «великої» науки і є серйозною підставою для створення спеціальних інтегративних курсів, в яких семантична інформація є формою виявлення суспільної фіксації та взаємодії інтелектуального потенціалу нації. Так, створений нами спеціальний інтегрований курс «Духовний потенціал музичного мистецтва», дав можливість в контексті загальнолюдських духовних цінностей (і, передусім, християнської тріади Віра – Надія – Любов) розкрити світоглядний зміст народної музичної творчості, морально-естетичні ідеали як вираз духовних устремлень нації, втілених в інтонаційності українського мелосу, світосприймальні настанови домінуючих психологічних тенденцій української художньої свідомості тощо.

Глибина осягнення духовної сутності музичного образу визначається посиленням вслуховуванням в інтонацію. Своєрідною підготовкою до визначення системи її узагальнених ознак є механізм інтонаційно-пластичної генералізації (конкретно-почуттєвого узагальнення, згідно з В. Медушевським), який допомагає сформувати систему ознак, сконцентрувати в найузагальненіших художніх проявах «пафос інтонаційних відношень, моральний та естетичний зміст яких полягає в їх духовній значущості для суспільного буття та принциповій несхожості з реальними людськими стосунками» [2, с. 52].

Здатність до узагальнення є, насамперед, симультанним усвідомленням всього інтонаційного розвитку, що відображає цілісність, смисл явища, тому вона може розглядатись як здатність до осмислення засобів виразності в духовному контексті. Контекстуальні умови застосування того чи іншого елемента музичної мови (тонів, інтервалів, акордів у ладогармонічній системі тощо) є вихідним моментом у визначенні ознак узагальненої інтонації, яка у згорнутому вигляді відображає втілену в образі естетичну категорію. Найбільш стійкі форми зв'язку естетичних категорій, які виступають початковим етапом типізації художнього образу, одержали термінологічне узагальнення через категоріальний апарат естетики [4, с. 70]. Так, наприклад, аналіз твору В.Косенка «Етюд до дієз мінор» складається з трьох творчих завдань, вирішення яких вимагає від студентів високого рівня абстрактного узагальнення, пошуку світоглядного смислу в ознаках трагічного: 1) визначити знаки-символи жанру, використані композитором для розкриття почуття високої громадянської скорботи; 2) виділити інтонації, в яких містяться «осколки» експресії, властивої деяким пластам українського фольклору (думам, плачам); визначити як вони співвідносяться з подібними вірцями західноєвропейської музики; 3) розкрити сутність загальнолюдських ідей, втілених у трагічних образах твору. Ці завдання спонукають студентів до активного вслуховування в інтонаційний розвиток твору, в процесі якого відбувається засвоєння духовної інформації та формування емоційно-ціннісного ставлення до неї.

Вивчення спеціального інтегрованого курсу в експериментальній групі значно підвищує інтерес майбутніх учителів музики до проблем збереження та відтворення нагромадженого інформаційного ресурсу в сфері національної народної музичної творчості. Критеріями ефективності в цьому напрямку можуть бути готовність студентів обґрунтувати свою концептуальну позицію щодо нагромадження і творення нових знань, ідей, проектів та іншої семантичної інформації в сфері народної музичної творчості, а також широка орієнтованість у всіх аспектах проблеми збереження та відтворення духовного потенціалу нації.

Така орієнтація педагогічного процесу особливо важлива для циклу спеціальних дисциплін, домінуючим положенням у цьому контексті є інтонаційний підхід до проблеми формування

фольклорного тезаурусу, покликаною ввести у творчо-виконавський процес глибоке проникнення в «специфіку образного строю народної музики, в найтонші нюанси її мелодики, гармонії, ритму на основі систематичного інтонаційного вслуховування в світ живого фольклору, емоційного проникнення у сферу народного музикування» [3, с. 98]. Як свідчать дані експерименту, проведеного в оркестрових колективах вищих мистецьких навчальних закладів, переважна більшість студентів не володіє засобами інтонаційної виразності в широкому діапазоні національних, фольклорних традицій, не вміє цілісно, емоційно осягнути естетичну своєрідність національно-стильових закономірностей, виявити джерела національної пісенної творчості, втіленої в творах української класичної музики. Тим часом, лише тонке проникнення в інтонаційно-образну сутність етномузичних традицій дозволяє осмислити сутність *національної ідеї*. Звідси й розуміння сутності домінуючої тенденції української художньої свідомості, яка поєднує в собі високу емоційність, чутливість та ліризм і виявляється в естетизмі української обрядовості, у прославленій пісенності, у своєрідному м'якому гуморі.

Досить показовий в цьому відношенні результат лабораторного експерименту, в якому проводився естетичний аналіз творів українських авторів. Відповідаючи на запитання: «Які інтонації твору (В. Підгорний. «Повій, вітре, на Україну») є ключовими в осягненні морального та естетичного змісту категорії трагічного, втіленого у фантазійних образах твору? Назвіть етностильову та етножанрову традицію, втілену в цих інтонаціях?» – незначна частина студентів (42,5%) вказала на коливання «зігхаючої» низхідної мелодичної поспівки, що появляється в середній частині твору і потім в кінці його завершує. Однак, при цьому лише 13,0% опитуваних вказали на те, що ці інтонації є характерними для старовинних східнослов'янських народних плачів та голосінь.

Вивчення спеціального інтегрованого курсу «Духовний потенціал музичного мистецтва», а також застосування в освітньому процесі підготовки майбутніх учителів музики методів порівняння, співставлення, узагальнення, «мозкового штурму» викликають позитивні зміни в осмисленні пафосу інтонаційних відношень, які втілюють «образ українського народу» в усій його історичній конкретиці.

Орієнтація на збереження та відтворення національної ідеї у змісті фахової підготовки студентів найбільшою мірою проявляється на рівні безпосереднього контакту з фольклорним середовищем шляхом діяльності фольклорних експедицій у місцях побутування автентичного фольклору (в якості збирача-фольклориста) та участі в фольклорних колективах (сценічне відтворення фольклору). Як свідчать наші лонгітюдні дослідження, студенти які займаються збиранням, розшифровуванням, каталогізацією фольклорного матеріалу і, в кінцевому підсумку, на основі аналізу жанрово-інтонаційних основ цього матеріалу, репрезентують свої дослідження на студентських наукових конференціях, Днях науки та творчості, фестивалях народної творчості. Ці студенти виявляють широкий спектр досягнень у формуванні свого духовного потенціалу: високий рівень професійного мислення, розуміння своєї причетності та відповідальності за збереження та примноження національної музичної культури, потреби і здатності постійно примножувати і творити нові знання в сфері народної музичної творчості, активно пропагують багатство національної культури в соціокультурній сфері.

1. Бердяев Н.А. Самопознание: опыт филос. автобиограф. / Примечание Е.Ю.Рапп. – М. : Мысль, 1991. – 318 с.
2. Марков М.М. Искусство как процесс. – М. : Искусство, 1970. – 329 с.
3. Мистецтво та етнос: 36. наук, праць / АН УРСР Ін-т мистецтвозн. та етнографії ім. Т. Рильського. – К. : Наук, думка, 1991. – 223 с.
4. Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты, исследования: Сб. статей / Сост. Л.И. Дыс. – К. : Муз. Україна, 1989. – 181 с.
5. Соловьев В.С. Стихотворения, эстетика. Лит. критика. – М. : Книга, 1990. – 573 с.
6. Франк С.Л. Духовные основы общества. – М. : Республика, 1992. – 511 с.

В статтє обоснована необходимость воплощения национальной идеи в содержании профессиональной подготовки будущего учителя музыки. Приведенные результаты исследований, характеризующие состояние сформированности опыта эмоционально-ценностного отношения студентов к национальным музыкальным традициям. Предложен комплекс задач организационно-методического обеспечения процесса сохранения и воспроизводства национальной идеи в содержании профессиональной подготовки студентов высших художественных учебных заведений.

Ключевые слова: национальная идея, соборность, профессиональная подготовка, будущий учитель музыки, специальный курс.

The article deals with the necessity of the incarnation's the national idea in the content of professional training's future teachers of musical art. The results of studies characterizing the state of formation's experience of emotional and value of students' attitudes to national musical traditions. The proposed complex of tasks' organizational and methodical support of the preservation and reproduction's national idea in the content of professional training's students of higher art education.

Key words: national idea, collegiality, professional training, future music teacher, a special course.

УДК 78.27

Ольга Демчук

КОНЦЕПТ ДУХОВНОСТІ В ОБРАЗНІЙ СФЕРІ ТВОРЧОСТІ О. МЕСІАНА

У статті висвітлюється поняття духовності в образній сфері творчості видатного французького композитора ХХ століття Олів'є Месіана, яке універсалізує естетичну красу і духовний зміст його музики.

Ключові слова: духовність, монообраз, свобода, гуманізм, Абсолютний Дух, цінність.

Таїна творчості, духовний зміст сучасної музики є однією з архіскладних і, водночас, актуальних проблем наукової рефлексії. Особливо, коли йдеться про композиторів, які вже стали класиками ХХ століття. Олів'є Месіан займає тут чільне місце як творець «культових» творів «Квартет на кінець часу», «Двадцять поглядів на Ісуса-Немовля», «Каталог птахів» та інших, духовна інтенція яких є вражаючою. Як наголошує К. Зенкін, у творчості Месіана «постійно присутнє прагнення розглядати музику у світлі вищого, Божественного світу, прагнення чути музику як голос Божественної гармонії, що возвеличує людину» [4, с. 12]. Занурення у внутрішній світ митця уможливило досягнення тих чинників, які концептуалізували духовно-образну сферу творчості композитора.

Філософія музики потребує серйозного аналізу, бо залишається до сьогодні маловивченою проблемою. Питання філософії духу найглибше висвітлено німецьким мислителем Георгом Вільгельмом Фрідріхом у його концептуальній праці «Філософія духу». Джерельною базою для написання статті стали праці, автори яких, заглиблюючись у поняття духовності, досліджують духовно-образну сферу творчості. Це, зокрема, статті В. Алєєва [1], І. Живоглядової [5], К. Зенкіна [4], Л. Ігнатової [6], О. Мохначевої [7], О. Самойленко [10], О. Цобіної [12]. Важливим джерелом наукової інформації стало також інтерв'ю Клода Самюеля з Олів'є Месіаном [11].

Мета статті – дослідити концепт духовності як універсалізуюче поняття життя і творчості О. Месіана. Висвітлити філософське підґрунтя творчості композитора та духовні чинники інспірації образного світу його музики.

У сучасній філософії діапазон вивчення проблеми духовності дуже широкий і різноманітний, що свідчить про відсутність цілісної методологічної моделі в дослідженнях цього поняття як феномена концептуального. Онтологічна домінанта духовності – це іманентне прагнення людини повернутися «до себе», до власної неповторності і самопізнання. Заглиблюючись у проблеми духовності, визначаємо її структуру у вигляді «онтологічного кола», яке замикається на усвідомленні людиною своєї індивідуальності. Розглядаючи з різних позицій духовне і духовність, слід визнати, що багато таємниць духу глибоко заховані в людській індивідуальності.

Саме духовність допомогла Месіану утвердитися як особистості, а його творчість стала засобом і сферою самоствердження і була спрямована на досягнення людини, природи, а також онтології духовності в мистецтві. Це уможливило розгляд поняття духовності як змістовно-сислової домінанти усіх видів діяльності цього видатного представника французької та світової музичної культури [12, с. 124].

Отже, духовність не є чимось надлюдським, містичним, вона є реальною, персоніфікованою і належить людині, яка прагне знайти відповіді на трепетні питання буття. Власне для того, щоб віднайти цю істину, Олів'є Месіан використовує музику як синтез матеріального та ідеального, природи та духу.

© Демчук О., 2015.

Як стверджує І. Живоглядова, історія розвитку людської культури – це історія усвідомлення і визначення людиною своєї суті, виключності власного буття, особливим виміром якого є духовність [5, с. 178]. В. Петрушенко визначає духовність як одне з важливих понять філософії та культурології, що позначає якісний стан внутрішніх спрямувань і прагнень людини до найвищих та безсумнівних особистісних і соціальних цінностей [9, с. 64]. Ця категорія є найсуттєвішою ознакою ставлення до дійсності, що дістає вираз через активну, творчу функцію свідомості індивідуума.

Важливо, що духовність формується власними зусиллями індивіда, базою його знань, осмисленням дійсності, почуттями. Опіраючись на цю категорію, людина будує інший світ із притаманними тільки їй поняттями та символами. Власне це формує її духовну сферу як спосіб існування. Аналізуючи поняття духовності, Л. Ігнатова слушно наголошує, що духовність – це світоглядна категорія, сутність якої полягає у поєднанні теоретичного, практичного і творчого компонентів освоєння об'єктивної реальності, а також у самореалізації творчої особистості [6, с. 25]. Саме таким трактуванням можна пояснити глибоку і багатогранну творчість Олів'є Месіана, для якого поняття духовності мало, крім світського, ще й релігійне тлумачення. Безперечно, глибока віра Месіана визначила характер його мистецтва, перетворила сюрреалістичну невизначеність у возвеличення Світла і Любові.

Розширюючи межі цієї категорії, людина роздумує, що таке добро і зло, краса і потворність, що є Вічність. Тому слід розглядати це поняття як безперервний і складний рух людини до істини, до відкриття себе в істині. Власне свобода духу та мислення Олів'є Месіана дала йому можливість повністю віддатися творчості і жити за покликанням. Тут доречно навести слова самого Месіана: «Дійсно, з моєї точки зору, композитор творить музику, тому що він повинен її творити, бо таке його покликання, і він це робить зовсім природно, як яблуння приносить яблука, а трояндовий кущ троянди» [11].

Як відомо, в основі творчості Олів'є Месіана лежать християнські мотиви, які є джерелом концепції гуманізму, інспірованої духовністю. На думку О. Мохначевої, духовність – чи не основне поняття тої культури, яка тримається на християнстві і чийм зерном є гуманізм [7, с. 212]. Гуманістичні ідеї, центровані не так до себе, як до інших людей, до суспільства і держави, фундаментують духовність, яка є потребою індивідуума, аби донести свою істину до людства з метою вдосконалити світ. Глибоке знання Біблії, старозавітних сюжетів, релігійне виховання породили у композитора живе почуття гуманізму, ідеали якого були його життєвим кредо.

Наступним важливим моментом є те, що самобутні риси духовності становлять чинник екзистенції людського буття. Людина розглядається як унікальна духовна істота, що здатна до вибору власної долі, основою якої є свобода як відповідальність за результат свого вибору. В центрі уваги стоїть людське Я, яке робить особистість неповторною. «Внутрішня енергія» духовності переносить зовнішнє існування буття у внутрішній всесвіт людини. Світоглядні, моральні, етичні, пізнавальні інтенції людини на буття формує саме духовність – сфера творчої діяльності, яка проявляється у свободі та відповідальності. Духовність виходить за межі усвідомленої реальності як трансцендентна категорія, включаючи «несвідоме» і «передсвідоме».

Щоб глибше зрозуміти категорію духовності, слід зупинитися на поняттях «дух» і «душа», які є спорідненими, але водночас сутнісно відрізняються. Якщо душа вважається іманентним початком людської суб'єктивності, то дух – трансцендентним, тим, який виходить за межі свідомості та пізнання. Терміном «душа» позначається внутрішній світ людини, її психіка, а терміном «дух» – ідеальне начало людини (на противагу матеріальному). «*«Дух» можна адресувати божественній першооснові, визнати його «іншосвіття», тобто недосяжність і незбагненність»*, – зазначає О. Самойленко [10, с. 8]. Проникнення ж «духу» в людське життя становить суть духовності. Розглядаючи це питання, дослідниця також опирається на визначення поняття «духу» іранським філософом XI-XII ст. Аль-Газалі, який вважає «дух» божественним даром, сутністю людини, божественним велінням, яке не кожному дано зрозуміти. Дух контролює, дорікає і вимагає [10, с. 10].

Як відомо, філософія духу за Гегелем містить поняття: суб'єктивний, об'єктивний і абсолютний дух. Кожний індивід з притаманними йому ознаками раси, статі, віку, темпераменту та ін. є суб'єктивним духом. Індивід розуміє, що його індивідуальна свобода обмежена свободою йому подібних. Так формується поняття об'єктивного духу, яке відповідає колективному життю людей в суспільстві. Натомість абсолютний дух – це єдність суб'єктивного і об'єктивного. Гегель розробляє три підходи до розуміння абсолютного духу: споглядання в мистецтві, дія почуття та уяви в релігії, існування чистої думки у філософії. Мистецтво, тобто прекрасне, є абсолютним в чуттєвому явищі.

Отже, за Гегелем «абсолютний дух втілюється у мистецтві (в художніх образах), релігії (бог і т.п.), філософії» [2, с.157]. Підтвердженням цієї думки є глибокодуховна творчість Олів'є Месіана, зміст якої не відразу відкривається навіть тому, хто розуміє музичну семантику. Ключем до осягнення музики Месіана є усвідомлення того, що саме дух інспірує творення месіанівських образів. Олів'є Месіан керувався постулатом з Євангелія від святого Івана: «Дух дихає, де хоче, і його голос ти чуєш, та не відаєш, звідкіля він приходить і куди він іде. Так буває із кожним, хто від Духа народжений» [8, с. 115].

Власне мистецтво є безпосереднім виробником духовних цінностей як індивідуума, так і суспільства загалом. Тому категорія цінності є структурним елементом творчої діяльності, яка вибудовує світ особистих емоційних переживань. Для культуротворчої діяльності цінність має велике значення, адже її слід розуміти як потойбічний, духовний феномен, трансцендентну сутність, закладену Богом як потенційну довершеність. Ціннісний світ Месіана складається з образів, які творять його внутрішній духовний світ. Емоційні переживання композитора, його прагнення, сприйняття світу утворюють єдиний феномен етико-естетичної цінності, який зберігає елемент незбагненності, недосяжності, і, завдяки цьому, духовної піднесеності. Етико-естетичні цінності композитора функціонують у формі ідеалу, що є організуючим і цільовим началом його творчості. Саме ідеал виступає організуючою силою, що перетворює творчість Месіана на цілеспрямований креативний процес, в якому основну роль відіграє вища цінність у вигляді емоційно-образних узагальнень. Унікальність Месіана полягає в тому, що він не лише на словах, але й в музичних образах передає живе споглядання Святої Тройці, що і є єдиним цілим в прообразі Бога.

Доречним є питання: яким чином художній світ музики О.Месіана залучається до процесу його духовної еволюції? Духовна активність сформувала індивідуальність композитора, спрямувала його сили на створення нових рис, була стимулом до сприйняття та перетворення всезагального та духовно-почуттєвого на індивідуальному суб'єктивному рівні. Композитор пройшов шлях становлення надздібної індивідуальності, для якої першочерговим є те, що музика шукає Бога щогодинно і повсюди.

Безперечно, духовний світ Месіана, його споглядання божественного втілюється в музичних образах і є узагальненим віддзеркаленням явищ дійсності і духовного світу людини. Композитор розробив свою складну художньо-емоційну систему образів, яка складає зміст його творів. У самотній творчості Месіана яскраво простежується єдиний монообраз – образ божественної любові. Це визначення дає сам Олів'є Месіан. В інтерв'ю Клода Самюеля на запитання про три лінії (католицька віра, Трістанівська Любов, природа), довкола яких викристалізувалася особистість, Олів'є Месіан відповідає: «і, зрештою, вони зливаються в одну єдину думку: божественну любов» [11]. Саме це визначення може слугувати основним змістом творчості Месіана.

На думку В. Алеєва, дослідника фортепіанної творчості Месіана, ідея монообразу розкривається в аспектах різних психологічних станів. Він зазначає: «одинацями «образо-творчості» можуть виступати як «події», так і «стани», що відображають відповідно динамічне і статичне начала творчості композитора» [1, с. 6]. Багатоаспектність монообразу проявляється через різноманіття в єдності. Архітектоніка монообразу має багатоскладову природу, яка постає в цілісній системі художніх образів, що мають різні форми виразовості в залежності від специфіки змісту і задуму. Аналізуючи творчість Олів'є Месіана, можна визначити найважливіші складові монообразу композитора: образи Бога, любові, пантеїзму, часу, простору, тривалості, кольору, чисел, ритму, медитації, кристалу, космологічного начала, дзвонів та ін..

Висновок. Створені Месіаном образи католицької ортодоксії і пантеїстичного космополізму підносять містичне призначення музики як «акту віри». Духовність для Месіана є реальною, персоніфікованою, а музику він відчуває як синтез матеріального та ідеального, природи та духу. Християнські мотиви, зафундаментовані у творчості композитора, вивисують духовні засади його світобачення, його концепцію гуманізму. У результаті композитор творить єдиний монообраз божественної любові. Усвідомлення того, що саме дух став основою творення месіанівських образів, допоможе зрозуміти його музику.

Таким чином, можемо стверджувати, що основні смислові шари творів Месіана викликають асоціативні аналогії з музикою християнської літургії. Тому музичні образи композитора сприймаються як доксологічні (урочисті), євхологічні (молитовно-зосереджені), євхаристичні (подячні) тощо [12, с. 128]. Це пояснюється тим, що духовно-образна сфера його творчості формувалася на основі глибокої духовності, первнем якої стала релігійна свідомість мистця. У

результаті складних пошуків і експериментів Мессіан увійшов в такий простір буття, де центром і єдиним орієнтиром є Абсолют.

1. Алеев В. Фортепианное творчество О. Мессиаана: автореферат диссертации на соискания учёной степени кандидата искусствования: 17.00.02. – музыкальное искусство / Виталий Алеев. – Москва, 1992. – 23 с. / [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.referun.com/n/fortepiannoe-tvorchestvo-o-messiana>
2. Булатов М. Філософський словник / Михайло Булатов. – К. : СтилоС, 2009. – 575 с.
3. Екимовский В. Оливье Мессиаан: Жизнь и творчество / Виктор Екимовский. – М. : Советский композитор, 1987. – 304 с.
4. Зенкин К. Слово о музыкальном мире Мессиаана как знак «Божественного присутствия» / Константин Зенкин // Век Мессиаана. Сборник статей. – Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. – С. 6–24.
5. Живоглядова І. Духовність та музика: проблема взаємодії / Ірина Живоглядова // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Семантичні аспекти слова в музичному творі: Збірка статей. – К., 2003. – Вип. 28. – С. 178–181.
6. Ігнатова Л. Феномен духовності у контексті музичного мистецтва як прояву внутрішньої сутності людини / Лариса Ігнатова // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Духовна культура України: традиції та сучасність: збірник наукових статей / [редактор-упорядник М.М.Скорик]. – К., 2010. – Вип. 85. – С. 22–35.
7. Мохначева О. Изменение понятия «духовность» в философско-литературной мысли XX века / Ольга Мохначева // Актуальні проблеми духовності: Збірка наукових доповідей та реферативних викладів повідомлень II-ї Всеукраїнської конференції у Кривому Розі. – Київ–Кривий Ріг, 1997. – С. 211–218.
8. Новый завіт Господа нашого Ісуса Христа. Свята Євангелія від Івана.3:8. – К. : Українське Біблійне Товариство, 2003. – С. 117.
9. Петрушенко В. Глумачний словник основних філософських термінів / Віктор Петрушенко. – Львів : Видавництво Львівської політехніки, 2009. – 264 с.
10. Самойленко О. Методологічні інтенції категорії «духовність» і методичне самовизначення сучасного музикознавства / Олександра Самойленко // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського: Духовна культура України: традиції та сучасність: збірник наукових статей / [редактор-упорядник М.М.Скорик]. – К., 2010. – Вип. 85. – С.7–20.
11. Самюэль К. Беседы с Оливье Мессиааном / Клод Самюэль // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://musstudent.ru/biblio/82-music-history/samuel-omessiaen.html>
12. Цобина Е. Концепция духовного симфонизма О. Мессиаана как феномен музыкальной культуры XX века / ЕленаЦобина // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: збірник наукових статей / [ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург]. – Харків : Вид-во ТОВ «С.А.М.», 2013. – Вип. 38. – С. 122–134.

В статтє освещается понятие духовности в образной сфере творчества выдающегося французского композитора XX века Оливье Мессиаана, которое универсализирует эстетическую красоту и духовный смысл его музыки.

Ключевые слова: *духовность, монообраз, свобода, гуманизм, Абсолютный Дух, ценность.*

The article describes the concept of spirituality in the imaginative field of the 20th century outstanding French composer Olivier Messiaen works which universalise the aesthetic beauty and spiritual meaning of his music.

Key words: *spirituality, monofigure, freedom, humanity, absolute spirit, value.*

УДК 7.079:792 73

Зоряна Рось

ДІЯЛЬНІСТЬ ДЖАЗ-КЛУБІВ ЯК ОДИН З ВАЖЛИВИХ ФАКТОРІВ РОЗВИТКУ ДЖАЗОВО-ФЕСТИВАЛЬНОГО РУХУ В УКРАЇНІ.

Стаття присвячена актуальній проблемі національної джазології – дослідженню особливостей діяльності найбільш дієвого і результативного просвітницько-пропагандистського осередку джазового мистецтва – джаз-клубів, які стали ініціаторами в проведенні багатьох джазових фестивалів і тим самим зробили великий внесок у розвиток джазово-фестивального руху в Україні.

Ключові слова: *джаз-клуби, джазові фестивалі, джазово-фестивальний рух, пропаганда джазового мистецтва.*

© Рось З., 2015.

Період 60-70-х років ХХ століття для України є важливим з точки зору формування, зародження, відкриття джазового мистецтва взагалі. В провідних центрах країни відкриваються джаз клуби, організовуються перші джазові фестивалі. Саме у ті роки відбувається професійна орієнтація на джазову музику. Вагома роль в даному процесі належить дієвому просвітницько-пропагандистському осередку джазового мистецтва – джаз-клубам.

Джаз-клуби виникають в Україні на початку 60-х рр. і відкриваються в провідних центрах країни: перші – в Дніпропетровську, Донецьку, Києві, пізніше – у Львові, Одесі. Дуже скоро вони виникають майже у всіх обласних центрах України. Першим у 1962 р. був сформований Київський джаз-клуб, біля витоків якого стояв В.Симоненко і який він очолив разом з Б. Шелунцовим. Але найбільша кількість аналогічних структур майже у всіх обласних центрах України формується вже у 90-х рр. Така активна діяльності джаз-клубів сприяла створенню в 1995 році Джазової асоціації України (ДАУ) на чолі з В.Симоненком. Поряд з цим в Києві був організований Міжнародний джазовий абонемент, який також прилучився до організації джазових фестивалей («Vocal Zone»).

Серед зарубіжних дослідників феномена фестивалю слід згадати П.Паві, який визначає специфіку фестивалю як унікального комунікативного каналу; К.Мошкова – дослідника особливостей організації фестивалів, концертів та роботи джаз-клубів в Америці[5.]; О.Баташева, який досліджує історію розвитку фестивального руху як складової світового джазового руху[1.] тощо. Проблеми, пов'язані з розвитком фестивального руху в Україні, вивчаються вітчизняними мистецтвознавцями та культурологами і постійно піднімаються в наукових публікаціях, зокрема Ю. Гожик, Я. Іваницької, О. Дячкової, О. Зінкевич, М. Копиці, В. Кузик, П. Маркушевського, Л. Мельник, В. Рунчака, І. Сікорської, Г. Степанченко, М. Черкашиної-Губаренко, Ю. Чекана та ін., які були взяті за основу в даному дослідженні. Слід окремо згадати про дисертаційні дослідження С.Зуєва, К.Резникової, В.Олендарева, В.Романка, М.Шведа.

Не завжди враховується той факт, яку роль джазові клуби, іноді маленькі, на 50-70 осіб, на 30 столиків, за якими проводили своє дозвілля шанувальники джазової музики, зіграли в історії джазу. Може кращі дні або скоріше вечори джазу були пов'язані не з можливістю запустити всіх бажаючих в сам клуб, а з бажанням самих музикантів виступити перед публікою. Нажаль до цього часу відсутні дослідження щодо вивчення діяльності основних просвітницько-пропагандистських осередків джазового мистецтва в Україні, які виконують цілий ряд культурологічних завдань, а також сприяють налагодженню механізмів в організації джазових концертів, фестивалів, *мистецьких проектів тощо*. Основним найбільш дієвими та результативними в своїй діяльності осередком виступають джаз-клуби, які попри все вище згадане були ініціаторами в проведенні багатьох джазових фестивалів в Україні. Таким чином, саме даний аспект дослідження і визначає актуальність пропонованої статті.

Метою даної статті стало визначення впливу джаз-клубів на розвиток джазово-фестивального руху в Україні в період 1990-2012 рр.

Коротко зупинимось на діяльності джаз-клубів, які будуть розглядатися в системно-алфавітному порядку, переважно в тих містах України, де активно функціонують джазові фестивалі.

Вінниця. Перша згадка про Вінницький джаз-клуб відноситься до 2002 р., який відкрився за ініціативи публіки, яка з великим ентузіазмом підтримала вінницькі джазові фестивалі, зокрема, Всеукраїнський фестиваль-форум молодих виконавців «Барви музики ХХ століття. Авангард. Класика. Джаз» з відомим проектом «Вінницьке джазове перехрестя», Міжнародний джазовий фестиваль «Міжнародні дні джазової музики у Вінниці» – «Vinnytsia Jazzfest», який був підтриманий створеним у 2000 р. Благодійним фондом сприяння розвитку талантів Поділля і що забезпечило доступність таких заходів для всіх шанувальників джазу. Частими гостями на сцені клубу стали як вітчизняні, так і зарубіжні виконавці, а на місцевому держтелебаченні навіть з'явилася щотижнева програма «Не лише про джаз» [7.].

Донецьк. Одним з перших джаз-клубів на Україні з'являється джаз-клуб саме у Донецьку. У 1967 р. відомий колекціонер джазової музики, один з відкривачів джазу в Донецьку, а в кінці 90-х – автор і ведучий програми «Джаз-тайм» на радіо «Європа +», В.Дубільер організував перший джаз-клуб «Донбас-67». Він став не тільки першим президентом донецького джаз-клубу, але і організатором першого джаз-фестивалю «Do#Dж // ДоДж» (1969 р.). Серед засновників клубу був і нинішній академік, а на той час студент, С.Комісаренко, художник О.Макаренко. Джаз-клуб мав приміщення у Будинку культури, але часто музиканти збиралися неофіційно у квартирі у В.Дубільера, на запрошення якого на той час в Донецьк через його закордонні зв'язки приїжджали музиканти з Польщі, Югославії, а сам В.Дубільер у 1967 р. побував на джазових фестивалях у Празі і Таліні.

Поява джаз-клубу стало початком процесу, який зробив Донецьк музичним центром союзного значення. Без клубу не було б фестивалю, який вперше проведуть два роки по тому і про що у 1967 році творці джаз-клубу ще і не мислили.

16.07.2009 р. донецький джаз-клуб був зареєстрований як Донецька громадська неприбуткова організація «Донецький обласний клуб любителів джазу – «Про джаз» під керівництвом Ю. Панченка. Мета та завдання організації – популяризація та сприяння у розвитку джазового мистецтва в Донецькій області, поширення інформації про джаз, допомога виконавцям джазу, організація та проведення джазових заходів. В тому ж році з'являється ще один осередок, в якому поряд з іншими звучать джазові композиції – це громадська організація «Донецький клуб любителів шансону «Музика кохання».

Дніпропетровськ. Дніпропетровськ також прилучився до перших лідерів джазової клубної роботи. У 1961 р. у Дніпропетровську було організовано перший джаз-клуб в кафе «*Чиполіно*», в концертах якого брали участь відомі в майбутньому музиканти: В.Коновальцев (саксофон), Ю.Біленко (саксофон), В. Куцинський (контрабас), Ю. Генбачів (барабани), О.Куценко (барабани), запрошеними гостями джаз-клубу в ті роки були відомі музиканти К.Орбелян, О.Лундстрем, аранжувальник та диригент М.Цигуткін.

Перший «справжній» джаз-клуб, який працював на громадських засадах, був заснований у Дніпропетровську групою ентузіастів і шанувальників джазу – Ю.Байсаголовим, А.Заславським, В.Задонцевим, Л.Шагіной, Г.Смірновим, Ю.Піваком, А.Козловим і відкрився 22 травня 1967р. в кафе «Мрія» Південного машинобудівного заводу (на два дні раніше, ніж джаз-клуб в Донецьку) під назвою «*Blue Note*». Вона була запозичена з дуже відомого американського пластиночного лейбла. Активісти джаз-клубу розгорнули активну діяльність, метою якої була популяризація джазової музики, знайомство з її історією, виховання у слухачів гарного музичного смаку. Практично щотижня у «Мрії» проходили лекції-концерти, присвячені відомим джазовим виконавцям і композиторам, які супроводжувалися прослуховуванням записів кращих зразків вітчизняного та зарубіжного джазу, а також організувалися концерти дніпропетровських самодіяльних джазових колективів та гастролерів – оркестрів під управлінням В.Людвіковського, Ю.Саульського, Ризького естрадного оркестру тощо.

На початку 1968 року актив джаз-клубу спільно з міськкомом комсомолу почав підготовку до першого в Дніпропетровську фестивалю джазової музики, який відбувся у квітні того ж року. Фестиваль джазової музики «Юність – 68» проходив у залі інституту Укргіпромету. До початку 70-х років у розвитку радянського та Дніпропетровського джазу починають відчуватися перші серйозні труднощі. Але члени Дніпропетровського джаз-клубу не втрачають ентузіазму і в результаті їх самовідданих зусиль у 1973 році в місті проводиться черговий, вже п'ятий за рахунком фестиваль джазової музики «Юність-73».

90-ті роки – це період активної музично-просвітницької роботи. Вірні своїм традиціям ентузіасти джазу не залишають цілей, проголошених першим джаз-клубом: навчити слухачів розуміти джаз, прищепити любов і смак до цієї дивовижної музики. На теперішній час на сайті http://gorod.dp.ua/out/clubs/catalog/?place_type=18 зазначено про існування 10 джаз-клубів в м.Дніпропетровську. Це клуби, де можна почути джазову музику, але вони надзвичайно різні щодо музичних програм. До найбільш відомих з них відносяться: Джаз – клуб «*Цени*» - найвідоміший паб Дніпропетровська, який став місцем де звучить справжній живий джаз. Робота клубу сприяє міжкультурному діалогу і надає підтримку молодим людям з маргіналізованих верств суспільства, заохочує художнє новаторство, імпровізацію, нові форми творчої діяльності, а також використання традиційних музичних форм при створенні нових жанрів тощо; Джаз-клуб «*Common bar / Cotton Bar*» (Bar, Jazz Club, and Performing Arts Venue), де звучить музика в стилі джаз,блюз, рок-н-ролл, поп, рок. Це одне з найяскравіших місць, що відрізняється своєю індивідуальністю, де кожен може доторкнутися до часточки джазової культури; музичний клуб «*ПроJazz*», в якому відбуваються концерти і виступи молодих музикантів та ін.

Кривий Ріг (Дніпропетровської обл.) Тут також активно діє джаз-клуб, який був організований при Музичному обласному училищі ім. М.І.Глінки. Там постійно відбуваються щомісячні Джазові концерти, в яких активну участь беруть студенти училища (як вони самі називають – «музіліща»).

Житомир. Громадська організація Житомирського «Джаз клуб – «*Джазомир*» (керівник Р.Тимофєєв), що була зареєстрована 01.04.2010, виконувала ті ж завдання, що і попередні джаз-клуби, а також є безпосереднім організатором джаз-фестивалю «Jazzомир», який постійно проходить в Житомирській філармонії.

Запоріжжя. В Запоріжжі центрами пропаганди джазового мистецтва можна назвати декілька осередків. Серед них найбільш популярним став «Олександрівський джаз-клуб», який на своїх засіданнях постійно організовує недільні джазові концерти. За словами президента міського джаз-клубу В.Гітіна він почав організовувати джазові концерти з 1989 року і провів їх сотні. Тут збираються тільки кращі музиканти, для того, щоб дарувати слухачам чудові джазові імпровізації.

Івано-Франківськ. В місті Івано-Франківську у вересні 2010 р. відбулось відкриття «*Джаз-клубу Івано-Франківськ*», в якому всі охочі музиканти-початківці мали змогу взяти участь в майстер-класах від джаз-менів зі світовими іменами. Одним з осередків джазу в м.Івано-Франківську став «*L Джаз Клуб*» – це єдине місце в Івано-Франківську, де у вихідні вечори звучала оригінальна джазова музика у виконанні місцевих музикантів, проводились планові концерти Міжнародного джаз-фестивалю «Jazz Bez». Після закриття клубу центр Франківської джазової клубної музики перемістився в кафе «Чикаго», а згодом – в «Grand- кафе» в приміщенні кінотеатру «Люм'єр», який приймав музиканти Міжнародного фестивалю сучасного мистецтва «Старе кіно по-новому» .

У вересні 2011 р. у конференц-залі Культурно-мистецького центру «Є» стартував рідкісний для Івано-Франківська культурний проект – Джаз-клуб «*Friday*» (організатор – арт-менеджер Книгарні «Є» Є.Філатов) трансляцією концерту Тутса Тільманса в Новому Орлеані. Основною метою проекту передбачалися безкоштовні перегляди джазових концертів і знайомство з творчістю найбільш відомих виконавців світового джазу, що стало для Івано-Франківська традицією.

Київ. Місто Київ займає особливе місце в розвитку джазової клубної справи. У 60-х роках у джазі з'явилися імена, які прославили місто Київ: В. Симоненко, Є.Дергунов, В.Молотков, А.Шарфман, Є.Яценко, К.Ходос, З.Народецький, В.Дмитренко, В.Льїн та ін.

У Києві джаз сконцентрувався – формувался і розвивався саме в джазових клубах. Ідея створення клубу виникла у найвідомішого українського джазового діяча В.Симоненка, коли він переглядав підшивки джазових журналів і побачив повідомлення про те, що в Ленінграді в 1958 році відкрився перший в Союзі джаз-клуб. 17 березня 1962 відкрився перший в Україні київський міський джаз-клуб. Він був очолений Б. Шелунцовим та В. Симоненком, а у 1965 р. відбулася його реорганізація: змінилася назва – МКМ (Молодіжний клуб «*Мрія*»), під егідою якого проводились джазові концерти в місті. Згодом у 1966 р. відкрилася федерація молодіжних клубів (ФМК), де був проведений перший в Україні конкурс джазових ансамблів і виконавців.

Пожвавлення роботи клубного джазу спостерігається на початку 90-х років – років незалежності. Саме у 90-ті роки починає діяти у Києві джаз-клуб «*Динамо люкс*», де О.Коган проводив джазові концерти і завдяки яким почали активно спілкуватись між собою українські музиканти та показувати сили у Києві, бо тільки тут, у столиці, була робота для джазових виконавців. Починають видаватися перші збірки (Jazz Inside) та перші альбоми українських джазменів, таких як гурт «Схід Site» та гурт «Fest».

Згодом в Києві була започаткована ціла мережа джазових або арт-клубів, напрямок діяльності яких був спрямований в основному на організацію джазових концертів як молодих виконавців, так і іменитих джазменів, іноді – джем-сейшенів і майстер-класів. Найбільш відомі з них: специфічний джаз-клуб «*A7*», з відкриттям якого можна почути найвідоміших світових зірок джазу, побувати на унікальних майстер-класах і просто насолоджуватись справжнім «живим» виконанням; джаз-клуб «*Джорджія*», який з'явився на місці книжкової кав'ярні «Квартира Бабуїн» в листопаді 2007 р. з дивовижними звуками джазу, блюзу, і улюбленим напрямком музики чорношкірих – соул; джаз-клуб «*Jazzva Do It*», який був заснований у березні 2011 р. на базі Національного університету Києво-Могилянської академії і метою якого є популяризація джазу в Україні та створення умов для розвитку молодих музикантів. Джаз-клуб організував ряд джазових концертів та став центром перегляду проектів в рамках фестивалю «Jazz Bez», а 13 та 14 грудня 2012 р. Джазовий клуб «Jazzva» спільно з Мистецьким об'єднанням «Дзига» (Львів) та Польським інститутом приймав у Києві XII Міжнародний джазовий фестиваль Jazz Bez. Поряд з вище згаданими джаз-клубами в Києві активно працювали джаз-клуби «*ДК*» трамвайно-тролейбусного управління, джаз-клуб *РЦНК*, «*Cotton Club*», «*Jazzva*», «*Bratislava Club*», «*Джаз клуб*» (бул. Дружби Народів), дуже часто джаз лунає в одному з найкращих арт-клубів України – Арт-клубі «*44*» та ін.

Коктебель, Крим. Дане місто славиться своїм Джаз-клубом «*Богема*». Він знаходиться на території пансіонату «Голубой залив», в якому проходять виступи різноманітних відомих музикантів, які готові порадувати своєю грою слухачів. У відсутності живих концертів відвідувачам клубу транслюють на плазмовому екрані концерти відомих виконавців, а також фрагменти фестивалів «Live in blue bay» різних років. Власне сам клуб по суті є штаб-квартирою цього фестивалю. У дні джазового

фестивалю: тут організують майстер-класи для музикантів з вільним входом для всіх бажаючих і нічні джем-сейшени з обмеженим доступом.

Луцьк. Джазовий клуб у Луцьку (власна назва «*Луцький джаз-клуб*») є одним із перших в Україні та характеризується активною міжнародною музичною фестивальною діяльністю, зокрема організацією низки окремих концертних акцій та фестивалю «*Neu Cooperation – Art Jazz Cooperation*» (Луцьк-Рівне-Польща). Він був створений за ініціативою трубач та громадський діяч О.Баковського, який об'єднав друзів та партнерів – поціновувачів джазової культури в Луцьку, а зареєстрований 18.09.2008 року як Волинська обласна громадська організація при Виконавчому комітеті Луцької міської ради і це сталося після міжнародного джазового фестивалю «*Art Jazz Cooperation 2008*». Сьогодні **Луцький джаз-клуб** щорічно організовує та проводить три міжнародні джазові фестивалі (травень, серпень, грудень) та щомісячні джазові вечори. Зокрема, на міжнародній джазовій мапі Луцьк представлений такими фестивалями, як «*Jazz Bez*», «*New Corporation – Art Jazz Cooperation*» та «Музичні діалоги».

Львів. Розвиток джазового мистецтва у Львові безпосередньо пов'язаний з діяльністю різних мистецьких об'єднань. Тут ще до 60-х років існував «*Теа-джаз*», який виховав багатьох львівських джазових музикантів. Згодом з'явилися оркестри і ансамблі і джазове мистецтво у місті дістало серйозний розвиток та набуло самобутнього вигляду. Серед музикантів, які починали джазовий рух у Львові, були: М.Скорик, О.Авдєєв, М.Ярошевський, М.Балабан, І.Хома, Ю.Яремчук, В.Кіт, А.Орехов, Ю.Шацький, Р.Рак, З.Ковпак та ін.

У 1993 році було засноване Мистецьке Об'єднання «*Дзига*» – організація митців, громадських діячів, підприємців яка ініціювала проведення і діяльність різноманітних культуро-творчих осередків і проектів (клуби, фестивалі, медіа-проекти тощо). Воно виникло в результаті об'єднання середовища громадських діячів Студенського руху періоду здобуття Україною незалежності («*Студентське братство*» 1989 - 1993), середовища авангардного мистецтва («*Шлях*» 1989 – 1992) та музикантів тогочасного андеграунду Львова («*Клуб шанувальників чаю*», «*Мертвий Півень*», фестиваль андеграунду «*ВиВих*» тощо). За період своєї діяльності мистецьке об'єднання «*Дзига*» організувало і провело безліч творчих акцій, залучаючи до їх втілення провідних митців не лише України, але й Польщі, Австрії, Словаччини, Чехії, США, Росії, Японії.

Тривалий час музичне середовище міста організовується у «*Джаз-клубі. Львів*». Засновниками клубу, як зазначалось вище, стали мистецьке об'єднання «*Дзига*» на чолі з М.Іващишиним, а також відомі Львівські джазмени: М.Токар, Д.Винницька, І.Гниддин, А.Литвинюк. Мета клубу – розвиток та популяризація якісного джазу, виховання та просування молодих виконавців, налагодження механізмів організації джазових концертів і фестивалів, обміну інформацією, спілкування із середовищами інших міст та виходу львівського джазу на провідні європейські сцени.

Джазові вечори проводяться також в клубі «*Picasso Jazz Club*», який був створений у 2010 р. на базі заснованого 14 червня 1997 р. львівського клубу «*Picasso*» і був неодноразово співорганізатором різних фестивалів: «*Jazz Bez*», «*Тиждень сучасного мистецтва*» тощо; в клубі «*Лялька*» (етно-джаз) – культовий львівський клуб, який був створений у 1994 році як один із центрів львівської рок-культури 1990-х і 2000-х років, а з 2007 року перетворений на джаз-клуб (Назва походить від того, що клуб знаходиться в приміщенні Львівського обласного Театру ляльок); «*Kulym Live Music Club*», в якому звучать в «живому» виконанні професійних музикантів, ансамблів та гуртів – гостей з усього світу, найкращі у місті концертні вечори у стилях Jazz, Funk, Blues, Soul, World music, Balcan, Rock, Reggae, Latin, Retro, Rock'n'Roll.

Миколаїв. Миколаївський джаз-клуб під назвою «*Birdland*» був започаткований 17 грудня 2008 р., а зареєстрований – 16. 03.2009 р. як Миколаївська обласна громадська організація «*Миколаївський джаз-клуб*», керівником якої став В.Алексєєв. Причин для відкриття «*Nikolaev Jazz-Club*» знайшлося безліч: це і постійно зростаюча кількість талановитих джазових виконавців, і величезний інтерес до джазу у слухачів, яких з кожним концертом ставало все більше. Він об'єднав не одне покоління музикантів і слухачів, і відтоді Jazz став частиною культурного життя міста. «*Миколаївський Джаз-Клуб*» у 2008 р. став ініціатором Джазового фестивалю «*Jubilee*». І саме він представляв перший Міжнародний Фестиваль «*JazzNikolaev` 2010*», який відбувся 18-19 березня 2010 року в Обласному Палаці Культури. У 2012 р. Свій перший скромний ювілей Миколаївський джаз-клуб відзначив масштабним фестивалем «*Jubilee*».

Своїми музичними вечорами в м.Миколаїв стали відомі: джаз-клуб «*Гавана*», клуб «*Colosseo*» та інші.

Одеса. Одеса була колыскою українського джазу, мистецтво якого в Україні почало розвиватись та існувало ще до 60-х років. Саме там з одеським «Теа-джазом» починав свою творчу діяльність великий Леонід Утьосов, створюючи високі джазові традиції. Тому не дивно, що саме в Одеській обл. в м.Південне був започаткований Міжнародний дитячий джазовий фестиваль ім.Леоніда Утьосова, який часто називають «Дитячим джазовим рухом».

У 1979 р. одним з перших в Одесі з'являється джаз – клуб «**Рифф**», який очолив Ю. Юстратов [4.], а пізніше в 90-х рр. фундатором одеського джаз-клубу та утьосівського фестивалю, засновником і художнім керівником Одеського биг-бенда став М.Голошапов. Джаз-клуб став ініціатором проведення фестивалю «Odessa JazzFest», в рамках якого постійно відбуваються клубні концерти та джем-сейшени.

Джаз в Одесі звучить і в інших клубах міста. Зокрема, в джаз-клубі «**Альканоне**» і особливо в кафе «**19.53**», про яке говорять – «трохи інше» кафе. Це водночас і джаз-клуб, і кафе, і концертний зал, в якому часто організовуються джазові вечори.

Полтава. Джаз-клуб у Полтаві відкрився 18.01.2008 під назвою «**Ля – 440**», який відзначив своє відкриття вечором «живої» музики в Арт-студії «**Браво**». Джаз звучить також у елітному нічному музичному клубі Полтави «Versal Concert-Hol» тощо.

Кременчук Полтавської області. Тут у 90-х рр. С.Горюнович (піаніст-імпровізатор, композитор, аранжувальник, учасник та лауреат джазових фестивалів, член Національної Спілки композиторів України) заснував джаз-клуб «**Du Talon**», який розпочав свою роботу у 1992 р. в п'ятому корпусі Кременчужського державного політехнічного університету. На базі джаз-клубу «Du Talon» було проведено ряд джазових концертів та фестивалів: у 2000 р. – АРТ-фестиваль, в якому взяли участь художники-авангардисти та представники сучасної імпровізаційної музики; у 2006 р. – фестиваль «Наш джаз», а в 2007 р. – Всеукраїнський Art-Festival «Кременчук -2007».

Рівне. 11 лютого 2009 р. у Рівному відбулась презентація Рівненської обласної громадської організації *джаз-клубу* під назвою «**ДжЕм**». Джем – це не лише щось солодке. «ДжЕм» – це емоції. Емоції, які виникають у людей, закоханих у джаз. «ДЖазові ЕМоції» – тому саме так пояснює дану назву один з організаторів цього клубного об'єднання і співорганізатор джазового фестивалю «Art Jazz Cooperation» С.Гемберг. Клуб був створений насамперед як об'єднання за інтересами. Мета діяльності клубу – об'єднати професійних музикантів, студентів музичних навчальних закладів, людей, які люблять джаз, людей, які полюбляють відпочивати під інтелектуальну музику. Власне, людей, які люблять спілкуватися і джаз їм у цьому допомагає і не лише щось комусь розповісти, а й послухати, вслухатись у свої ДЖазові Емоції. У «порт фоліо» клубу — фестивалі «Jazz Bez» та «Art Jazz Cooperation», запрошені музиканти українського та світового рівня.

Джаз-клуб «ДжЕм» щороку весною організовує мистецьку акцію – цикл джазових концертів, відомих під назвою «Джазова Весна», де містяни знайомлять із справжньою якісною музикою та емоціями.

Севастополь. Севастопільський *джаз-клуб* був створений у 2009 році і поставив за мету за допомогою джазових концертів подолати «джазову безграмотність» севастопольців. 8 вересня в Севастополі зі своєю групою «Новий арсенал» виступив патріарх джазу, учасник джаз фестивалю «Live in Blue Bay 2009», народний артист Росії О.Козлов. 10-18 квітня 2009 р. вперше в Севастополі пройшов Міжнародний джазовий фестиваль «ДжазБез», одним з організаторів якого став «Севастопільський джаз-клуб», який продовжив цю традицію і надалі (фестивалі 2009, 2010, 2011, 2012 рр.).

Симферополь. Розвитком джазового мистецтва в Симферополі займається Джаз-клуб «**Ірей**». Саме в цьому закладі з великими концертними програмами виступають метри джазу з різних куточків світу. Також тут проводяться різні музичні фестивалі, вечори танго, музичні конкурси та багато іншого. У вихідні дні в клубі проведуться концерти різних музичних напрямів, але в основному джаз, свінг, оживають звуки саксофону.

Суми. Джаз в Сумах почав звучати вже давно. Як зазначено у збірнику «Подорож вулицею Воскресенською» у провулку Терезова ще у 20-х роках існував джаз-клуб і сумчани сподівалися, що там після реконструкції відкриється спеціальний магазин для меломанів, любителів джазової музики [6.33.].

Помітний вплив на поширення джазового мистецтва серед сумчан мав і неабиякий інтерес до польської культури. Тому у Сумах була створена громадська організація «**Джаз-клуб**» на взірць того, що існує у Гожуві-Велькопольському. Там вона була заснована 30 років тому і зветься «Мала академія джазу «Під філерами» (філари – архітектурні склепіння). І ці джаз-клуби зараз знаходяться на етапі підписання внутрішніх договорів про співпрацю.

Тернопіль. Завдяки групі ентузіастів і небайдужих людей, що об'єднали свої сили, щоб музика Тернополя жила і процвітала, виникла ідея створення клубу. Тернопільський **рок-джаз-клуб** є організацією, яка створена у 2007 році і діяльність якої спрямована на розвиток і популяризацію хорошої музики серед молоді Тернополя та інших міст. Дуже популярним в Тернополі є Мистецьке об'єднання «**Коза**», сцена якої завжди відкрита для будь-яких експериментів. На сцені арт-клубу постійно відбувається презентація різних музичних проектів (легендарний блюзовий проект «**Калич Блюз**», концерт інді-джаз-рок проекту «**Socash Solo**» (США-Польща), експериментальна електронно-джазова арт-формація тощо), концертів, джазових фестивалів, зокрема, фестивалів «**JazzBez**».

Ужгород. На Закарпатті, зокрема в м.Ужгород, в серпні 2000 р була створена Закарпатська обласна молодіжна спілка «**Джаз-клуб**», яка займалася організацією джазових концертів, реалізацією мистецьких проектів тощо.

Велику справу в популяризації джазового мистецтва здійснюють Товариство музичної культури ромів Закарпаття «**Лаутарі**» та Закарпатський обласний зал Палацу дітей та юнацтва «**Падіюн**». Зокрема, саме вони є організаторами Міжнародного та Всеукраїнського ромського фестивалю джазового мистецтва «Пап-Джаз-Фест», який проводиться за підтримки управління культури та відділу у справах національностей та релігії облдержадміністрації, Міжнародного фонду «Відродження» та Посольства США в Україні.

Харків. Харківський джаз-клуб «**Jazzter**» був відкритий у серпні 2008 р. як ресторан-клуб. У цьому просторі, затишному і світлому закладі в одному з залів знаходиться сцена, бар зі столиками де зосереджена вся джазова сутність Jazzter'a. Проведення джазових концертів часто можна зустріти на афішах арт-клубу «**Корова**», клубу «**Жара Rave Club**» та ін. Велику роботу по пропаганді джазового мистецтва через реалізацію різноманітних джазових проектів проводить Арт-клуб «**Pintagon**», який також бере активну участь у проведенні джазового фестивалю «**Kharkiv Za Jazz Fest**». В свою чергу Незалежний культурний центр «**Indie**» підтримує проведення харківської частини Міжнародного джазового фестивалю «**Jazz Bez**» – найбільшого джазового фестивалю в Україні.

Хмельницьк. В Хмельницьку 26–27 лютого 2010 р. відкрився джаз-клуб під назвою «**Jazz blues music dance**». «Заклад розрахований виключно на поціновувачів джазу» – розповів арт-директор «**Jazz blues music dance**» В. Бондаренко. Як зазначають працівники джаз-клубу, аналогів подібним культурним закладам у місті немає. «Все буде jazz!» – слоган цього джаз-клубу.

Черкаси. Черкаський джаз-клуб – один з найстаріших клубів України, якому у 2012 році виповнилось вже 24 років. Ще у 1980-х роках на Черкащині спостерігається нова хвиля захоплення джазовим мистецтвом. У цей час заявляють про себе як провідні джазові музиканти **М.Євпак та С.Крашенінніков**. Їх діяльність сприяє професіоналізації джазового життя, залученню Черкаського регіону до всеукраїнського та інтернаціонального фахового джазового спілкування, проведенню у Черкасах всеукраїнських та міжнародних фестивалів джазової музики. Лідер руху «Джаз на Черкащині» – С.Крашенінніков, який є одним із засновників Черкаського джаз-клубу, залучив до роботи в джаз-клубі музичних педагогів, поціновувачів джазової музики, слухачів джазу та колекціонерів джаз-платівок. Саме джаз-клуб став ініціатором престижного на теперішній день джазового фестивалю «**Cherkasy Jazz Days**» («Черкаські джазові дні»), який за третім заходом отримав статус міжнародного.

Чернігів. Чернігівський джаз-клуб, який зараз відомий під назвою «**КонтраBASS**», був сформований в 90-х рр. і був єдиним джаз-клубом в місті. Він став ініціатором організації постійно діючого джазового фестивалю «**Chernihiv Jazz Open**», заснованого у 2010 р., який дав можливість почути звучання кращого сучасного джазу, імпровізації та відчути сплетіння приголомшливої енергетики вдячної публіки і талановитих музикантів. На сьогоднішній день дуже популярним в Черкасах став Проект «Джаз просто неба» від «**Chernihiv Jazz Open Club**», концерти якого відбуваються на так званій «Зеленій Сцені». До участі запрошуються не тільки відомі чернігівські музичні колективи, але і відкриваються нові імена. Вітається на сцені акустичне звучання, музика в стилі джаз, фолк, world, легка альтернативна музика. Організатори раді колективам, які грають як авторську музику, так і кавер-версії.

Ялта. У жовтні 2009 р. в м.Ялта на базі ялтинського театру ім.А.П. Чехова був організований **джаз-клуб**. Президентом Джаз-клубу, який діяв в кафе «Ялта Театр», був вибраний С.Саркісян. З того часу в театрі можна було не тільки відвідувати вистави, дивитися шедеври кіно, а й щотижня насолоджуватися джазовою музикою. З цього приводу в театрі стартував проект «Джаз по п'ятницям», ініціатором якого виступив директор театру М.Рудник тощо.

З проведеного аналізу діяльності джаз-клубів випливає:

1. Джаз-клуби, які переважно були зареєстровані як громадські організації, як об'єднання за інтересами, починають відігравати суттєву роль в організації музичного життя міст, популяризації та сприянні у розвитку джазового мистецтва в міському середовищі, поширенні інформації про джаз, в допомозі виконавцям джазу, організації та проведенні джазових заходів.

2. В початковий період діяльність більшості джаз-клубів була спрямована на знайомство з історією джазу, проведенні лекцій-концертів, присвячених відомим джазовим виконавцям і композиторам, які супроводжувалися прослуховуванням записів або відео кращих зразків вітчизняного та зарубіжного джазу, що мало за мету навчити слухачів розуміти джаз, прищепити любов до цієї дивовижної музики, виховати у них гарний музичний смак.

3. Згодом основний напрямок діяльності джаз-клубів був сконцентрований в основному на вихованні та просуванні творчої молоді; організації джазових концертів як молодих виконавців, так і іменитих джазменів; налагодженні механізмів організації джазових концертів та фестивалів; реалізації мистецьких проектів; обміні інформацією на творчих зустрічах з відомими музикантами та передачі ними вмінь молодому поколінню через організацію джем-сейшенів і майстер-класів тощо.

4. В своїй більшості, як зазначає В.Романко, «саме джаз-клуби стали ініціаторами проведення нових джазових фестивалів ...» [8. с. 64]. Здійснений огляд діяльності джаз-клубів переконує, що вони в своїй більшості ініціюють проведення українських джазових фестивалей та конкурсів, які є найвищою формою презентації якісного рівня досягнень творчості композиторської та виконавської майстерності в даній галузі музичної культури.

5. Особливе значення діяльності джаз-клубів полягає у сприянні та організації міжнародних джазових фестивалей, які відзначалися активним спілкуванням із музичним середовищем інших міст і країн та виходом українського джазу на провідні європейські сцени.

Отже, одним з напрямків розвитку джазового мистецтва в Україні, була організація та діяльність джаз-клубів та багатьох інших клубних музичних закладів, які відіграли велику роль як системно-організуючий фактор в розвитку джазової культури в Україні, зокрема джазового фестивального руху, а також діяли як потужні просвітницько-пропагандистські осередки джазового мистецтва.

1. Баташев О.М. Советский джаз. Проблемы. События. Мастера / Олексій Миколаєвич Баташев. – Сборник статей. – М.: Сов. композитор, 1987. – 592 с.
2. Кизлова О. Джаз против попсы – битва титанов [Електронний ресурс] / Ольга Кизлова // Зеркало недели. Украина. – М., 2011. – № 36. – 07 октября. – Режим доступа : Gazeta.ua .
3. Кизлова О. Пианист Леонид Чижик о джазе и не только / Ольга Кизлова // Джаз – 2006. – № 1. – С. 19–22.
4. Мозаїка джазу // Комсомольська іскра. – 1987. – 26 листопада.
5. Мошков К. Индустрия джаза в Америке / Кирил Мошков – Санкт-Петербург, 2008. – 512 с.
6. Подорож вулицею Воскресенською: дайджест. укл. Н.Б.Устименко / Сумська міська центральна бібліотека ім. Т.Г. Шевченка. – Суми. – 2013.
7. Пархомчук Т. У джазі тільки... сольники! [Електронний ресурс] / Тетяна Пархомчук // «Культура». – 2002, 30 серпня. – Режим доступа : http://gazeta.dt.ua/CULTURE/u_dzhazi_tilki_solniki.html.
8. Романко В. Джаз в музичній культурі України: соціокультурна і музична інтерпретації: дисертація на здобуття наук. степені канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Володимир Романко – К., 2001. – 177 с.
9. Рось З.П. Український джаз як культурологічна проблема / Зоряна Петрівна Рось // V культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаєва «Культурологічний дискурс сучасного світу: від національної ідеї глобалізації цивілізації»: Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-парктичної конференції – К., 2007. – С. 258–262.
10. Симоненко В. Українська енциклопедія джазу / Володимир Симоненко – К.: Центрмузінформ, 2004. – 232 с.

Стаття посвячена актуальній проблемі національної джазології – дослідженню особливостей діяльності найбільш дієвального і результативної просвітницько-пропагандистської організації джазового мистецтва – джаз-клубів, які стали ініціаторами в проведенні багатьох джазових фестивалей і тем самым внесли великий вклад в розвиток джазово-фестивального руху в Україні.

Ключевые слова: джаз-клуби, джазові фестивали, джазово-фестивальний рух, пропаганда джазового мистецтва.

This paper is devoted to the issue of national jazzology – the research of the features of activity of the most efficient and effective, enlightenment-propagandist center of jazz art – jazz clubs, which have initiated many of the jazz festivals and thus greatly contributed to the development of the jazz-festival movement in Ukraine.

Key words: jazz clubs, jazz festivals, jazz-festival movement, propaganda of jazz art.

УДК 781.2

Ірина П'ятницька-Позднякова

МУЗИЧНИЙ СЕМІОЗИС ЯК ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ ПРОСТІР СМИСЛОУТВОРЕННЯ

У статті зроблено спробу аналізу семіотичних теорій Ф. де Соссюра та Ч.Пірса відповідно до критеріїв вимірювання семіозису та мотивованості означуваного означником, визначено протилежні підходи до операцій зі знаками. З'акцентовано увагу на семіотичному підході у дослідженні знакових процесів та взаємодії між знаками, що дозволяє виокремити механізми їх функціонування в ієрархії певної системи. В екстраполяції на музичне мистецтво маємо динамічний та цілеспрямований процес музичного семіозису, завдяки чому утворюється гносеологічна реальність по відношенню до її онтологічного виміру, що дозволяє розкрити процеси утворення особистісних смислів у музичному континуумі.

Ключові слова: семіозис, знак, сигніфікація, денотація, смисл, значимість.

Концептуальне дослідження семіозису як процесу породження значення почалося у другій половині XIX – початку XX ст. у працях Ч. Пірса, Ч. Морріса, Ф. де Соссюра, У. Еко та їх послідовників. Проте, основні положення вчення про знаки були сформульовані давньогрецькими стоїками, спектр тлумачень яких мав доволі широкий діапазон.

Термін «*семіозис*» було застосовано Чарльзом Пірсом в контексті цілісної теорії знаків і знакових систем¹¹, а перша спроба класифікувати знаки була зроблена у праці «О новом списке категорий» (1867), де знак представлений як тріадне співвідношення репрезентамена, об'єкта та інтерпретанти: «Те, що він заміщує, зветься його об'єктом; те, що він передає – його значенням; ідея яку він породжує, зветься його інтерпретантом» [5, с. 48]. Таким чином знак, з точки зору Ч.Пірса, пов'язує три корелята у тріадичному відношенні, а саме: власне знак (або репрезентамен, що є тим об'єктом, який сприймається та функціонує як знак), об'єкт, до якого відсилає знак та інтерпретанту. Відповідно, знакова ситуація має три типи функціональних відношень, а саме по відношенню до себе, до об'єкта та інтерпретанти. Зауважимо, що Ч.Пірс не ототожнює повністю знак і репрезентамен, при цьому під останнім розуміє більш широке поняття, що означає знак, що перетоплений у мисленнєвій діяльності, в той час як знак мислить як репрезентамен з уявною інтерпретантою. Оскільки кожен знак проводить інтерпретанту яка є репрезентаменом наступного знаку, то процес семіозису виявляється послідовним рядом інтерпретант, динамічним процесом інтерпретації знака. Отже, семіотика Ч.Пірса робить акцент на *семіозисі як процесі означування*, сполученні об'єкта й деякого уявлення, основою якого є вчення про три універсальні категорії: *якості* (первинності), *відношення* (вторинності) і *репрезентації* (третинності). В концепції Ч.Пірса семіозис це процес, в контексті якого знак надає когнітивний вплив на інтерпретатора, а предметом семіотики стають не знаки, а процеси семіозису.

Голандський лінгвіст Dinda L. Gorlee у своїй праці «Broken Sings: The Architectonic Translation of Peirce's Fragments» з'акцентував увагу на тому, що відповідно до теорії Ч.Пірса, семіотичний процес має три координаційні центри, а саме *об'єкт* (un oggetto (segno)), *ідею* (un pensiero o idea), що діє у якості посередника (interpretante) і *значення* (significato) першого знака (об'єкта)» [12]. Тобто, з точки зору Ч.Пірса знаки мають три основні види позначення, або «репрезентативні якості», засновані на різних взаємовідносинах між означуваним та означником, де сам механізм позначення є реалізацією смислу. Ч.Пірс вводить три класи репрезентаментів (трихотомію знаків), а саме *прості знаки* (або субститутивні), *подвійні* (інформаційні) та *потрійні* (умовиводи), які можуть функціонувати автономно.

© П'ятницька-Позднякова І., 2015.

¹¹ Сам термін «семіозис» було запозичене Ч.Пірсом з трактату філософа-епікурейця Філодема

Семіотична теорія Ч.Пірса у подальшому отримала лінгвістичну рецепцію у працях представника празької школи Р.Якобсона, який пояснив суть класифікації знаків Ч.Пірса та виокремив на її основі три типи знаків, зокрема *знаки-індекси* (за тотожністю), *знаки-ікони* (за суміжністю), *знаки символи* (за згодою) та явище діаграматичного іконізму. Дослідник вважав, що виокремленні три типи знаків не є константами, а можуть поєднуватися в різних варіаціях.

Суттєвим внеском Р.Якобсона у подальшу розробку знакової теорії було питання лінійності знаків, що вперше було заявлено у праці «К вопросу о зрительных и слуховых знаках». Аналізуючи зорові та слухові знаки дослідник підкреслював, що на відміну від зорового знаку, який складається з ряду одночасових складових, слухові знаки складаються з серії послідовних складових і хоча у побудові музичних структур значна роль належить одночасовості, це не виключає послідовності в їх побудованні, що не може сприйматися як лінійність. Отже, основним принципом побудови слухових знаків, на думку вченого, є послідовність що має «иерархическую организацию и дискретные элементарные компоненты, необходимым образом отобранные и организованные для достижения поставленной цели» [11, с. 86].

Свого подальшого розвитку семіотичні ідеї Ч. Пірса набули у працях американського філософа Ч.Морріса, який в одному з підрозділів праці «Основи теорії знака» писав: «Процес, у якому щось функціонує як знак, можна назвати семіозисом...[який] ... містить три (або чотири) чинники: те, що постає як знак; те, на що вказує знак; вплив, через який відповідна річ виявляється для інтерпретатора знаком. Ці три компоненти семіозису можуть бути названі відповідно знаковим засобом (або знаковосієм) (sign vehicle), десигнатом (designatum) та інтерпретантом (interpretant), а як четвертий чинник може бути введений інтерпретатор (interpreter)» [3, с. 47]. Таким чином, процес семіозису представлений ним як відношення між самими знаками, об'єктами та інтерпретаторами.

На відміну від Ч.Пірса, в концепції Ф.де Соссюра знак тлумачиться як поєднання поняття з акустичним образом та стверджується реляційний характер будь-яких мовних значимостей. Тобто, знак є елементом системи, який може бути виділений тільки в опозиції до інших елементів знакової системи, або завдяки відмінностям у порівнянні з іншими елементами. Однією з головних характеристик мовного знака, відповідно до концепції Ф. де Соссюра, є довільність, немотивованість: «Связь, соединяющая означающее с означаемым, произвольна» [7, с. 70]. Означуване постає тільки через означник, як чуттєво фіксований сегмент знака, який вчений назвав «акустичним образом», підкреслюючи не звучання, а уявлення про нього. Специфічну «матеріальність» звука дослідник мислив як таку, що складається з реального артикулювання й ідеального образу в людській свідомості. Отже, відношення означника до означуваного є процесом означування (*сигніфікації*), який дослідник називав *семіозисом*, де відбувається *денотація* – процес передачі інформації за допомогою своєрідного коду як набору знаків, завдяки чому можна скласти повідомлення, що буде зрозумілим конкретному середовищу.

У другій половині ХХ ст. різниця між діадичною моделлю Ф. де Соссюра та тріадичною моделлю Ч. Пірса ставали предметом аналізу багатьох вчених, зокрема Merrell [14]; Liszka [16]; Parret [17]; Dinda L. Gorlee [12], Fr. V. Gomez [13] та інших. Зауважимо, що семіотика Ч.Пірса спиралася на філософію, логіку та теорію пізнання та розвивалася незалежно від семіотики Ф. де Соссюра, що орієнтувалася на лінгвістичну модель мови. Порівнюючи наукову архітектоніку семіотичних теорій Ф. де Соссюра та Ч.Пірса відповідно до критеріїв *вимірювання семіозису* та *мотивованості* означуваного означником є сенс констатувати, що вони ілюструють різні позиції, хоча в основі обох концепцій лежить розуміння знаку як центральної одиниці семіотики. Попри схожість у визначенні знаку Ч. Пірсом та Ф. де Соссюром, існують протилежні підходи до операцій зі знаками, на яких з'акцентуємо свою увагу.

Теорія Ф. де Соссюра фактично визнає синтактику і семантику, але в ній немає місця прагматиці, виключення якої як третього виміру семіозису робить теорію більш формальною та завершеною у порівнянні з теорією Ч.Пірса, але виключає семіотичне пояснення суттєвих факторів мови. Відповідно до теорії Ф. де Соссюра зв'язок між означуваним та означником конвенціональний, постійний та взаємообумовлений, а процес означування є процесом декодування смислу. Знаки в системі мови, на думку дослідника, не просто існують, а з часом змінюються. Аналіз змін знаків у системі мови дослідник проводив на лінгвістичному матеріалі й дійшов висновку, що в конкретній комунікативній ситуації знак актуалізує свої потенційні можливості, а як результат, значущість знака (*valeur*) може змінюватися від контексту, в якому функціонує цей знак. Потрапляючи у систему знаки набувають додаткові якості, які визначаються їх місцем в цій системі та залежать від того, яку роль в ній відіграють. Поза системою не можливо з'ясувати зв'язок знака з іншими знаками, або визначити

рівень його інтерпретації в динаміці змін семіотичної системи. Отже, будь-який знак, включений у систему несе як зовнішній (по відношенню до системи), так і внутрішньосистемний смисл.

Отже, Ч.С.Пірс, на відміну від Ф.Соссюра, розглядає знак у процесі його функціонування, що і визначає його структуру, яка включає передумови, об'єкт та мислення індивіда, який його сприймає. Знак, з точки зору дослідника, «заміщує (stands for) собою щось для когось в певному відношенні або якості. Він адресований комусь, тобто створює у розумі цієї людини еквівалентний знак, або «..» більш розвинений знак» [4, с. 48]. Знак, який він створює, дослідник називає інтерпретантом першого знака, а сам знак заміщує собою свій об'єкт, але не у всіх відношеннях, а відсилаючи до певної ідеї, яку називає репрезентаменом (ground). Таким чином, знак який адресований суб'єкту та знак який відтворюється у процесі мислення, не можуть бути абсолютно тотожними, що свідчить про варіативність процесу означування. Інтерпретант це не тільки індивідуальний знак, що виникає у процесі комунікації, а узагальнююча одиниця, яка включає усю сукупність афективних, узуальних та індивідуальних значень самого знака.

Однією зі складових знака, з точки зору Ч.Пірса, є об'єкт (фізична та мисленнєва реальність), що розуміється як корелят знака. З точки зору дослідника існує два класи об'єктів: *безпосередній об'єкт* (який репрезентує сам знак) та *опосередкований (динамічний) об'єкт* (який знаходиться поза межами знаків), що «визначає знак як свою репрезентацію» [4, с. 304]. Безпосередній об'єкт не включається у все розмаїття смислів, що потенційно вміщені в динамічному об'єкті, а лише такі якості, дії та закономірності, які відображає сам знак. Відповідно до тих дій, які продукує (виробляє) знак, Ч.Пірс розрізняє динамічний, безпосередній та кінцевий (фінальний) інтерпретанти, що органічно виходять з його уявлення про три модуси суцього «...як дійсного факту» [4, с. 7]. Відповідно до цього:

– *безпосередній інтерпретант* розуміється як можливість реалізації дії, існує як потенційна можливість детермінована самим об'єктом за посередництвом знака: «...будь-який знак повинен мати власну, йому притаманну інтерпретативну здатність перш ніж він отримає будь-якого інтепретатора» [4, с. 320];

– *динамічний інтерпретант* розуміється як дія, що вже відбулася у процесі комунікації і «шляхом досвіду пізнається у акті інтерпретації» й відмінна від «будь-якого іншого» [4, с. 320];

– *фінальний інтерпретант* – розуміється як закономірність, що витікає з повторюваності вживання знака, тобто смисл в результаті семіозису стає загальноновизнаною нормою: «результат, до якого будь-який інтерпретатор повинен прийти, якщо знак розглянутий у повній мірі» [4, с. 320].

Термін «інтерпретанта» Ч.Пірс використовує замість поняття «значення», «смисл» та проводить паралелі між поняттями «*безпосередня інтерпретантя*» та «*смисл*», «*кінцева інтерпретанта*» та «*значимість*». З точки зору дослідника, поняття «значення» та «динамічна інтерпретанта» співпадають, оскільки вони є «результатом впливу знака на індивідуальну свідомість» [4, с. 318]. Отже, якщо з точки зору Ф. де Соссюра смисл та значення є елементами значення знака, то відповідно до концепції Ч. Пірса *смисл* (тобто безпосередня інтерпретанта) та *значимість* (фінальна інтерпретанта) мають прояв у *значенні* (динамічній інтерпретанті), у кожному конкретному комунікативному акті, поза яким смисл є лише потенційним та вміщує усі можливі варіанти тлумачення знака інтерпретатором. В такому контексті процес *означення*, з точки зору Ч.Пірса, є мотивованою позамовною реальністю та варіативністю операціональних якостей об'єкта наділення знака певним варіативним смислом, який у процесі комунікації може призвести до появи смислового інваріанта (фінальної інтерпретанти).

З точки зору Ф. де Соссюра знак потенційно містить у собі смислове значення, а значимість є еквівалентом цінності слова для системи мови в цілому, а не тільки для кожної знакової одиниці окремо». [7, с. 116]. Дослідник пояснює, що значимість залежить «від правил гри, що існують ще до початку партії і зберігаючи свою силу після кожного ходу» [7, с. 91] та пов'язана «з реальними речами та з їх звичайними відносинами», може вар'юватися у часі і «в кожний даний момент «...» залежить від системи співіснуючих з нею інших значимостей» [7, с. 82]. Отже, якщо з точки зору Ч.Пірса закономірною є кореляція між поняттями «значення» та «динамічна інтерпретанта», то для Ф. де Соссюра «значення» є еквівалентним означуваного знака, що реалізується у процесі мовлення. В такому контексті семіозис як процес означування є напрямом руху інформації від безпосередньої через динамічну до кінцевої інтерпретанти (в термінології Ч.Пірса), або від смислу через значення до значимості (в термінології Ф. де Соссюра).

Наприклад, динамічний об'єкт – музична культура певного періоду, а перед комунікаторами

стоїть завдання зрозуміти напрям в якому відбувався її розвиток, що є аспектом значення та основою для конструювання узуального знаку. Основа може бути описаною у вигляді *безпосереднього інтерпретанта*, що включає усі характеристики цих змін, властиві певному періоду музичної культури. *Динамічна інтерпретанта* актуалізує з усього розмаїття потенційної інтерпретації лише ті смисли, на які комунікатору необхідно звернути увагу (окремі музичні події, характеристики, аспекти тощо). Реконструюючи повідомлення комуніканти акцентує увагу саме на визначених характеристиках, або навпаки, виокремлює інші характеристики (*динамічна інтерпретанта*), або звертає увагу на інші характеристики (зміни, які відбулися, або результат цих змін). Власне на цьому, за Ч.Пірсом, будується *варіативність процесу означування*, що не виключає внутрішньої мотивованості знака та взаємозалежності усіх його компонентів: *основи – об'єкта – інтерпретатора*, зв'язок між якими багатовалентний, але мотивований операціональними діями зі знаком.

Семіотичний метод набув універсальності та дозволяє його використовувати майже у всіх сферах діяльності, завдяки чому можна віднайти знакові процеси та взаємодії між знаками, виокремити механізми їх функціонування в ієрархії певної системи. Оскільки будь-яка семіотична система характеризується структурованістю та повторюваністю, що робить її більш гнучкою для користування, то сенс існування будь-якої знакової системи полягає в тому, щоби перевести явище онтологічної дійсності у терміни іншої системи, перейти на інший знаковий рівень, де можна оперувати не реальними предметами та явищами, а тільки знаками. В екстраполяції на музику маємо процес пізнання, що дозволяє трактувати її явища у формі знакових систем. Виникає наступний етап пізнання музичного мистецтва, що може бути виражений різними знаками, завдяки чому утворюється вторинна (похідна, гносеологічна) реальність по відношенню до її онтологічного виміру. Власне така нова реальність і дозволяє осмислити її, проникнути у суть явищ, що вивчаються. Отже, музичний семіозис в своїй сутності є процесом смислоутворення (народження смислів) у музичному просторі культури.

Процес музичного семіозису має кілька вимірів, а саме:

– *синтактичний*, що досліджує взаємозв'язки між знаками музичної мови та мовленням.

За Ч. Моррісом, синтактика «це вивчення знаків та їхніх сполучень, організованих відповідно до синтактичних правил» [3, с. 57], тому логічний синтаксис зосереджується на логіко-граматичній структурі мови, що розглядається як сукупність об'єктів, пов'язаних між собою. Загалом, проблема музичного синтаксису в контексті співвідношення граматико-синтаксичної залежності «у співвідношенні запитання / відповіді, в градаціях устою / не устою» [8, с. 44], була заявлена німецькими теоретиками вже у другій половині XVIII ст., на що звертає увагу у своїй монографії «Феномен музики» В.Холопова. Це спричинилося до формування «класичного музичного синтаксису, що знайшло свій вираз у строгих і чітких мотивно-фразових конструкціях, у структурі «метричного періоду» [8, с. 44]. Загалом все XVIII ст., як зауважує дослідниця, пройшло під гаслом «звуко-мовлення» (Klang-Rede), прикладом якого може бути виникнення знаків пунктуації в музичному мистецтві у творчості Франсуа Куперена. У подальшому проблематика музичного синтаксису набула свого розвитку у теоретичних розвідках епохи Просвітництва та виявилася внутрішнім стрижнем музики сучасності. В. Холопова зазначає, що коли композитори XX ст. звернулися до сонорики, то побачили зникнення синтаксичних структур в потоці звукової фарби, що могло спричинитися «...до перетворення музики із самостійної у декоративно-прикладну» [8, с. 45].

– другий вимір музичного семіозису – *семантичний*, як процес конструювання музичних смислів і розуміння значення цих конструкцій, відповідно до якого встановлюються відношення між музичним змістом і позамузичною реальністю.

За Ч. Моррісом, семантика «має справу з відношенням знаків до їхніх десигнатів й тим самим до об'єктів, які вони позначають (денотують) або можуть позначати (денотувати)» [3, с. 63]. Відповідно до концепції Ч.Морріса існує чиста й дискриптивна семантика, що вивчають різні вимірювання семіозису. Зокрема, перша розробляє термінологію, а друга вивчає реальні прояви цього вимірювання. Акцентуючи увагу на проблемі означування як десигнації, Ч.Морріс формулює проблему семантичного правила, що вказує за яких умов знак застосовується до об'єкта (або ситуації) та встановлює відповідність між знаками.

Ч.Морріс вказував на залежність семантики від синтактики: «для того щоб можна було говорити про відношення знаків до об'єктів, які вони позначають, потрібно мати можливість якось вказати і на знаки, і на об'єкти, тобто необхідно мати мову синтактики й так звану «мову речей» (тобто мову семантики)» [3, с. 64]. Завдання музичної семантики полягає у визначенні якості і

специфіки значень текстових структур, що дозволяє досягнути смислу твору, завдяки чому музичний твір мислиться як система значеннєвих вібрацій елементів його складників. В такому контексті *проблема змісту, значення та смислу постають як ключові чинники музичного семіозису в його семантичному вимірі.*

– третій вимір семіозису – *прагматичний*, що безпосередньо пов'язаний з проблемою оцінки твору та його інтерпретацією.

Прагматичний вимір передбачає стосунки між учасниками діалогічних взаємин (автор – виконавець – слухач), де естетичне переживання, оцінка й розуміння цілісного твору народжується саме в контексті музичного діалогу [2], тому має два аспекти: напрям від світу й творця до знака-твору та від твору-знака до соціуму, споживача.

Для того, щоби описати процес музичного семіозису у категоріальних поняттях необхідно взяти за основу принцип формальної аксіоматики¹².

В контексті семіотичного підходу виокремлюємо концепти, що визначають її зміст та сутність, а саме *знак, знакова система і семіозис* як процес смислоутворення. Застосування методів семіотичного аналізу до музичного мистецтва полягає в тому, щоби його зміст виразити в знаках більшого ступеню абстрактності з іншими логічними зв'язками між елементами, що дозволить виокремити концептуальну базу та перевести її в іншу систему координат. Музичні знаки також можна об'єднати у систему, що може бути названа образною, де знак-образ ємкий за ступенем абстракції та включає у себе більший об'єм інформації. Знаки семіотичної системи образного типу віддалені від свого денотату, як образ від свого реального прототипу. В семіотичній знаковій системі чим ближче знак знаходиться до свого десигнату, тим він менш абстрактний та менше залежить від знакової системи й навпаки, чим далі від свого денотату – тим більше залежить від семіотичної системи.

На думку дослідника Я. Йранека процес музичного семіозису пов'язаний з інтонаційним процесом: «... у музиці відбувається процес художнього семіозису, що являється інтонаційним процесом» [15, с. 93], що «починається з субінтонаційних елементів та пов'язаний з формуванням індивідуалізованих інтонацій – семантем» у результаті чого сприйняття музики виявляється пов'язаним із суб'єктивною інтерпретацією та відповідно сам зміст музичного мистецтва набуває індивідуального характеру: «... у порівнянні з усіма іншими мистецтвами музичний зміст досить широко відкритий для багатосторонньої індивідуалізації» [15, с. 94].

Подібна відкритість музичного змісту (семантики) розкриває тісний взаємозв'язок у процесі сприйняття музики варіантного та інваріантного начал, конотації та денотації. Музыка як семіотична система включає в себе як базисні знаки, що можуть піддаватися розщепленню на менші, або об'єднуватися у більші за об'ємом, так і похідні, а також свою морфологію та граматику з їхніми правилами функціонування та поєднання похідних одиниць у складні синтагми. Музичні знаки є інваріантними структурами, що мають в собі «мовленнєвий підтекст», значення яких спирається на механізм знакової ситуації, що закладений в генезі їх утворення. Так, інтонації з їх морфологічними характеристиками є базисними знаками метасистеми, або похідними, якщо вони утворюють окремі синтаксичні конструкції (акорди, музичні фрагменти). Похідні знаки також виникають від основних підсистем, тому є виключно внутрішньо системними. Чим більший рівень абстрактності семіотичної системи, тим більше втрачається залежність її одиниць від реальності, за рахунок своєї незалежності від самої системи. Власне тоді вступають в силу правила синтаксису, який також оформлюється у вигляді окремої метамови.

Метамова музичної семіотичної системи знаходиться в постійному розвитку, який можна розглядати як розвиток самої системи, яка набуває певної ієрархічності, кожен рівень якої органічно пов'язаний один з одним. Для окремих аспектів музичної мови – *синтактики, семантики та прагматики* – також необхідні свої метасистеми запису та відтворення, виокремлення зв'язків між якими дозволить характеризувати семіотичну систему в цілому.

Отже, музичний семіозис, як процес смислоутворення, є динамічним та цілеспрямованим процесом народження / інтерпретації знака, завдяки чому утворюється вторинна (похідна, гносеологічна) реальність по відношенню до її онтологічного виміру, що дозволяє по новому осмислити сутність музичного явища.

¹² Суть принципу полягає у виокремленні з усіх складових явища виокремлюються тільки формальні, що складають основний понятійний фонд, а решта понять виводяться з основних.

1. Арановский М. Тезисы о музыкальной семантике / М. Г. Арановский // Музыкальный текст: структура и свойства. – М. : Композитор, 1998. – С. 315–345.
2. Капічна О. О. Музичний семіозис ХХ століття як естетичний феномен: автореф. дис. д-ра філософських наук.: 09.00.08 / О. О. Капічна. – Луганськ., 2012. – 35 с.
3. Моррис Ч. Основания теории знаков / Ч. Моррис // Семиотика: Антология; [сост. и общ. ред. Ю. С. Степанов]. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М. : Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – 691 с.
4. Пирс Ч. Начала прагматизма / Ч. Пирс. – СПб. : Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000. – 352 с.
5. Пирс Ч. С. Принципы философии / Ч. С. Пирс; [пер. с англ. В. Кирющенко, М. Колопотина]. — СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – 544 с.
6. Рафикова А. Р. Семантика музыкального текста: философский анализ: дисс. ... канд. филос. наук: 09.00.01 [Электронный ресурс] / Альбина Раилевна Рафикова. – Чебоксары, 2006. – 230 с. – Режим доступа : <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/219005.html#contents>.
7. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики / Ф. де Соссюр. – Екатеринбург : изд-во УрГУ, 1999. – 432 с.
8. Холопова В. Язык музыкальный и словесный: их системное сопоставление / В. Н. Холопова // Слово и музыка : МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 36. – М., 2002. – С. 43–51.
9. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю: [навчальний посібник] / С. В. Шип. – К. : Заповіт, 1998. – 368 с.
10. Эко У. Роль читателя / У. Эко. – М. : «Симпозиум», 2007. – 502 с.
11. Якобсон Р. К вопросу о зрительных и слуховых знаках / Р. Якобсон // Семиотика и искусствометрия. – М., 1972. – 368 с.
12. Dinda L. Gorlee. Broken Sings: The Architectonic Translation of Peirce's Fragments. 2002 – P.65–66 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://docviewer.yandex.ua/?url=http%3A%2F%2Fwin.trad.it%2Fdecandia2.doc&name=decandia2.doc&lang=it&c=565c3e3ec167#_Тoc200084865.
13. Fr. Vicente Gomez La Definicion de la literature y la teoria de los interpretantas de Charles S. Peirce [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://docviewer.yandex.ua/?url=http%3A%2F%2Fruc.udc.es%2Fdspace%2Fbitstream%2F2183%2F8683%2F1%2FC081art22ocr.pdf&name=CC081art22ocr.pdf&lang=es&c=565c8046cbf6>.
14. Floyd Merrell. Peirce, Signs, and Meaning. – University of Toronto, Buffalo, London. – 373 p. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://books.google.com.tr/books?id=mhWmpur20uUC&printsec=frontcover&dq=inauthor:%22Floyd+Merrell%22&hl=tr&sa=X&ved=0ahUKEwin5cCawLHJAhWJFSwKHersAlgQ6AEIJDAA#v=onepage&q&f=false>.
15. Jiranek J. Zu Grundfragen der musikalischen Semiotik / J. Jiranek. – Berlin, 1985. – P. 93–96.
16. Liszka J. Jakob. A General Introduction to the Semeiotic of Charles S. Peirce. Bloomington : Indiana Univ. Press, 1996. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://hosting.uaa.alaska.edu/afjil/LinkedDocuments/LiszkaSynopsisPeirce.htm>.
17. Parret Herman ed. Peirce and Value Theory. – Amsterdam : Benjamins, 1994. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://docviewer.yandex.ua/?url=http%3A%2F%2Fagora.phigvsu.edu%2Fkap%2FCSP_Bibliography%2FCSP_norm_bib.pdf&name=CSP_norm_bib.pdf&lang=en&c=5659ea5fd521.

В статтє проаналізовані семиотическі теорії Ф. де Соссюра і Ч. Пирса в відповідності з критеріями вимєрення семіозиса, визначені протівоположні підходи к операціям со знаками. Акцентировано вніманіє на семиотическом підходє в дослідванні знакових процесів і взаємодєйстві міжду знаками, що дозволяє видєлїть механізми їх функціоніванія в ієрархії определєної систєми. В екстраполяції на музикальне іскусство імеєм динамічний процес музикального семіозиса, благодаря чєму образуеться гносеологічєская реальність по отношенію к єї онтологічєскому вимєрєнію.

Ключевые слова: семіозис, знак, сїгніфікаціи, денотация, смысл, значимість

In this article the author attempts to analyze the semiotic theory of Ferdinand de Saussure and Charles S. Peirce in accordance with the measurement criteria of semiosis and motivation marked by meaning. The opposite approaches to operations with signs were defined. The attention is made on the semiotic approach to the study of sign processes and the interaction between the signs, allowing you to identify the mechanisms of their functioning in the hierarchy of a particular system. In the extrapolation to the art of music, we have a dynamic and purposeful process of musical semiosis, thereby an epistemological reality is formed with respect to its ontological dimension that can reveal the processes of personal meanings in the musical continuum.

Key words: semiosis, sign, signification, denotation, sense, significance.

ФУНКЦІЇ МУЗИЧНОГО ТЕМАТИЗМУ У ФОРМОТВОРЕННІ БАЯННОЇ СОНАТИ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ В. СЕМЕНОВА)

В статті висвітлено та узагальнено загальні принципи тематичної структури, функції, особливості розвитку тематизму та його вплив на формотворення на основі трьох сонат російського композитора В'ячеслава Семенова: Соната № 1, Соната № 2 «Basqueriad» та Соната № 3 «Спогад про майбутнє».

Ключові слова: музичний тематизм, формотворення, соната для баяна, інваріантність, В'ячеслав Семенов.

Середина ХХ ст. знаменує бурхливий розвиток оригінального репертуару для баяну. Не винятком є звертання композиторів до сонатного жанру. Адже де, як не у цьому жанрі, можна розкрити інструмент по-новому не тільки в технічному плані, а й в образно-художньому. Композитори продовжували кращі традиції класичної сонатної форми, але новий час диктує свої умови. Музика ХХ ст. не дотримується якогось певного принципу розвитку. Новаторство проявляється в різноманітних індивідуальних стилях, елементах музичної мови та фактури. Поява додекафонного письма та серійної техніки ще більше ускладнили сонатну форму загалом.

Багато уваги дослідженню музичного тематизму приділялося в працях: Є. Ручійовської [7], М. Тица [10], В. Бобровського [2], Н. Горюхіної [4] та ін., однак ці роботи були написані під кінець ХХ ст., і в них не розглядався баянний репертуар, тим більше соната, створена в ХХІ ст.

Мета статті – виявити загальні принципи тематичної структури, функції музичного тематизму та впливу на формотворчі процеси баянної сонати ХХ–ХХІ ст. у творчості російського композитора В'ячеслава Семенова. Для її досягнення необхідно вирішити такі *завдання*: виявити нотні тексти, аудіо та відеозаписи сонат В'ячеслава Семенова; на їхній основі здійснити музично-теоретичний аналіз цих творів. Джерелом для аналізу слугували нотні тексти сонат, а також відеозаписи їх виконання [3; 8; 9; 11].

В ХХІ ст. баянне виконавство досягло високого академічного рівня завдяки появі багатьох нових композиторів, які пишуть саме для даного інструменту, що сприяло нагромадженню оригінального репертуару, вдосконаленню його конструктивних та тембральних якостей. Якщо говорити саме про жанр баянної сонати, то навіть можна припустити, що вона певною мірою зрівнялася з фортепіанною. Сучасні сонати для баяна вражають своєю масштабністю та тривалістю (навіть до 25 хвилин), складними елементами композиційної структури, технічною трудністю, синтезом з іншими жанрами та глибоким художньо-образним змістом.

Вагомий внесок в розвиток сонатного жанру для баяна вніс російський композитор В'ячеслав Семенов. У вступній статті Юрія Шишкіна (учень композитора, провідний концертуючий баяніст сучасності) до Сонати № 3 «Спогад про майбутнє» він висловлює думку про те, що твори митця складні за художньо-образним замислом, насичені глибокими філософськими ідеями і головною рисою творчості є щирість почуттів. В. Семенов прагне не просто передати гру звуків, виразити якість одне суб'єктивне враження, а прагне передати самі складні думки глобальних масштабів [8, с. 2].

Російський музикознавець Б. Асаф'єв писав: «Поняття тема – глибоко діалектичне. Тема – одночасно і самостійний чіткий образ, і динамічно «вибуховий» елемент. Тема це і поштовх, і утвердження. Тема концентрує в собі енергію руху і виявляє його характер і напрямок. Не дивлячись, однак, на свою головну властивість – рельєфність, тема володіє здатністю до різноманітних метаморфоз. Її функції – контрастні. Своїм становленням тема визиває заперечливі їй нові образи і, протидіючи їм, стверджує себе. Тема – це яскрава, самобутня творча думка, багата выводами ідеями, в якій протиріччя являються рушійною силою» [1, с. 121].

В музичному творі перш за все нашу увагу привертає саме тематизм. Кожна тема наділена певними властивостями, особливостями і є неповторною. Функції тематичного матеріалу в музичному творі можуть бути різноманітними, але істина одна – все, що використовує композитор у творі, має певне семантичне навантаження, як з точки зору змісту, так і з точки зору форми.

Мелодичні лінії, використані в тематичному матеріалі, можуть взаємодіяти одночасно в поліфонічному викладі і поступово в гомофонно-гармонічному. Тематичний матеріал хоч і характеризує кожен музичний твір, але повністю образний зміст розкривається в процесі розвитку тематизму.

В історичному процесі музична тема поступово прагне розширити свої функції і набути певну форму, композиційну структуру. Це впливає з формування синтетичної теми, де ядро і розвиток музичного тематизму створюють її диференційовану структуру. Така тема дістає самостійне структурне значення і починає виконувати функцію речень чи періодів.

Тема є основним чинником безперервного розвитку музичної форми і на певному рівні є її елементом структури, але не можна ототожнювати поняття теми з поняттям цілої форми, тобто стверджувати, що музичний твір може бути в формі теми [7, с. 7].

Аналізуючи розвиток жанру баянної сонати у ХХ ст., можна прослідкувати тенденцію безперервного тематичного розвитку, що свідчить про продовження традицій класичної сонатної форми. Але крім цього, композитори не відмовляються від різноманітних новаторських прийомів та засобів. Процесуальність стала основою, а образно-тематичний контраст поступово зникає, хоча це не є певною догмою. Більшого значення в сонатній формі починає набувати варіаційний принцип розвитку на основі серійної техніки при тональній логіці звуковисотної організації.

В залежності між експозиційною структурою тема і тематичний розвиток можуть бути розглянуті з точки зору теми до інваріанту [7, с. 79]. У цьому ракурсі ми хочемо розглянути Сонату № 2 «Basqueriad» В. Семенова. Цей твір був написаний композитором під впливом поїздки в Іспанію, де живе народ басків, звідси походить і назва твору. В даній сонаті експозиційна структура теми залишається незмінною. Тема розвивається за рахунок оновлення контексту. Принцип розвитку проявляється у відношенні теми-інваріанту і напластуванню нових елементів. Але в нашому випадку це не строгий інваріант, який являє собою мелодичну структуру, де зберігаються незмінними усі ритмічні співвідношення, але йде зміна регістру, тембру, динаміки. В часопросторовій проекції ми спостерігаємо то ущільнення, то розширення головної теми. Вже на початку сонати прослідковується певна лейтмотивність теми.

В *Andantino misterioso* композитор підготовлює слухача до показу головної теми. Але це ще тільки «обірвані» мотиви – чергування залігованих половинних і восьмих нот в низькому регістрі лівого мануалу на фоні масивних акордів в правому мануалі, що створює досить сприятливі умови для поступового розгортання мелодичного тематизму в фігураціях. Велика експресивність матеріалу, значна кількість кульмінацій ніби розтягує форму, надає їй імпровізаційності. Хоч тут практично імпровізаційність відсутня, композитор вміло перетворює вихідну тему при постійному взаємозв'язку цих лейтмотивів.

Для першої частини сонати тема головної партії грає роль основної мікротеми, свого роду лейттема. Ця лейттема буде зустрічатися в третій частині твору на фоні мелодичних фігурацій. Інваріант мотиву теми зберігає лише необхідну інформацію: ритмічні і звуковисотні співвідношення, напрямок мелодичних інтервалів і співвідношень тривалостей [7, с. 86]. Завдяки таким інваріантним мотивам створюється складна внутрішня побудова. При подоланні синтаксичної самостійності цих мотивів в процесі розвитку створюється пасажно-фонові нашарування, які приводять до повного розгорнутого викладу теми. Поступово слухач уже зможе впізнати серед усього рельєфу ці короткі мотиви.

Друга частина сонати наділена співучою мелодією – «наспів басків». Цікавим фактом тут є те, що композитор використовує тут фугато. Тема розвивається в різних голосах однієї тональності, але звучить атонально, тобто використовується вертикальний тематичний комплекс. Після початкових двох тактів викладу теми, через два такти вона проходить в другому голосі, а перша розвивається в свою сторону. У даній частині прослідковується мотив головної теми першої частини, тут вона достатньо завуальована, але час від часу дає про себе знати, особливо це проявляється під кінець даної частини (тріольні мотиви четвертої ноти з восьмою). Тут тема представлена також інваріантом одного мотиву від основної теми. Незмінна частина теми, звісно, не включає в себе усіх елементів характерних для її початкового викладу. І загалом, якщо говорити про сонатну творчість В. Семенова, то у його сонатах для других частин циклу характерна поліфонічність, поліпластовість фактури, велике нашарування підголосків на тлі мелодії. Композитори ХХ ст. досить часто вдаються до елементу поліфонізації, як формотворчого принципу.

Третя частина сонати носить програмний зміст, має назву «Карнавал». Тут вже індивідуальний тематичний розвиток представлений яскравою мелодичною структурою, яка розвивається на фоні

фігуративних комплексів. У цій частині головну увагу слід приділити ритму. Адже він відіграє тут важливу роль: восьма з акцентом на першій долі, восьма пауза, восьма нота продовжують нагадувати про основний мотив цілого циклу, тобто створюється певний ритмічний каркас тематизму. Хоча пізніше композитор декілька разів нагадує про головну партію, але основне навантаження припадає на лівий мануал, тобто ритмічний комплекс. Тема тут включається в процес розвитку основного матеріалу даної частини і виступає як підсумок розвитку і одночасно як його антитеза. При таких субмотивних зв'язках, інваріант залишається пасивним, а зв'язок тем сприймається на підсвідомому рівні, і визначається тільки аналітичним шляхом. Тематизм потребує з одної сторони максимальної виразності, а з іншої – достатньої місткості, гнучкості з можливістю виділитися з єдиного цілого.

Завдяки таким лейтмотивним комплексам встановлюється взаємозв'язок трьох частин сонати в єдине ціле, нахшталт, поверх самого процесу розвитку, повертаючи до себе увагу лише в окремих драматургічно важливих моментах, відтінюючи, але не витісняючи основний матеріал. Формотворче значення лейтмотивів – цитат і ремінісценцій надзвичайно велике: вони з'являються в зв'язуючих моментах форми, фіксують кульмінації, зв'язують чи навпаки роз'єднують контрастні розділи. В цьому проявляється їхня розвиваюча функція [10, с. 125].

Далі ми розглянемо дві інші сонати композитора, адже вони є подібними в художньо-образному плані, тому і виклад матеріалу здійснюється в такому порядку.

Соната № 1, яка написана в 1984 р., визначає основні філософські концепції творчості В. Семенова, в яких проявляється його індивідуальний стиль та глибина і масштабність образних перевтілень.

Перша частина написана в сонатній формі і починається вступом з масивних акордових нашарувань, що є характерною ознакою для сонатної творчості композитора. Тут вступ відіграє роль своєрідних декорацій для вистави. Гучність динаміки і специфічна ладово-гармонічна окраска вже налаштовує на головний тон сонати. Композитор відіграє тут роль режисера, від якого залежить розкриття філософської думки направленості всієї драматургічної дії і психологічних відтінків [4, с. 241]. В. Семенов зображає тут свого роду ляльковий театр, де персонажі ненавидять один одного, і головний герой помирає ще в першій частині циклу, що не є характерним для сюжету театральної вистави. Головна партія *a-moll* є досить імпульсивною і нервовою. Завдяки штрихам композитор виносить її на перший план, це досягається за рахунок акцентованості в лівому мануалі, а в правому заліговані мотиви яскраво змальовують основного персонажа. Тематичні утворення демонструють типово сучасну особливість: мікромотивність знаходиться в діалектичному взаємозв'язку з безкінечністю мелодичного розвитку [5, с. 11]. Поступово фактура ущільнюється, динаміка наростає, приводячи до сполучної партії *Vivace ironico*, яка є досить іронічною, ніби висміює головного героя. Відчувається якась напруга, боротьба протилежностей. Внутрішній рух полімотивної фактури приводить до поетично-гармонічної побічної партії *As-dur Dolce cantabile*, після якої знову з'являється сполучна партія *Vivace ironico*. Такий виклад матеріалу створює ефект своєрідного діалогу персонажів, діалектичної взаємодії світлих і злих сил. Розробка повністю побудована на матеріалі головної партії і має дві хвили розвитку. За допомогою гострої акцентуації в басу, темповим зрушенням та динамічному наростанню загострюється експресивність викладу матеріалу Розрядку та умиротворення композитор вносить у дзеркальній репризі, яка характеризується тим, що головна партія в основній тональності *a-moll*, а побічна партія в тональності *H-dur*. Після репризи сполучна партія грає роль заключної, і останній такт це свого роду кульмінаційна вершина, в якій вирішується доля головної теми – загибель основного персонажа. Це є досить не типовим та специфічним засобом в художньо-смысловому і тематичному розгортанні матеріалу.

Структура сонатної форми з дзеркальною репризою, обумовлена баладним обрамленням форми, ліричним тематизмом. Образна конфліктність тем, ізолюваність партій, явно окреслена конфліктна роль розробки як момент вторгнення – все це говорить про зв'язок з романтичною музикою і з П. Чайковським, що є характерною ознакою для багатьох російських композиторів [4, с. 221].

Проаналізувавши велику кількість оригінального баянного репертуару, можна припустити, що друга частина даного циклу є однією з наймелодійніших. Це свого роду роздуми композитора, суб'єктивне заглиблення в світ мрій стає ніби невід'ємним від об'єктивного в образах зовнішнього світу. Кожен звук мелодії інтенсивно тяжіє до іншого, наділений вагомим значенням, що створює енергетичний зв'язок між ними і поступовість, плавність руху. Друга частина циклу написана у формі варіацій. Тема написана в простій тричастинній формі *A B A1*. Характерною ознакою першої частини є те, що вона написана в *h-moll* фрігійському, тому що тільки один дієз. Аналогічна побудова

і у першій варіації. Особливістю другої варіації є те, що на відміну від двох попередніх, вона є двочастинною і немає повторення матеріалу А.

Третя частина циклу написана в стилі джаз-рок, який був досить популярним на час написання сонати і до якого зверталось багато композиторів. Написана вона у формі рондо. Характерною ознакою рефрену є розмір 5/8 та чітко ритмічно-організована остинатність басу. Бурхливий, напористий рух приводить до першого епізоду, який побудований на матеріалі головної партії з першої частини циклу, а також на матеріалі головної партії в розробці. Поступово тема-рефрен поліфонічно поєднується із початковим мотивом головної партії у нижньому голосі. Це призводить до синтезу тем. В другому епізоді з'являється інша тема. Після цього здійснюється поліфонічне проведення рефрену і початкового мотиву головної партії з першої частини. Третій епізод являється кульмінацією сонати, де композитор використовує тему вступу. Далі тема акумулюється на початковому мотиві головної партії з першої частини. Потім нагадують про себе «обривки» побічної партії із першої частини. Кода побудована на матеріалі рефрену, експресивність та заострення музичного матеріалу досягає апогею в плані суб'єктивно-діалектичної завершеності дії.

Важливим етапом в розвитку сонатної форми для баяна відіграла Соната № 3 «Спогад про майбутнє» В. Семенова, де закладений глибокий образний зміст на основі поетичних текстів та зображено багатогранність світу. Композитор порівнює даний твір з симфонією для баяна, спираючись на аналогії з Л. ван Бетховеном, в якого сонати за масштабністю і задумом нагадували симфонії. Дану сонату порівнюють з Сонатою № 3 Владислава Золотарьова в еволюційному аспекті, яка заклала основні тенденції розвитку жанру для майбутніх композиторів.

Соната складається з трьох частин і продовжує основну думку Сонати № 1 В. Семенова, де закладені схожі художньо-образні та тематичні утворення. Перша частина даної сонати написана у формі хоралу з варіаціями. Якщо говорити про тематичний матеріал сонати в цілому, то вона базується на темі першого хоралу, тобто елементи монотематизму присутні. І ця тема з'являється в різних моментах: то інверсією, то ракоходом то в правому, то в лівому мануалах. Навколо цього всього багато контрастних епізодів, що створює ефект незв'язності епізодів, але це тільки на перший погляд. В багатьох випадках тема достатньо завуальована і не висувається на перший план. Головна тема малює потужний образ нестримної сили та агресії. Об'єднуючим принципом варіацій є багатогранні фонові фігурації з принципом остинато, постають і мобільні «сонорні квадрати», які часто використовуються сучасними композиторами як фон. Пристосування до «стабільного» рельєфу, нейтральність, здатність «обігрування» являється майбутнім принципом остинатного розвитку. Багатогранність фактури, складність тембрових поєднань, переплетення індивідуалізованих мелодичних ліній і ритмів, які створюють яскравий фоновий ефект – все це розвиває принцип фігуративного фону.

В першій частині з'являються інтонації другої частини, що і є характерною ознакою для назви твору «Спогад про майбутнє». Також об'єднуючою ланкою першої і третьої частин є зашифрована азбукою Морзе цитата Гейне: «Якщо в нас живе любов, то ми – вічні». Ця фраза буде використовуватися не один раз у творі. Підсумовуючи можна зробити висновок, що роль хоралу розглядається як образ якоїсь вищої сили, яка втілює в собі долю людини. В реалізації таких тем, вбачається принцип єдності форми і змісту, демонструючи основні етапи в розвитку ідеї і формотворення.

Друга частина немає чіткої формотворчої структури, це свого роду медитація, де існує дві теми. Перша – це стремління до щастя – єдина світла тема в сонаті характеризує внутрішній світ героя, його ліричні переживання. Друга – це безмежна печаль створює образ страждання, болю і переживання, що відтворюється безперервно імітаційно-поліфонічного розвитку. Дисонансні співзвуччя по вертикалі посилюються напруженими ходами мелодійної лінії, поліладовими взаємодіями імітаційних голосів. Цим темам притаманне певне мелодичне розгортання і їх не можна визначати як «мелодичний фрагмент». В цих мелодичних утвореннях певною мірою відчувається грань, яка визначає початок і кінець тем, тобто їх композиційну завершеність. Такі завершені теми-мелодії відіграють важливу роль в музичних творах, ніж короткі незавершені теми-зерна. Вони не розчиняються в процесі майбутнього розвитку, а утверджуються завдяки своїй протяжності і композиційній завершеності [2, с. 34].

Третя частина наповнена повним спектром образів і думок. Починається вона з того самого хоралу першої частини сонати, на який за допомогою ритмічної організації накладається цитата Г. Гейне. Автор в фіналі сонати продовжує основну ідею, яку вклав в каприси «S.O.S» – символ нескінченної війни, людської трагедії та печалі. Це досягається за допомогою квазі-цитуювання

«Ракоці-марша» Ф. Ліста. Характерне переважання пунктирного ритму, активна ритмічна формула збагачує собою всю поліфонізовану тканину, підкреслюючи енергійний наступальний характер образу. Також у творі використовується квазі-цитування Прелюдії до-мінор з першого тому «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха – символ мудрості, недосяжності. Композитор використовує це не тільки в художньо-образному замислі, але й для збагачення у фактурно-фігуративному плані.

Фінал сонати будується теж у формі хоралу з використанням цитати, про яку говорилося вище. Це створює ефект нескінченності, невизначеності, головна тема ніби розчиняється в просторі. Такий принцип композитор використовує не даремно, він хоче, щоб слухач завершив сонату у своїй уяві самостійно, переосмисливши весь матеріал і досягнувши головної істини.

Висновки. Жанр баянної сонати в другій половині ХХ початку ХХІ ст. досягає академічного рівня та формує підґрунтя для подальшого його розвитку. Функції музичного тематизму відіграють важливу роль як у формотворенні, так і в художньо-образному змісті. Сонатна форма створює умови для контрастного співставлення тем, вільного розчленування структури теми, багатства інваріантних конструкцій.

Полісемантичний тематизм з мелодичною основою характерний для музики ХХ–ХХІ ст. Мелодичний тематизм не тяжіє до замкнутості в обмеженій конструкції, різноманітні смислові елементи, слідуючи один за одним, не розділяючись цезурами, створюють безперервний потік «інтонаційних подій». [6, с. 44]. Тут немає цезурного розподілу тематичних конструкцій. Момент закінчення теми об'єктивно не завжди визначений, він лиш відчувається (суб'єктивно) як початок тематичного утворення. Композитор, який створює «тему для розвитку», відбирає прийоми розвитку подібно своєму конкретному баченню форми і індивідуальному стилю, який проаналізовано на матеріалах творчості В. Семенова. Музичний тематизм у цього композитора завжди лаконічний, чітко продуманий, впізнаний та структурно диференційований, який проходить через всю тканину твору, з'єднуючи її у єдине ціле, надаючи їй раціональну форму.

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев – Л. : Музыка, 1963. – 376 с.
2. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления : очерки / В. П. Бобровский – М. : Музыка, 1989. – 267 с.
3. В. Семёнов. Баскариада : Карнавал (исп. С. Войтенко и Самарский симфонический оркестр) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://www.youtube.com/watch?v=59Yt6xz6Fxs>.
4. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы / Н. А. Горюхина – К. : Музична Україна, 1970 – 314 с.
5. Григорьева Г. В. Музыкальные формы XX века. Курс «Анализ музыкальных произведений»: учеб. пособие для студентов вузов, «Муз. образование» / Г. В. Григорьева – М. : ВЛАДОС, 2004. – 176 с.
6. Задерацкий В. В. Музыкальная форма. Вып. 1: Учебник для специализированных факультетов высших музыкальных учебных заведений / В. В. Задерацкий. – М. : Музыка, 1995. – 544 с.
7. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы / Е. А. Ручьевская – Л. : Музыка, 1977. – 155 с.
8. Семенов В. А. Соната № 3 «Воспоминание о будущем» для готово-выборного баяна / В. А. Семенов – Ростов н/Д : Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова, 2014. – 46 с.
9. Семенов В. Соната № 1 (исп. Ю. Шишкин). аві [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://www.youtube.com/watch?v=boQK0wpoGG4>.
10. Тиц М. Д. О тематической и композиционной структуре музыкальных произведений / М. Д. Тиц – К. : Музична Україна, 1972. – 285 с.
11. Шишкин Ю. 07. Фестиваль «Баян и баянисты». 2013 [Электронный ресурс]. Режим доступа : https://www.youtube.com/watch?v=_A6O6kRksmc.

В статье освещены и обобщены общие принципы тематической структуры, функции, особенности развития тематизма и его влияние на формообразование на основе трех сонат российского композитора Вячеслава Семёнова: Соната № 1, Соната № 2 «Basqueriad» и Соната № 3 «Воспоминание о будущем».

Ключевые слова: музыкальный тематизм, формообразование, соната для баяна, инвариантность, Вячеслав Семёнов.

The article highlights and summarizes the general principles of thematic structure, functions, thematic development features and its impact on form shaping process in terms of three sonatas of Russian composer Vyacheslav Semenov: Sonata № 1, Sonata № 2 «Basqueriad» and Sonata № 3 «Reminiscence of the Future».

Key words: music thematic, form shaping, sonata for accordion, invariance, Vyacheslav Semenov.

ТЕНДЕНЦІЇ ДО САКРАЛІЗАЦІЇ ЖАНРІВ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ.: ПЕРЕДУМОВИ І КОНТЕКСТ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ Г. ГАВРИЛЕЦЬ)

У статті систематизовано існуючі поняття «сакральність» в українській музиці, розглянуто тематичні, жанрово-композиційні та стилістичні прийоми в розвитку та становленні сакрального мистецтва. В даному аспекті проаналізовано вибрані твори композиторки Г.Гаврилець.

Ключові слова: сакральність, семантика, архетип, кант, паралітургічні твори.

Від останнього десятиліття ХХ ст. в українську музику, зокрема – хорову, потужно входить поняття «сакральне». Насамперед його пов'язують з творчістю в сфері церковного мистецтва у двох його сферах – прикладного й концертно-сценічного, а також з композиціями, що постали як втілення найрізноманітніших феноменів національної культури. Передумови до цього склалися у попередні десятиліття, визначні досягнення різних композиторів упродовж яких різко піднесли імідж українського хорового мистецтва розгляд чого і становить мету нашої розвідки.

Покажемо у цьому плані період 1970-х років. У той час були написані такі масштабні твори, як ораторія «Княгиня Ольга» (1970) і концерт «Хоровая живопись» для двох чоловічих хорів (1978) В. Кікти, тричастинний «Реквієм» пам'яті А. Малишка на сл. Д. Павличка для хору а cappella (1970) Г. Майбороди, концерт «Сад божественних пісень» для хору, солістів і оркестру на вірші Г. Сковороди (1971) та ораторія «Заклинання вогню» на вірші Б. Олійника (1979) І. Карабиця, камерна кантата «Пори року» на народні слова для мішаного хору а cappella (1973) і «Карпатська кантата» на народні слова для мішаного хору а cappella (1974) Л. Дичко, кантата «Чотири дійства» для хору, солістів та симфонічного оркестру (1974) А. Гайденка, Кантата на слова Т. Шевченка для мішаного хору а cappella (1977) В. Сильвестрова та інші твори.

Серед хорових циклів мініатюр і в цей час чітко вирізняються два напрямки – твори на народні тексти і слова українських поетів (всі інші складають додаткові, вторинні). Вони презентовані такими композиціями, як «Триптих» на народні слова, для хору без супроводу (1970) В.Бібика, «Украинские колядки с голосом И. С. Козловского» для хору (1970) В. Кікти, «Закарпатским триптихом» для мішаного хору (1972) В.Кікти, «Разбойничьими балладами Закарпатья» для чоловічого хору, дзвонів і повздожної флейти (1975) В.Кікти, «Триптихом» для мішаного хору а cappella, слова народні (1975) і «Щедрівкою» для мішаного хору а cappella, слова народні (1978) О. Яковчука, Двома хорами на сл. Г.Сковороди «Ах, поля, поля» та «Видя жития сего я горе» (1972) В. Кирейка тощо.

Через кілька десятиліть, в період інтенсивного переосмислення цінностей й активного відродження духовної музики, поле сакральної творчості значно розширилося, залучивши нові нюанси в глобальну проблему «композитор і традиція». Н. Костюк, досліджуючи тенденції сучасної духовної музики, щодо них зауважила значущість «взаємодії часто антиномічних за своїм змістом складників пари «традиція – новаторство», однією з причин виникнення суперечностей в якій є як освоєння жанрів, «закономірності та семантика більшості з яких є «незвіданою землею», так і «створення нових (при осмисленні їх носіями сакрального змісту в душі сучасних жанротворчих тенденцій)».

Зважаючи на особливу роль традицій в сучасній музиці цей процес є закономірним, як результат попередніх тенденцій в українській музичній творчості та й в творчості усіх країн пострадянського простору. На ній свого часу акцентував М. Еліаде: «Есть и еще одна проблема ... а именно: насколько «мирское» способно само по себе стать «священным»; насколько бытие, полностью утратившее священность, без Бога и богов, может стать отправной точкой для какого-либо нового типа «религии».

Така сакралізована суспільством «релігія» вибудовувалась на ґрунті найрізноманітніших архетипів національних культур. Семантика її жанрів виходить за межі традиційної церковної і паралітургічної сфери внаслідок залучення певної «первісної» чи історично важливої для національної культури символіки. При цьому відбувається активний пошук нових форм, які здатні втілити цю символіку в душі часу, а критерієм досконалості – є цілісність і відповідність задуму та стилістичних засобів.

© Маскович Т., 2015.

Важливо врахувати те, що, якщо в канонічних жанрах первинна модель не може піддаватися семантичним й конструктивним змінам, то в інших творах навіть сам жанр є надто динамічною і рухливою системою, що залежить від авторських уявлень про семантику і архетипи. Безумовно, що в цих творах сакральні аспекти виявляються в різній мірі. І тут доцільно пояснити, що саме розуміється під цим терміном. Деякі культурологи і навіть політологи вбачають проблему сакрального (від лат. *sacrum* – священне, присвячене богам) як «святого» і «священного», а також головною політичною, соціальною і психологічною проблемою сучасного світу. В сакральність входить поняття «святе» (англ. *sacred*). За всього багатства існуючих визначень, ми будемо притримуватися думки Мірче Еліаде, який вважав основним чинником визначення сакрального його протиставленню повсякденному. Оскільки «повсякденний» або «профанный» є результатом десакралізації (фр. *desacralisation*), то зворотній процес можна характеризувати саме як сакралізацію життєвого простору. Тому сьогодні до сакральних явищ відносять не тільки ті, що безпосередньо стосуються релігійно-містичного чи ірраціонального, але й ті, що вирізняються в ряду звичайних речей, оскільки втілюють високодуховні ідеї та образи. Музичне мистецтво якнайкраще відповідає відтворенню сакрального як «таємного слова», щораз слугуючи глибшому осмисленню проявів і таїн самого життя, як найвищої сакральної таємниці. Окрім цього, потрібно брати до уваги те, що значна кількість творів духовної (в тому числі культової) та етнодуховної тематики є своєрідною сповіддю, яка є не автобіографією: «Но – покаяние, исповедание веры и молитва. Меня, если угодно, нет, во всяком случае нет вне сакрального; истинно есть только Он». В цьому процесі покаювання, віросповідання і молитви сакральне виступає і через здатність його переживати, створюючи суб'єктивно забарвлені образи і модулюючи почуття, оскільки «святое как онтологически первичная реальность имеет потенцию к обнаружению себя в земном мире. Со своей стороны, человек, движимый «онтологической одержимостью», интуитивно стремится прорваться к первореальности сквозь рутину обыденного существования» [8, с. 144].

Всі ці особливості релігійного, філософського і ментально-психологічного порядку яскраво проявляються в сучасній творчості й, зокрема, хоровій музиці Ганни Гаврилець. Та й у сфері, безпосередньо не пов'язаній зі словом, сакральне відчуття речей виявляється, зокрема, в таких композиціях, як «Хорал» для струнних (2005), Дует для двох скрипок «Beyond body and soul» («За межею тіла і душі») (2007), «Каприччіо» на честь святого Миколая для камерного оркестру (2008). Сутнісний контекст складають і такі твори, як камерна кантата «Погляд у дитинство» для сопрано і камерного оркестру на вірші М. Вінграновського (1987), концерт «Мій Боже любий, заступись» для голосу і мішаного хору пам'яті М. Березовського на вірші Ф. Млинченка (1992). Потужний пласт складає паралітургіка, що в народній музиці належить до сакральних духовних пластів – фольк-концерт «Крокове колесо» для жіночого хору на народні тексти (2004), щедрівка «Ой, в полі, полі» для голосу і чоловічого хору (2002), колядки «В неділю рано» і «Радуйся» для чоловічого хору (2001), а також – поліські колядки «Ходить-походить місяць по небу...» для жіночого голосу та чоловічого хору (2006), «На краю села висока гора» для чоловічого хору (2006), «Через мости високіє» для чоловічого хору (2007) і «У пана дзядзька» для чоловічого хору (2007). Названі опуси позалітургічного пласту за традицією не розглядаються в сфері сакрального, хоча в них цілком повноцінно проявляються як мотиви освяченого часопростору, чистого віросповідання й покаювання, «першореальності» поза рутинною повсякденності.

Надзвичайно показовим з точки зору балансу сакрального, історично-трагічного і прославно-гімнічного (два останніх пласти, до речі, в контексті твору також не належать до сфери повсякденного), жартівливо-профанного є музично-сценічне дійство «Золотий камінь посіємо» (1997). До сакрального пласту в структурі дійства належать різні за складом виконавців частини. Це – «Створення світу» і «Весна світу» для симфонічного оркестру, кантата «Ввійди і ти у цей собор» на вірші Софії Майданської для сопрано, хору і симфонічного оркестру, а також – окремі частини з паралітургічного пласту («Нова радість», «Весняні забави» і особливо – «Мати милосерда»).

Музично-сценічне дійство, вже внаслідок жанрового визначення «дійство», показує причетність до сакралізованої площини творчості, оскільки має близькі зв'язки з ритуально-обрядовою сферою, а конкретизація «музично-сценічне» свідчить про певне обмеження простору, на якому це дійство може відбуватись. Беручи до уваги назву частин «Створення світу», «Весна світу», незважаючи на «вклинення» історичних мотивів, доцільно зауважити цілком прочитувану ідею творення певного сакралізованого простору. Більше того, за М. Еліаде, «... восприятие священного пространства делает возможным «сотворение Мира»: где в пространстве проявляется священное, там

раскрывается реальное, и Мир начинает существовать. Но прорыв священного не только проецирует точку опоры в зыбком и аморфном мирском пространстве, некий «Центр» посреди «Хаоса»; он обеспечивает также уровневый разрыв, открывая сообщение между космическими уровнями (Земля и Небо) и делая возможным переход онтологического порядка, т. е. от одного образа существования к другому. Именно такой разрыв в однородности мирского пространства сотворяет «Центр», через который становится возможным общаться с «всевышним» и который, следовательно, образует «Мир», т. к. «Центр» делает возможной *orientatio*. Проявление священного в пространстве имеет, таким образом, космологическую валентность: всякая космическая иерофаня или всякое освящение какого-либо пространства напоминает некую «космогонию» [8,26]. Сенс концепції цього дійства спрямовується до заключного розділу – кантати «Ввійди і ти у цей собор», змістовність якої осяяна семантикою явно сакралізованих образів «піднебесних хорів», «шатра нетлінної будови», Оранти тощо.

Характерним прикладом відновлення сакральності старовинного жанру за умови органічності його входження в містерію дійства є обробка канту «Мати милосерда» для солістки і хору хлопчиків з четвертого розділу «Доба козацтва» музично-сценічного дійства «Золотий камінь посіємо». Вибір саме цього твору серед масиву писемно-пісенних джерел українського Бароко, навіть поза концепцією конкретної частини дійства, є не випадковим саме з точки зору актуальних для сучасності архетипів української культури. До них належать і період створення твору, і вибір автора (святителя Дмитра Туптало, як визначного діяча української церковно-духовної царини), і обраний композиторкою жанр (кант, як одне з уособлень музичної хорової культури козацького Бароко, творчості мандрівних дяків і студитів Києво-Могилянської академії, а не псалма, як сольний, хоча не менш репрезентативний, жанр), що сприймається як один з феноменів національної творчості.

Та існує ще один чинник про сакралізацію якого говорити немає потреби. Віршована основа являє собою типовий зразок барокової паралітургічної богородичної пісенності:

1. Мати милосерда!
Ты еси ограда,
От лютаго врага злаго
Храниши мя всегда.
2. На всякій час зову,
В немощи воззову,
Воплем крѣпким, Мати, тебе,
Чиста Дѣво, молю.
3. Прошу тя, всещедру,
Матерь милосерду,
Глас услыши мой, плачь внуши,
Молю тя, всещедру.
4. Руцѣ да воздѣну
Ко твоему Сыну,
Мати, Мати преблагая,
Ходатайствуй к нему.
5. Тебе, Дѣво, молю,
Воплем крѣпким зову,
Душу, сердце, в воздыханій —
Преклоняя главу.

Знаковість богородичної тематики є типовою не тільки для паралітургічного, а і для церковно-співочого пласту української духовно-музичної творчості. На це, зокрема, вказує Ю. Ясіновський: «В українській гімнографії» тема Пресв. Богородиці займає одне з чільних місць і впродовж декількох століть ініціювала три основні образні сфери: ліричну, прославу та страсну Лірична образність була тісно пов'язана з темою Богоматері, чудесим народженням Ісуса і любуванням Матері над дитинкою. Прославні пісенспіви возвеличували Пресвяту Богородицю і вітали її як земну Царицю. Тема страждання, пієти, плачу Пресвятої Богородиці тісно перепліталася з темою страстей Христових. Сам образ Богородиці належить до давніх сакральних символів-оберегів душі окремого представника нації і всього українського народу, чим пояснюється тісне переплетення різних пластів пісенності, широке звернення до богородичної тематики в композиторській творчості тощо. Г. Гаврилець працює цілком в традиціях хорового концерту: вона досить довільно обирає вірші, створює індивідуалізований змістовний ряд. З тексту-основи вилучено два куплети. Один з них (в

Тупталовому зразку), другий від початку надавав образ-метафору лютого звіра, від якого позбавляє допомога Богородиці:

Он, лютый, рыкаст,
Бѣдна мя хищает.
Скоро, скоро твоя помощ
От того збавляет.

Другий містить згадку про невідомість для людини дня смерті і благання в цей трагічний час про особливе заступництво:

Не вѣм аз кончину,
Дне того годину,
К тебѣ, к тебѣ, всѣх царице,
Очи мои выну.

Внаслідок цього кант Г. Гаврилець наділений винятковою узагальненістю епіко-ліричного вислову молитовного благання, позбавленого трагічних емоцій, неспокою. Це підкреслено завдяки створенню репризного ефекту – повторення початкового куплетунаприкінці всього твору. Стилістика ж канту «синтезується з технікою багатоголосної обробки народної пісні в традиціях лисенківської школи»[9, с. 78]. Джерелом і основою всієї музичної тканини є мелодія псалми – розлога (навіть за умови двотактового фразування), мінлива інтонаційно (в її структурі тільки два мотиви мають ідентичну структуру, але це ланки секвенції) і при цьому з явним опорним звуком – першим щаблем ладу. Композиторка зберігає мелодію майже незмінною упродовж всього твору. Відтак основним засобом розвитку є фактура, в якій простежуються поєднання принципів лінійності та функційності. Цікаво, що композиторка не одразу застосовує типову кантову фактуру. Перша варіація демонструє «натяк» на розвинуте багатоголосся: у других дискантів з'являється мелодично нерозвинена, гармонічно функційна лінія. Мелодично розвинуті підголоски в наступних варіаціях в жодному випадку тривало не створюють типової кантової фактури, хоча нижній голос створює гармонічну опору, а в середніх голосах подекуди трапляються елементи втори. Натомість вільне мереживо голосів виразно вказує на джерела в гуртовому багатоголоссі, а виокремлення сольного голосу, згущення і розрідження фактури – на характерні для хорового письма академічної школи. Важливим семантичним засобом при появі нового мотиву – моління до Христа («Руці да воздіну») – є співставлення Мі і Соль мажору, що сприймається як надзвичайне просвітлення. Ця тональність утримується до заключного куплету – варіантної репризи першого. Але й тут майстерність створення семантичних відтінків незвичайна: звучання сольного голосу і дискантових партій формує ефект особливої прозорості, внаслідок чого дві початкові фрази сприймаються як тиха кульмінація з подальшим розгортанням до заключного тріумфального проголошення «От лютого врага злаго Храниши мя всегда». Тембрально-фактурна організація виявляє і особливу причетність до традиції та вміння композиторки надати їй самобутніх рис. Партії голосів навіть в умовах функційної втори та баса мелодично виразні; подекуди, внаслідок лінеарності розгортання мелодичних ліній, виникають нетерцові співзвуччя, які органічно входять в загальне звучання. Самобутність тембрального колориту забезпечена виконавським складом: жіночим сопрано та «ангелогласністю» хору хлопчиків, а також рухливістю плину хорової тканини. Внаслідок майстерного комбінування різних засобів стилістиці притаманна типова для українського музичного мислення розлогість мелодики і мінливість ладо-гармонічних барв у варіаційному формотворенні, інтонаційна виразність хорової тканини, збагачення її фактури підголосковими розспівами, досягається повноцінне розкриття твору-прототипу. А відповідно до концепції дійства Г. Гаврилець створила яскраву, сповнену українського колориту стилізацію щиросердної молитви. Всі ці риси в комплексі набувають значення загальних рис творчості Г. Гаврилець, отримуючи щораз нові відтінки. Так, колядця «Нова радість» для сопрано і чоловічого хору з цього ж твору (перший номер розділу «Княжа доба») за стилем виконання обробки належить до кращих взірців цього жанру в українській музиці. Це прослідковується в майстерності побудови музичної тканини при очевидному дотриманні традиційних форм, внаслідок збереження структури тексту, майстерному комбінуванні гармонічного і поліфонічно-лінеарного складників у співвідношенні сольного і хорового чинників. Єдину відмінність складає використання дзвонів, сакральне значення яких з давніх часів виявлялося і в церковній, і в фольклорній традиції. Відкриваючи і замикаючи номер, вони створюють особливо-урочистий, піднесений колорит, спрямовуючи уяву до святкового, освяченого віками періоду річного кола – сакрального часу колядування.

Висновок. Отже, два паралітургічні твори різних жанрів відповідно до концепції другого розділу «Княжа доба» дійства «Золотий камінь посіємо» завдяки вдало підібраним засобам демонструють характерну для цього стильового пласту спорідненість. Вона виявляється у єдності семантико-синтаксичного комплексу, заснованому у поєднанні характерних рис гуртового багатоголосся, класичних для української музики принципів аранжування фольклорної пісенності, втіленню принципів композиторської класики й оригінального авторського мислення. Не змішуючи техніки різних стилів, працюючи в межах самобутнього «чистого» стилю, Г. Гаврилець формує індивідуальний спосіб ресакралізації типових для національної творчості жанрів. «Сакральное зависит прежде всего от восприятия вещей, проявляющих божественное, а не от состояния веры, требующего принятия абсолютной истины» (Жан-Жак Вуненбургер) [3, с. 25]. Залучення цього принципу в професійну музику в ситуації постмодерної культури, орієнтованої на оновлений розгляд процесу створення смислів і осмислення самого механізму породження смислів, надає особливої ваги формам сакралізації, реалізованим Г. Гаврилець в музично-сценічному дійстві «Золотий камінь посіємо».

1. Баткин Л. М. «Не мечтайте о себе»: О культурно-историческом смысле «Я» в «Исповеди» бл. Августина. / Л.М. Баткин // – М. : РГГУ, 1993. – 77 с.
2. Грицюта Н. М. Архетипи української ментальності в сучасній рекламі / Н.М.Грицюта // Інформаційне суспільство. – 2011. – Вип. 14. – С. 44–51.
3. Дугин А. Сакральное / Александр Дугин // События и мнения. – 2003. – №11 (5916). – 19–25 марта.
4. Элиаде М. Священное и мирское / Мирна Элиаде // Пер. с фр., предисл. и коммент. Н. К. Гарбовского. – М. : Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.
5. Забияко А. Сакральное как категория феноменологии религии / А. Забияко [Электронный ресурс]. – М. : Элиаде, 2014. – Режим доступа : <http://www.twirpx.com/file/1195568/09.01.2014>.
6. Северинова М. Историко-культурологичні засади художньо-світоглядних традицій в творчості українських композиторів 80–90-х років ХХ сторіччя / Марина Северинова : автореферат дис... наукового ступеня кандидата мистецтвознавства 17.00.01 – теорія і історія культури. – К., 2002. – С. 1–11.
7. Сироїд О. Музичні аспекти віршів Дмитра Туптала / Олена Сироїд // Медієвістика. – Вип. 2. – Одеса, 2000. – С. 124–133.
8. Сироїд О. Псалма Дмитра Туптала «Мати милосерда! Ты еси ограда»: особливості ритмомелодики / Олена Сироїд // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету. – Випуск 11. – Тернопіль, 2002. – С. 49–59.
9. Ясіновський Ю. Богородичний культ в українській церковній монодії / Юрій Ясіновський // Вісник Львівського університету ім. Івана Франка : Серія мистецтвознавство. – 2003. – Вип. 3. – С. 76–83.

В статтє систематизированы существующие понятия «сакральность» в украинской музыке, рассмотрено тематические, жанрово-композиционные и стилистические приемы в развитии и становлении сакрального искусства. В данном аспекте проанализированы избранные произведения композитора Г. Гаврилець.

Ключевые слова: сакральность, семантика, архетип, кант, паралітургічні произведения.

The article reveals in existing concept of «sacred» in Ukrainian music, considered thematic, genre-compositional and stylistic techniques in the development and establishment of sacred art. In this aspect of the analysis of selected works of composer H. Havrylets.

Key words: sacred, semantics, archetype, piping, paraliturgical works.

УДК 792 (477) «198»

Валерій Фіалко

ТЕАТР І ПРОЗА: ПОШУКИ СЦЕНІЧНОГО ЕКВІВАЛЕНТУ РОМАННОГО МИСЛЕННЯ В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРІ 80-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Інсценізації прозаїчних творів займають помітне місце в репертуарі українського театру. Проте пошуками сценічного еквіваленту романного мислення відзначені лише певні постановки, що й привнесли нову естетичну складову в розвиток театрального процесу. Автор пропонованої статті розглядає виокремлення у виставах нових, прихованих у глибинах літературного матеріала сенсів. Зокібно йдеться про вистави, створені режисером С. Данченком та сценографом Д. Лідером, про історію сценічного прочитання «У неділю рано зілля копала ...» за О. Кобилянською та ін.

© Фіалко В., 2015.

Ключові слова: український театр, інсценізація, режисура, інтерпретація, сценічне прочитання прози, С. Данченко, Д. Лідер.

У репертуарі українського театру інсценування прозаїчних творів зустрічаємо досить часто. Проте пошуками сценічного еквіваленту романного мислення відзначені лише певні постановки, що й привнесли нову естетичну складову в розвиток театрального процесу.

Простежуючи історію взаємостосунків театру й прози К. Рудницький висновок, що «в сучасній театральній практиці мирно співіснують і найбанальніша інсценівка (що ніби виколупує з прози родзинки драми), і досить витончена режисерська партитура спектаклю-роману. Така партитура легко переступає поріг, який відокремлює епос від драми, і бере за основу сценічного творення неопрацьовану, «сиру» тканину прози» [7, с. 64].

У театрі 70–80-х років ХХ ст. режисерські пошуки у цьому напрямі незмінно супроводжувалися сплеском театрознавчих публікацій, «круглими столами» та журнальними рубриками, до прикладу «Театр. Драма. Проза.» [10] тощо. Критика фокусувала увагу на спектаклях, котрі суттєво збагатили естетичний потенціал театрального мистецтва: «Історія коня» (за повістю «Холстомир» Л. Толстого) у Ленінградському театрі ім. М. Горького; «А зорі тут тихі...» за Б. Васильєвим, «Дерев'яні коні», «Обмін» за Ю. Трифоном у Театрі на Таганці; «Дім», «Брати і сестри» за Ф. Абрамовим у Ленінградському малому драматичному театрі; «І понад вік триває день...» за Ч. Айтматовим у Литовському молодіжному театрі; «Бажаний, голубий берег мій» за Ч. Айтматовим у Якутському музично-драматичному театрі ім. П. Ойунського та ін.

Проблеми і тенденції цього пошуку досить яскраво засвідчила робота над сценічним втіленням роману Ю. Бондарєва «Вибір», що став основою для кількох драматургічних версій. У запропонованій М. Рогачевським адаптації літературного твору поза увагою лишилися складні часові зсуви, що є не тільки структуротворчими, але й важливими змістовними моментами роману. Натомість, полегшивши мотив долі, історії не приватної – загальнонародної, що безпосередньо вплинула на життя й характери персонажів, драматург нівелював конфлікт, а героїв лишив без прив'язки до історичного часу.

Прорахунки інсценізації спричинили логічні невідповідності в її сценічних прочитаннях. Приміром, у виставах Харківського театру ім. Т. Шевченка й Вінницького театру ім. М. Садовського часом було важко зрозуміти причини тих або тих вчинків героїв. Та й чи могло бути інакше, якщо трагедія родини Рамзіна (тема репресованого батька), сцени довоєнного і воєнного життя були зовсім відсутні. Адаптація роману поставила у центр сценічного оповідання перипетії заплутаних взаємин Васильєва, Рамзіна й Маші. Але істинна суть внутрішніх протиріч персонажів так і залишилася нез'ясованою.

«Вибір» у київському театрі ім. І. Франка (автор інсценізації та режисер С. Данченко, художник Д. Лідер, 1984) продемонстрував інакший підхід в осмисленні літературної першооснови. Ще задовго до прем'єри, говорячи про першочергові завдання, які варто вирішити в процесі сценічної інтерпретації роману, режисер акцентував увагу на тому, що «зі складного сюжету, безлічі думок, проблем духовного порядку мені, як авторові інсценізації, належало вибрати найголовніше, те, що не порушувало б сценічної стилістики. Треба сказати, що вистави по цьому твору вже йдуть у театрах Москви, Ленінграда, інших міст. За згодою з автором ми робимо власну інсценізацію. Сцени ретроспекції, тобто молоді роки героїв, що у кінцевому рахунку для кожної людини стають визначальними, переплітаються зі сценами, що розкривають їхнє нинішнє життя. Ці сцени начебто взаємно проникають, впливаючи одна з іншою в просторі і часі. Минуле і сучасне (роки війни і сьогоднішній день) з'єднуються внутрішніми зв'язками моральних проблем, з якими зіштовхуються персонажі та які їм треба буде розв'язати» [5].

На думку постановників, особистість концентрує у своїй долі найважливіші суспільно-історичні процеси. Людина – продукт епохи і водночас ланка у нескінченному ланцюгу життів, її доля обумовлюється життям попередніх поколінь, виходячи за рамки власного існування. Тому цілком закономірно, що образи часу, історії виступали найважливішою складовою художньої концепції даного спектаклю. Через зсув часових шарів розкривався взаємозв'язок соціальних процесів і долі людей, сенс людської діяльності. Каталізатором цих процесів ставала пам'ять.

Тема пам'яті задавалася у виставі киян від перших хвилин дії. Васильєв (Б. Ступка), не поспішаючи, підійде до світлового мольберта-екрана (розташований у центрі сцени, він утворював стіну майстерні художника), обережно проведе по ньому рукою, і відразу розширяться межі

мольберта, розділивши весь сценічний простір на дві частини. Там, у глибині сцени, у світі його спогадів, з'являється двоє – він і вона. Молоді, красиві, вони йдуть назустріч Васильєву, котрий ніби через роки (знаходячись з іншого боку мольберта-екрана) напружено вдивляється у своє минуле. Тут, у майстерні, все ще продовжується вечірка. Прихід гостей перерис «кінострічку внутрішнього бачення» героя. Але вона буде виникати ще не раз. Простір спогадів, ніби одухотворена його художницьким баченням дійсність, буде вихоплювати з лабіринтів пам'яті найважливіші моменти життя: перше відчуження Маші, потрясіння від зустрічі з Рамзіним, початок війни, тощо.

Знову розсунуться рамки світлового мольберта – і в глибині сценічного простору, неначе огорнутого туманною завісою вечірніх сутінок, з'являється ледь помітні силуети чоловіка і жінки. Повільно йтимуть вони поруч, натужно підтримуючи бесіду, що раз у раз обривається. Кожен занурений у себе. З безлічі вражень тієї етапної в житті Васильєва і Маші поїздки у Венецію пам'ять зберегла саме спустілі вулиці та площі міста, сріблясті розсипи струменів фонтанів й напружену, обтяжуючу обох, мовчанку.

Відтворюючи дві миті з минулого (він і вона в юні та зрілі роки), режисер акцентував глядацьку увагу на змінах у взаєминах, на душевній дисгармонії героїв. Фраза Васильєва: «Зі мною, ні, з нами, щось трапалося» – не пропадала в потоці слів. І це було принципово важливим, адже саме відчуття болу зумовило початок складних процесів у його духовному світі, необхідність вдумливого осмислення прожитого.

Неочікувана поява Рамзіна гранично загострить внутрішні протиріччя, душевну драму Васильєва. Його взаємини з другом юності обумовлять найважливіші конфліктні лінії спектаклю. Тому в пам'яті знову спливе Венеція і застигли обабіч світлової рами мольберта фігури героїв. Вже сказані слова вітання, а вони продовжують стояти, пильно вдивляючись в обличчя, вслуховуючись у голоси один одного. Вловити хоча б щось знайоме, розгледіти те, що було колись близьким і рідним – надзвичайно важливо для них обох. Адже була колись дивна єдність поглядів, споріднення душ. Невже нічого не лишилося в них від тих, колишніх?

Однак, на думку О. Гуєвської, «минуле – не тільки пам'ять, що ожила, суб'єктивні відчуття художника. С. Данченко надає цим сценам загальнішого й об'єктивнішого характеру. Такий погляд для постановників принципово важливий, тому що в минулому – початок тих процесів, які й визначають долі героїв. У ньому – джерела нинішніх вчинків, усього життя Васильєва. Для Іллі ж, події минулих років назавжди запам'яталися у своїй однозначності, як у миттєвостях щастя, радості, так і в баченні фатальної ситуації з Лазаревим, Воротнюком і свого вибору. Його спогади не пов'язані із сьогоденням, не простираються в майбутнє. Їхня закованість нерухомість трагічна для свідомості, духу, усього життя Рамзіна»[3, с. 45].

Поставивши себе поза історичною долею Батьківщини, Ілля фактично виявився приреченим не на життя, а на існування. Ми бачимо його в тяжку годину осмислення того, що сталося. Життя лишає його по краплі. Не кається, просити прощення їде до Москви Рамзін. У такий спосіб він карає себе. Провина героя безсумнівна й чітко ним усвідомлена. Ця тема набуває у виставі ознак *«трагічної провини»* героя.

Аналізуючи запропоноване С. Данченком режисерське прочитання роману «Вибір», О. Саква справедливо зазначає, що «повної катастрофи зазнав спектакль вже у сцені зустрічі Рамзіна з матір'ю. ...Материнське почуття – це прапочуття, майже інстинкт, і рідна мати не може відмовити сині якщо не в прощенні, то, хоча б, у співчутті. В романі та у виставі Рамзіну відмовляє іпостась Матері, перед якою Рамзін невинувато, трагічно винуватий. Устами матері тут промовляє Держава. Правда випаровується, художність гасне, а торжествує повчальність»[9, с. 94].

Неможна не погодитися з ним і в тому, що ретроспекція – основний прийом інсценізації, композиційна форма коментування подій, що відбуваються, психологічного аналізу. Проте, на наш погляд, критик необґрунтовано висновок, що: «Ретроспекція як вид «епічного коментування» у «Виборі» не працює, не добуває невидимого у прозі смислу, не укрупнює людський, доленосний зміст війни, лишаяючись благим наміром» [9, с. 94]. Можна по-різному поціновувати літературну якість роману та глибину розуміння автором доленосного змісту війни, однак неможливо пройти повз те, що: «В романі Ю. Бондарєва описана трагічна, просто-таки безвихідна ситуація людини. Якій не дано виконати свій людський та громадянський обов'язок, і автор не поспішає ні звинуватити, ні виправдати свого героя. Я розумію, чим привабив С. Данченка цей роман, – пише В. Гаєвський, – у нас немає ще п'єс на подібну тему» [2, с. 121].

У запропонованій С. Данченком сценічній версії роману тема «трагічної провини» героя наскрізною лінією проходила через усю виставу. Не внутрішня драма художника і криза Васильєва у

стосунках з дружиною, а саме трагедія Рамзіна, блискуче зіграна С. Олексенком, виокремлювала сутність режисерської концепції, отримувала у виставі більш виразне і глибинне осмислення, ніж це мало місце в самому творі Ю. Бондарєва. Крім того, таке сценічне втілення роману) засвідчувало наміри «оголення нового, самій прозі невідомого, або ж нечітко у ній вираженого, лише неясно вгадуваного нею смислу» [8, с. 46], що оприявнювали новітні підходи у взаєминах літератури і театру.

В українському театрі ці процеси значною мірою стримувалися жорстким ідеологічним диктатом у сфері літератури та мистецтва, внутрішньою самоцензурою значної частини режисерського корпусу й відсутністю у нього навичок у перекладі мовою театру «неопрацьовану», «сиру» тканину прози.

Певний рух у цьому напрямку проглядається в сценічному прочитанні Чернівецьким театром ім. О.Кобилянської (режисер К. Пивоваров, художник Ю. Радченко, 1984) повісті О. Кобилянської «У неділю рано зілля копала...».

Створена В. Васильком у 1950 році драматургічна версія йшла на сценах багатьох театрів країни. У книзі спогадів режисера читаємо: «Відомо, що в основі кожної п'єси – дія, зіткнення інтересів, боротьба. У повісті, а за нею і в п'єсі «У неділю рано...» – дві паралельні сюжетні лінії, які органічно поєднані і одна одну зумовлюють. Ми розробляли такі теми: право кожної людини на велике кохання; людська гідність, честь, незалежність, свобода; народ без батьківщини; трагедія самотності; дружба народів. Зовсім інше тлумачення, ніж у повісті, ми надали сюжетним лініям – народження білої дитини (расовість), голос крові (спадковість), фаталізм (кара і спокута за гріх). Таким чином ми уникли непотрібного біологізму і цим загострили соціальне звучання.

До ідеї постановки мали пряме відношення такі висловлення: «Не жди милосердя, донцю, милосердя на світі немає, а найменше у тих, хто звик все за гроші купляти» (Мавра).»Люби ширю, Тетяню, як любов тобі суджена, та стережися, бережися, що не дожила свисту» (Мавра), «Аби між людьми за рівного був і роду свого не цурався» (Андронаті). Жанр нашої постановки – народна легенда. План – романтична, психологічна драма» [1, с. 372–373].

Через кілька десятиліть у сценічній інтерпретації «У неділю рано...» будуть відсутні соціальні аспекти, трагедія самотності, теми незалежності, дружби народів, і «висновок, про який писав В.Василько, – тільки щира любов робить людину щасливою, підносить до творчості, а занапащене кохання завдає страждання, нівечить» [1, с. 364].

За режисерською концепцією К. Пивоварова, любов як сенс існування головного героя не знає ніяких обов'язків та обмежень. Кохання для Гриця не може перешкодити будь-яким проявам свободи й волі. Абсолютизація останнього у взаємостосунках особистості з існуючими нормами моралі та перебігом емоційно-психологічних проявів людських почуттів, становила філософське підґрунтя сценічної інтерпретації повісті О. Кобилянської.

На думку Р. Коломійця, «У трактуванні К. Пивоварова любовний дует Гриця і Тетяни тримається не на безпосередньому сплеску емоцій, а на обопільній домовленості про свободу почуттів, фактично – про безвідповідальність дій і вчинків» [4, с. 17]. Погоджуючись з «обопільною домовленістю про свободу почуттів», водночас не можна не помітити буяння емоцій кохання-пристрасті між Грицем (А. Циганок) і Тетянкою (Л. Папірна). Так само щирий сплеск емоцій у Гриця-Циганка до лагідної Настки (Л. Жук), з якою легко можуть справдитися мрії про затишок сімейної оселі. Проте у бурхливому вирі життя існує безліч інших радощів і викликів. І герой, для якого необмежена свобода є родовою ознакою вільної людини, не обтягується путами відповідальності за свої бажання і вчинки. Драматичні перипетії, спричинені такими його життєвими принципами, і навіть трагічний фінал – не внесуть корективи у його свідомість.

Згадуючи роботу над виставою, В. Василько детально зупиняється на пошуках музичної драматургії, хореографічної композиції, зорового образу та ін. «Одним з елементів оформлення були й червоні маки, задумані мною як образ розчавленого щастя, образ самовідданої, але знехтуваної любові. Реально – це велика смуга червоних маків у садку Іванихи Дубихи. Червоними маками милується і прикрашає Тетяна своє волосся. У сцені «Пісня кохання» Тетяна зі словами «На, маєш» виймає маки з волосся і кидає їх Грицеві до ніг. Коли Тетяна дізнається, що Гриць одружується з іншою, вона у відчай топче в садку маки. Утопилася Тетяна – і дві квітки червоного маку, що пливуть за водою, символізують її смерть. У фінальному монолозі Іванихи Дубихи маки в її руках – доля дівчини, яка шукала щастя.

Емблеми, алегорії, символи в елементах оформлення, грі речами, музиці, – були поетичними перетвореннями переживань героїв» [1, с. 373–374].

Режисерська концепція К. Пивоварова потребувала принципово іншої сценічної лексики. Композитори Жанна і Левко Колодуби, йдучи від фольклорних глибин, створювали «художнє враження гармонійної світобудови, ідилічної нерозривності людини і природи» [4, с. 17].

Значного масштабу художнього узагальнення набував і зоровий образ вистави. Колаж із багатофактурних різнокольорових натуральних матеріалів охоплював увесь сценічний простір. В його обрисах можна було угледіти людські оселі, отари овець, гори, долини, небо, хмари тощо. В космосі людського буття розгорталася драма О. Кобилянської.

Р. Коломієць слушно зауважує, що: «Його (режисера К. Пивоварова – **В.Ф.**) ставлення до принципів інсценізації та постановочних традицій В. Василька я б назвав конструктивно критичними. В усякому разі, дивлячись спектакль, важко уявити, що режисер живив свою фантазію компонентами романтичного театру. До символіки «червоних маків» він ставиться з повагою, але вона його не захоплює, як не захоплюють «емблеми, алегорії, символіка», на яких будувалася вистава В. Василька. При цьому позиція К. Пивоварова позбавлена полемічного запалу; він прагне йти від самого першоджерела – повісті О. Кобилянської, тільки міняє кут зору на нього (курсив мій – **В.Ф.**). У древній буковинській легенді, художньо обробленій О. Кобилянською, режисер розгледів напруження філософських роздумів про життя. ... художньому осмисленню піддається поняття свободи у крайніх його тлумаченнях» [4, с. 16].

Проблемно-тематичні аспекти концепції сценічного прочитання повісті О. Кобилянської обома згаданими режисерами як і використана ними образна лексика обумовлювалися сучасними їм соціокультурними і естетичними реаліями. Разом з тим, співставлення двох сценічних версій твору, на нашу думку, унаочнює напрямок руху у взаєминах театру і прози.

В українському театрі другої половини 80-х років ХХ – початку ХХІ прагнення долучитися до материкових глибин прози досить виразно простежується у виставах, що стали помітними явищами культурного процесу. Характеризуючи новітній етап творчих пошуків, Н. Корнієнко зазначає: «Системи міфу, фольклору, стародавньої оповіді, культурної цитати з бароко, з давнього літопису, які були відсутні як мова культури, сьогодні спливають у відкритий культурний простір. Сцена цих років своїми художніми дослідженнями втілює глибинне, приховане тяжіння до етичних засад цілісності людини, світу, всесвіту» [6, с. 343]. В сенсі творчого пошуку репрезентативними є постановки «Тіні забутих предків» за М. Коцюбинським в Івано-Франківському театрі (режисер І. Борис, художник О. Семенюк, 1988), «Благодарний Еродій» за Г. Сковородою Львівського театру ім. Леся Курбаса (режисер В. Кучинський, художник А. Гуменюк, 1993), «Сад божественних пісень» В. Шевчука за Г. Сковородою (режисер О. Кужельний, художник В. Карашевський, 1988), «Білі мотилі, плетені ланцюги» за новелами і листами В. Стефаніка «Театру у кошику» (режисер І. Волицька 1997) та ін. У цих виставах закодовані в українській класичній літературі матриці людського буття вносили суттєві корективи у процес адаптації прози засобами сценічного мистецтва.

1. Василько В.С. Театру віддане життя / В. Василько. – К. : Мистецтво, 1984. – 406 с.
2. Гаевский В. При равном счете / В. Гуевский // Театр. – 1988. – № 1. – С. 118–122.
3. Гуевская О. Моральная миссия / О. Гуевская // Театр. – 1986. – № 3. – С. 39–46 .
4. Коломієць Р. Коли оживає класика / Р. Коломієць // Український театр. – 1985. – № 4. – С. 15–17.
5. Король Л. Зробити свій вибір / Л. Король // Прапор комунізму. – 1984. – 30 жовтня.
6. Корнієнко Н. Пошуковий театр: 1980 – 1990 роки. Український театр ХХ століття / Н. Корнієнко. – К. : «ЛДЛ», 2003. – 511 с.
7. Рудницький К. Проза и сцена / А. Рудницький. – М. : Знание, 1981. – 110 с.
8. Рудницький К. Кентавры / А. Рудницький // Театр. – 1979. – № 6. – С. 46–52.
9. Саква А. Неизвестный Сергей Данченко / А. Саква // Театр. – 1990. – № 10. – С. 90–96 .
10. Театр. – 1979. – № 5–6.

Инсценизации прозы занимают заметное место в репертуаре украинского театра. Однако поисками сценического эквивалента романного мышления, отмечены лишь отдельные постановки, которые и привнесли новую эстетическую составляющую в развитие театрального процесса. Автор предлагаемой статьи рассматривает вычленение в спектаклях новых, таящихся в глубинах литературного материала смыслов. В частности речь идет о спектаклях, созданных режиссером С. Данченко и сценографом Д. Лидером, об истории сценического прочтения «В воскресенье рано зелья искала...» по О.Кобылянкой и др.

Ключевые слова: украинский театр, инсценизация, режиссура, интерпретация, сценическое прочтение прозы, С. Данченко, Д. Лидер.

Staging of the prose occupies a prominent place in the repertoire of the Ukrainian theater. However, the search for stage equivalent of the novel thinking marked only certain staging, which also brought a new aesthetic component in the development of theatrical process. The author of this article examines the highlighting of new meanings hidden in the depths of the literary mainland expressed in productions. In particular it goes about performances directed by S. Danchenko and stage designer D.A. Lider, the history of staging «On Sunday morning I dug the potion ...» according to O. Kobylinska etc.

Key words: *Ukrainian theater, staging, direction, interpretation, stage reading of the prose, S. Danchenko, D. Lider.*

УДК 792.22.7.01.

Софія Триколенко

ФОРМУВАННЯ СЦЕНІЧНОГО СЕРЕДОВИЩА ЗА ДОПОМОГОЮ МУЛЬТИМЕДІЙНИХ ЗАСОБІВ

У статті розглядаються постановки вистав з використанням в декораційному оформленні сучасних проекційних технологій. Аналізується міра застосування та вплив мультимедійних засобів на загальне візуальне сприйняття вистави. На прикладах кількох вистав великої і камерної сцени виводиться лінія сучасної медійної сценографії, яка стає все популярнішою. Взаємодія проекцій та об'ємно-просторових декорацій в єдиному синтетичному рішенні створює цілісний, цікавий для сприйняття образ вистави.

Ключові слова: *вистава, мультимедійне оформлення, візуальне сприйняття.*

На початку ХХІ століття українські режисери та художники-постановники почали особливо активно застосовувати проекційні технології. Вони не були новаторами – ще Всеволод Мейєрхольд у 1920-х роках вводить в практику театральних вистав Радянського союзу використання екранів та відеопроєкцій [4, с.14], але саме на початку ХХІ століття використання проекційних декорацій стало важливим, а часто єдиним складовим елементом оформлення вистави.

Сучасний український театр має у своєму арсеналі візуальних засобів проекційну та освітлювальну техніку, яка дає можливість створювати оригінальне оформлення, і миттєво змінювати місце дії. Фото- та відеоряд може бути відзнятим задалегідь, а може формуватися прямо під час дії вистави. Театр стає на інноваційний шлях розвитку: використовуючи досягнення новітніх технологій як основних складових постановочного процесу – режисерської експлікації, створення декорацій та костюмів, він розвивається в тісній взаємодії з техногенним процесом, у ньому можна простежити окрему течію мультимедійних вистав. На тлі оновлення виставотворчого процесу виникають нові театральні спеціальності, специфічні технології постановки [1, с.2].

Аналіз останніх досліджень: сучасна українська сценографія ще не стала предметом ґрунтовних наукових досліджень, проте інтерес до неї з боку мистецтвознавців поступово зростає. Здебільшого сценографія розглядається в загальному контексті рішення вистави, і виступає допоміжною складовою для режисури чи акторської гри. В цій галузі слід відзначити роботи Г. Веселовської, О. Островерх, Р. Вітер. С. Триколенко в своїх роботах окрім художнього рішення велику увагу приділяє філософському підтексту сценографічного оформлення, аналізує доцільність використання тих чи інших матеріально-технічних засобів.

Мета статті: мультимедійні засоби займають у житті сучасного суспільства одне з найвизначніших місць, і їх роль чимдалі зростає. Дослідження сучасної проекційної сценографії на даному етапі її розвитку дає можливість змоделювати можливі шляхи майбутнього розвитку.

Для вистав, поставлених на невеликих сценах і у нетеатральних приміщеннях, в яких декораційне оформлення має бути зведене до мінімуму, застосування проекцій є одним з найзручніших та найвигідніших. Невеликий простір, відсутність чіткого розмежування сцена – зал, заглиблюють глядачів у ілюзію присутності, співпереживання акторам. Відзнятий матеріал сприймається як власна історія.

© Триколенко С., 2015.

Місце фото- чи відеоряду в спектаклі може бути основним (якщо фактично все оформлення сценічного простору складається з проєкцій, а реальні декораційні елементи є лише допоміжними деталями) або другорядним (якщо проєкція є лише доповненням певного епізоду, поясненням тієї чи іншої ситуації), це залежить від режисерської трактовки подій драматичного твору й задуму художника-постановника.

Для великої сцени застосування мультимедійних засобів дає можливість створити грандіозне, монументальне видовище. На великій сцені для монтування екранів існують різні площини: проєкції можуть розміщуватися на кількох вертикальних, горизонтальних, діагональних площинах. Різноманітні кути нахилу, різна ступінь освітлення та прозорості екранів формують фантастичні конструкції, вибудовують ірреальний простір.

В Західній Європі, Америці й Австралії широке використання мультимедійних засобів розпочалося ще у 80-ті роки ХХ, у 90-ті набуло надзвичайної популярності. До України воно дісталось наприкінці 90-х, а розповсюдженням явищем стало безпосередньо у першому десятилітті ХХІ століття¹³.

Серед прикладів вдалого використання проєкційних технологій на театральній сцені слід назвати вистави сучасного репертуару київських театрів: Київської академічної майстерні театального мистецтва «Сузір'я» і Київського театру-школи «Образ», а також танцювальне шоу «Барон Мюнхгаузен».

У виставі театру «Сузір'я» «Момент кохання» в постановці Тараса Жирко практично все оформлення побудоване на відеоматеріалах. За режисерським задумом сценічне середовище багато разів трансформується по ходу дії вистави. Сама конструкція декорації, створена для розкриття проблематики даного драматичного твору, втілює ідею кордонів, які не можна переступати: геометрично чіткі об'єми, площини, лінії, які скрізь щось окреслюють і композиційно і рисуночно протиставляються живій людині.

Сценографія, створена самим режисером, вигідно використовує сучасні технології, з допомогою яких вдалося передати ті досить раптові зміни місця дії за рахунок попередньо відзнятого матеріалу та кінопроєкції. Встановлені на сцені екрани, розсуваючись, немов трюмо, утворюють своєрідну «діафрагму», на яку і спрямовані основні елементи кінопроєкції. Герой вистави – В'язень, у виконанні Євгена Нищука перебуває ніби відразу в двох вимірах – теперішньому і минулому. Його теперішнє – похмура в'язнична камера, його минуле – сповнений життя та омріяної свободи природний простір. Коли спогади беруть гору, і він починає відсторонюватись від реальності, суцільно заглиблюючись у минуле, В'язень ніби розриває свій нинішній світ – розкриває стіни своєї в'язниці й на сцені утворюється та сама велика діафрагма, на яку спрямовані кінопроєкції мирних українських пейзажів. Ефект миттєвого розкриття в'язничного простору вражає глядачів: в одну мить сценографічне оформлення повністю трансформується. Тарас Жирко прагнув здійснити на сцені справжнє диво, диво у замкненому просторі: і це йому вдалося за допомогою просторово-декораційного вирішення. Адже вивільнити В'язня з цієї похмурої кам'яної камери могло тільки диво – і воно сталося, хоча поки що лише у його свідомості. В'язень на екранах та він же на сцені – це дві різні людини. Одна існує у вимірі спогадів, безтурботна і, не зважаючи на всі небезпеки та хвилювання, щаслива; друга – це реальна людина, що тут і зараз стоїть на сцені перед глядачами. І ця реальна людина, вже усвідомивши гірке розчарування й пізнавши зречення коханої, осмислює своє минуле з певною мірою сарказму. Кінопроєкція на екрани дає можливість герою оглядатися на своє життя і взаємодіяти зі своїм персонажем з минулого та іншими персонажами. Протиставляються також кольори двох «світів»: одноманітний сіро-чорний тон сучасного світу, власне, в'язниці, у якій замкнено героя; та яскраві світлі насичені кольори спогадів, у яких він вільний та щасливий.

З появою на екранах проєкції відзнятого матеріалу п'єси глядач ніби опиняється разом із В'язнем у його спогадах, мандрує разом із ним, сором'язливо знайомиться з Панночкою, прямує через кордон, втікає від жандармів... Стрімка зміна кадрів дає можливість охопити незначний

¹³ Цифрові технології, зручні та прості у використанні, стали доступними для українських театрів порівняно недавно. Ще в перші роки ХХІ століття Перша сцена України, Національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка користувався звичайними відео проєкторами і проєкторами для слайдів. Для маленьких театрів цифрові проєктори стали доступними порівняно раніше, ніж для великих – адже вони мали змогу користуватися звичайними побутовими моделями, не призначеними для використання з великої відстані й без значної потужності.

проміжок часу, протягом якого відбувається дія у кількох різних місцях, та, водночас, приділити більше уваги головним подіям п'єси, трохи опустивши другорядні.

Інша вистава «Сузір'я» «Оскар – Богу» Народного артиста України Олексія Кужельного вирішена у синтезі реального декораційного оформлення з проєкційними матеріалами. Основним елементом декорації є стилізоване лікарняне ліжко, виготовлене з напівпрозорого пластику і оздоблене різним лікарняним начинням. Воно легко рухається сценою, змінює свою функцію, залежно від повороту сюжету.

У виставі задіяні актор і актриса, які грають головних персонажів хлопчика Оскара та Рожевої пані. Але в п'єсі багато персонажів – хворі діти, їхні батьки, медичний персонал... Образи інших персонажів виникають на великому проєкційному екрані, у вигляді дитячих малюнків Оскара. Вони постають перед глядачами такими, якими їх бачить Оскар – специфічно стилізовані, місцями гіпертрофовані, розділені на приемних та неприемних. Вони виникають незакінченими – малюються і розфарбовуються на очах у глядачів. Саме дитячі малюнки надають проблематиці вистави посиленого драматизму: чому саме цей маленький хлопчик має померти? Чому, пізнавши всю повноту життя лише у мріях, він мусить згаснути? Оскар описує намальованих героїв або епізоди, вони оживають в уяві глядачів. Бабця Ружа, запропонувавши гру в доросле життя, змушує його формувати різноманітні ситуації у своїй уяві, але потім Оскар втілює їх в життя. Не завжди так, як на це сподіваються дорослі.

Проєкції тут відіграють таку ж рівноцінну візуальну роль, як і ліжко. Вони не займають основне положення, виконують радше допоміжну функцію, але без них історії Оскара були б не такими яскравими, і не мали б візуального підкріплення.

У виставах театру-школи «Образ» проєкції застосовуються в кількох виставах, але скрізь виглядають по-різному, тому відчуття штампу не виникає.

Для вистави «Ціаністий калій. З молоком чи без?» у постановці Ольги Міхневич обрано реалістичний хід: інтер'єр вітальні небагатого іспанського будинку оформлений відповідно до історичної доби. Кінопроєкція тут задіяна лише в якості прологу, передісторії подій та представлення персонажів. Протиставлення характерів і життєвих цінностей – ось основна проблема, на якій акцентована увага творців вистави. Фільм-пролог стилізований під кінострічки 30-х років, з використанням субтитрів і музичного супроводу.

На початку вистави посередині сцени встановлено великий білий екран, на який проєкціюється історія кожного з персонажів, проводиться аналіз їхніх характерів. Колорит проєкції – сепія; відразу ж виникає розмежування на минуле і сучасність. Кожен персонаж має свої приховані таємниці, свої вади. Поступово глядач усвідомлює, що родина героїв – не тільки далека від загальноприйнятих моральних норм, а й взагалі позбавлена будь-яких духовних цінностей. Фальш, спроби кожного окремого персонажа здаватися кращим за інших утворюють гротескную чорну комедію, яка здається абсурдною і, одночасно, такою звичною. Яскраві кольори сценічного оформлення й костюмів акторів живо контрастують зі стриманим тоном передісторії. Але наприкінці вистави, коли за сюжетом головні герої, усвідомивши свої вади і злочини, свідомо труяться ціаністим калієм, тьмяне освітлення зводить реальне сценічне дійство до похмурого коричневого колориту відеоряду.

Вистава «Едіт Піаф. Сповідь» також у постановці режисера Ольги Міхневич і сценографа Софії Триколенко рівномірно поєднує кінопроєкційні матеріали та стилізований інтер'єр. Розробляючи сценографію до цієї вистави, я зосередила увагу на колористичному рішенні: інтер'єр готельного номера, у якому Едіт Піаф чекає на свого коханого Еміля, витриманий у чорно-білій гаммі з кількома яскравими акцентами. Велике вікно, встановлене посередині сцени, зашторене білосніжними завісами. Вони на заднику сцени виконують функцію екрана, на який проєкціюється відеоряд. Екран окантований перфорацією згори та знизу, як впізнаваним символом фото- та кіноплівки. Саме штори виконують роль екрана, вони є аналогією духовного стану Едіт: відкривши штори, як очі, вона бачить реальність: дорогу, сучасну кімнату в престижному готелі, за вікном – реклама, що блимає різними кольорами, але її коханого чоловіка тут немає. Закриє штори – немає дратівливої реклами, але їй не дають спокою власні думки, від яких немає завіси. Де Еміль? З ким? Чому не повертається?

Чорно-білі кадри проєкції доповнюють загальну композицію сценічного оформлення, й ілюструють певні моменти життя великої співачки. Підібрані сюжети старих чорно-білих фільмів, документальні записи виконання пісень Едіт Піаф, фотоматеріали утворюють низку епізодів, які описуються у монологі Едіт, візуалізують її минуле, теперішнє і майбутнє. Посередині сцени встановлено старий програвач і розкидані платівки. Кожна з них символізує когось з її оточення. Перебираючи ці платівки й полемізуючи з кінопроєкцією, вона досягає все сильнішого емоційного

збудження, готуючись до одностороннього спілкування з Емілем, який блукає невідомо де і невідомо з ким.

Як показати на сцені складні психологічні монологи, передати глядачам почуття героїв, при цьому використавши мінімум декорацій? Дуже важливо визначити, який саме реквізит необхідний для постановки і використати його максимально ефективно.

Слід відзначити виставу театру-школи «Образ» «В об'єктиві – жінка», у якій вигідно поєднуються декорації, фото- та кінопроекції. ХХ століття стало особливо переломним у долі європейських жінок. Відрив від звичного родинного вогнища, опанування нових, загальноприйнятих суто чоловічих професій, активна участь у політичному житті, культурному та мистецькому процесі... І жінка зуміла захопити гідне місце, в буквальному сенсі відвоювала його у чоловіків [2, ст.16]. Саме долям великих жінок ХХ ст. і присвячено цю виставу.

Згідно режисерського задуму Ольги Міхневич був обраний формат телепередачі: ведучі вистави двоє чоловіків, які обговорюють долі семи відомих жінок ХХ століття: Мати Харі, Ольги Кніппер-Чехової, Камілли Клодель, Фріди Кало, Лені Ріфентшталь, Фаїни Раневської, Коко Шанель. Кожна з цих жінок була новаторкою в обраній професії, кожна мусила боротись із соціумом за можливість самій обирати свою долю. І всіх їх поєднує одне – відсутність родини, за визнання й свободи вони заплатили своєю самотністю.

Ведучі представляють кожну героїню, а на великому екрані виникає її фотоісторія. Зміст і значення проєкції змінюється протягом кожного виступу: від ілюстративного анонсу виходу актриси до пасивного тла монологу, від об'єкту жвавої полеміки до епілогу. Фотографії з життя персонажів переплітаються з фрагментами їх оточення – кожна актриса має у своєму розпорядженні певний реквізит, який посилює асоціації з історичною особою. Весь візуальний ряд витриманий у чорно-білих тонах, для представниць початку ХХ століття це досить типово, а сучасніші героїні таким чином теж відходять в історію. Медійне оформлення монологів різниться між собою, стиль фотографій та тип їх переходу одна в одну чи у відеозапис не повторюють один одного. Виступ Лені Ріфентшталь супроводжують архівні записи її кінофільмів та хронікальні записи з її життя.

Проекційний ряд для цієї вистави займає таке ж важливе місце в оформленні, як і реальні елементи декорацій. Саме фотографії, кінодокументи та розповідь ведучих викликають у глядачів асоціації з певним часом і оточенням героїнь, змушують усвідомити внесок кожної з них у емансипацію жінок та ціну, яку їм довелося заплатити.

Декорації вистави «Барон Мюнхгаузен» у постановці Костянтина Томільченко справляли на глядачів надзвичайне враження – адже це перша настільки масштабна постановка в Україні, в якій поєднуються майстерність постановників балетної, художньої, музичної частин й талановитих виконавців¹⁴. Прем'єра мюзиклу відбулася у грудні 2010 року в Києві, потім вистава вирушила на численні гастролі. За словами І. В. Кондратюка «перевершує всі очікування».

Завдяки сучасним матеріалам та технологіям авторам вдалося створити фантастичне середовище, котре захоплює, заворює, шокує. Стилзація елементів готики, архітектури вікторіанської доби, реалістичних та абсолютно фантастичних пейзажів, відтворених у декораціях на сцені та в 3-д технологіях на спеціальних екранах перетворює все дійство у єдину гармонійну структуру, актори та оточення здаються єдиним цілим. І проєкції, і реальні декорації спільно формують сценічне середовище, предмети на передньому плані додають ірраціональності, фантазмагорії видовищу – вони руйнують загальноприйняті й звичні співвідношення масштабів та величин, формують зворотну перспективу. Художник по світлу Владислав Фролов ще на етапах репетицій розробив основні світлові нюанси. Загалом у виставі понад 200 світлових сцен, у формуванні світлових ефектів задіяна сотня приборів. В окремих номерах, тривалість яких не перевищує чотирьох хвилин, буває до 15 змін освітлення [2]. Реальні міські пейзажі межують з фантастичними, часто абсурдними за своєю формою 3-д конструкціями. Проекційний фон у деяких епізодах здається продовженням сцени, таким чином утворюючи ілюзію безкінечності й глибини. Реальні декорації окрім декоративного оформлення сценічного простору мають абсолютно функціональне значення: вони активно використовуються у танцювально-акробатичних номерах, і були розроблені спеціально для певних номерів. При цьому предмети мають певну символіку: у

¹⁴ «Барон Мюнхгаузен» – перша театральна масштабна суто-українська постановка, декораційне оформлення якої практично повністю побудоване на використанні проєкційних технологій. Раніше українські глядачі мали змогу познайомитися з мультимедійними декораціями на прикладах гастролів іноземних вистав, популярних талант – шоу і фінальних концертів їх учасників, окремих естрадних виконавців.

барона Мюнхгаузена інтер'єр здається абсурдним, нереальним, казковим. Звичайні предмети, перетворені талановитим художником на фантастичні конструкції, грають свої власні ролі, при цьому допомагаючи акторам, доповнюючи їхні образи.

Костюми надають виставі ще фантастичнішого та ефектнішого вигляду. Їх автор, Дмитро Курята, розробляв костюми для шоу «Танцюють всі». Персонажі мюзиклу «Барон Мюнхгаузен» чітко розділені на позитивних і негативних по кольоровій гаммі та за фасонами. Також вони розділяються на реальних та уявно існуючих: команда дружини Мюнхгаузена реалістична, а команда самого барона – фантастична, складається з казкових істот, які символізують позитивні якості людських характерів.

Висновки. Взаємовплив розвитку техніки і розвитку видовищних мистецтв на початку ХХІ століття став фактично невід'ємною частиною еволюції режисерських й художніх пошуків. Використання проєкцій дає можливість здійснювати театральні постановки з мінімальним використанням реальних декорацій та бутафорії. У той же час слід відзначити посилення уваги глядачів до театру саме в медійну епоху – пошук живого емоційного контакту з актором, нестача реалістичності в суто техногенному середовищі спонукають до перегляду театральних вистав у реальному режимі. Наближення, або навпаки, відсторонення сюжету спектаклю від сучасного соціуму та використання сучасних засобів для передачі емоційного фону, підкреслення тих чи інших історичних подій, ілюстративність проблематики вистави у багатьох сучасних постановках і великих, і маленьких театрів передається саме завдяки новітнім технологіям.

1. Астафьева Т.В.»Новые технологии в современном постановочном процессе / Т. Астафьева. – Санкт-Петербург, 2011. – 187 с.
2. Первое украинское 3 D шоу «Барон Мюнхгаузен» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://lightconverse.kiev.ua/wp/388>.
3. Триколенко С. Образи в «Образі» / С. Триколенко. – К. : Український театр, 2012 – №4/2012. – С. 16–17
4. Френкель М. Современная сценография (Некоторые вопросы теории и практики) / М. Френкель. – К. : Мистецтво 1980. – 131 С.

В статье рассматриваются постановки спектаклей с использованием в декорационном оформлении современных проекционных технологий. Анализируется степень применения и влияние мультимедийных средств на общее визуальное восприятие спектакля. На примерах нескольких спектаклей большой и камерной сцены выводится линия современной медийной сценографии, которая становится все более популярной. Взаимодействие проекций и объемно-пространственных декораций в едином синтетическом решении создает целостный, интересный для восприятия образ спектакля.

Ключевые слова: спектакль, мультимедийное оформление, визуальное восприятие.

The article deals with the use of staging performances in decorative design modern projection technology. We analyze the degree of implementation and the impact of multimedia on the overall visual experience of the performance. In several productions large and chamber stage displayed a line of modern media set design, which is becoming more popular. Interaction between projection and three-dimensional sets in a single synthetic solution creates a holistic, fun-to-read image representation.

Key words: performance, multimedia design, visual perception.

УДК 655.413 : 78 (437)

Людмила Бабій

ВИДАННЯ ЛІТЕРАТУРИ З МИСТЕЦТВА УКРАЇНСЬКОЮ ЕМІГРАЦІЄЮ У МІЖВОЄННИЙ ПЕРІОД ХХ СТ. У ЧЕХО-СЛОВАЧЧИНІ

У статті розглядаються питання видання літератури з мистецтва українською еміграцією у період 20–30-х років ХХ ст. у Чехо-Словацькій Республіці. Особлива увага приділяється виданням про майстрів українського образотворчого мистецтва, інституціям та окремим діячам української культури, які займалися видавництвом літератури з мистецтва.

Ключові слова: книговидання, українська еміграція, образотворче мистецтво, Чехо-Словацька Республіка.

© Бабій Л., 2015.

Сьогодення в Україні дає можливість досліджувати маловідомі грані діяльності української художньої культури ХХ ст. в еміграції, яка була викликана поразкою у визвольних змаганнях та Першою світовою війною. Інтерес викликає проблематика книговидавничої справи у міжвоєнний період у Чехо-Словацькій Республіці (далі – ЧСР), яка частково висвітлена у дослідженнях Я. Ісаєвича, М. Тимошика. Однак питання видання мистецької літератури українською еміграцією у період 20–30-х років ХХ ст. у ЧСР не ставало предметом окремого аналізу. Виходячи із цього, *метою* нашої розвідки є огляд видань української еміграції про образотворче мистецтво означеного періоду в ЧСР. Для досягнення мети необхідно вирішити такі *завдання*: виявити джерельний матеріал дослідження та основні осередки друку мистецької літератури в ЧСР; встановити основні постаті науковців та мистецтвознавців – авторів видань; здійснити огляд і характеристику видань мистецької літератури українською еміграцією у період 20–30-х років ХХ ст. в ЧСР.

Основою для аналізу українського мистецького книговидання означеного періоду в діаспорі слугує трьохтомник праць російської, української та білоруської еміграції, упорядкований Слов'янською бібліотекою Національної бібліотеки Чеської Республіки [19–21] та книжкові видання із фондів цієї бібліотеки. Охоплено книжкові видання українських емігрантів, які жили в ЧСР та за її межами, збірники і періодичні видання, редактовані та видані емігрантами та емігрантськими видавництвами в період 1918–1944 рр. на території ЧСР, 1939–1945 рр. – після окупації Підкарпатської Русі Угорщиною. Серед представлених в бібліографічному виданні матеріалів, вагоме місце займають надбання художньої культури української діаспори, які мають глибокий національний зміст.

Відомо, що Прага та містечко Подебради були основними осередками української еміграції 20–30-х років минулого століття для ряду інституцій, установ і організацій, що забезпечували духовні потреби та інтереси вигнанців з України. З ініціативи президента ЧСР Томаша Масарика і за сприяння уряду, на чеських теренах знайшли прихисток сотні представників української інтелігенції. Т. Масарик особисто знав багатьох українських політиків і вчених, зокрема, Президента УНР Михайла Грушевського, професорів Карлового університету у Празі І. Горбачевського та О. Колессу. То ж були створені сприятливі умови для наукової і професійної діяльності емігрантів, навчання української молоді. Підтримка з чеського боку системи української освіти, наукової роботи і культурного життя наших земляків за своїми масштабами не мали в той час аналогів у світі.

Українськими патріотами на чужині була розгорнута активна громадська діяльність для популяризації української культури, зокрема мистецтва, у світі. Цьому сприяла різноманітна книговидавнича діяльність, організована у Празі як в одному з важливих суспільно-політичних та культурно-просвітницьких центрів української діаспори міжвоєнного періоду.

Основними науковими та культурно-освітніми інституціями, що діяли в той час на території ЧСР були: Український вільний університет (УВУ, 1921), Український вищий педагогічний інститут ім. М. Драгоманова (УВПІ, 1923), Українська господарська Академія в м. Подебради (1922), Українська студія пластичного мистецтва (1923), Український академічний комітет (1922), Українське історико-філологічне товариство (1923), Українське товариство книголюбів (1926), Музей визвольної боротьби України (1925), Українська гімназія в м. Ржевнице поблизу Праги (1925) та низка українських видавництв і друкарень.

У міжвоєнний період у ЧСР було створено 180 видань, які були сегментом великої політичної, наукової та культурної місії української еліти на чужині [13, с. 6]. Видавнича справа українців у Празі бере початок в 1919 р., коли з ініціативи письменників і громадських діячів з України було засноване кооперативне видавниче товариство «Всесвіт». Воно поставило своїм завданням ознайомити чеську спільноту із творчими здобутками української літератури й використати для культурних потреб України усі важливі надбання чеського художнього слова. Видавництво «Всесвіт» видавало праці як українською, так і чеською мовами. У цьому ж році друкувати свої видання в Празі почало й Київське видавництво «Час», яке випустило для чеської громади кілька брошур чеською мовою про Україну [8, с.62].

Із заснуванням у ЧСР *українських вищих навчальних закладів*, у них також налагоджується видавництво книжкової продукції. Так, при УВУ (1921–1945), перенесеному 1921 р. з Відня до Праги, у світ вийшло чимало наукових праць, збірників, навчальних посібників, у т. ч. присвячених мистецтву. Серед них особливо цінні роботи професора історії мистецтв Дмитра Антоновича «Скорочений курс історії українського мистецтва» (1923) та професора філософії Івана Мірчука «Лекції з історії етики» (1922). Окремо було видано два томи наукових і два томи ювілейних

збірників УВУ. Кожного семестру друкувались програми курсів, вийшли також дві книги про діяльність університету у 1921–1931 рр. [23, с. 484]. Свої видання УВУ розповсюджував через Міжнародну обмінну службу і тому вони потрапляли в усі важливі бібліотеки та наукові установи світу, включаючи Україну (Київ, Харків).

Власне видавництво мала і Українська господарська академія в м. Подєбрадах. Академія видала 698 назв і брошур українською, чеською, німецькою, французькою, англійською, іспанською та сербською мовами. Її наукові видання значно збагатили українську технічну й економічну літературу, розвинули українську наукову мову в технічних галузях і точних науках.

На базі УВПІ ім. М. Драгоманова функціонувало товариство «Сіяч», завдяки якому побачили світ 44 назви книг (5506 примірників) – це близько 650 аркушів літографічного друку. Ці видання надходили як в країни Європи, так і до Радянської України. «Сіяч» випускає двома накладками «Конспект історії всесвітнього мистецтва» В. Січинського (1925, 1928) [17; 18].

Крім університетських, у ЧСР існувало й кілька інших українських видавництв («Нова Україна», «Вільна спілка», «Український студент»), серед яких найбільшою фінансово-видавничою організацією був **Український Громадський Видавничий Фонд**, заснований у травні 1923 року. За його допомогою друкувались наукові праці, підручники для вищих та середніх шкіл, фахова література, твори красного письменства тощо. Професором Д. Антоновичем у 1925 році було видано каталог-альбом виставки творів професорів Української студії пластичного мистецтва у Празі (І. Кулеця, С. Мако, І. Мозолевського, К. Стаховського, С. Тимошенка) під назвою «Сучасне українське мистецтво. Група празької студії», який містив 29 репродукцій творів митців, а її текст було подано українською та французькою мовами [27]. У 1926 р. фонд видає наукові праці історика мистецтва, архітектора і графіка Володимира Січинського (1894–1962) («Архітектура старокнязівської доби») [15] та науковця і музейника Данила Щербаківського (1877–1927) («Українське мистецтво: Буковинські і галицькі дерев'яні церкви, надгробні і придорожні хрести, фігури і каплиці») [26] та ін.

Спочатку справами фонду керувала окрема Видавнича комісія, а після затвердження його статуту було обрано Виробниче бюро під головуванням Євгена Вороного. Членами фонду були вкладники (окремі особи, установи, організації), що вносили по 1000 крон. У 1923 р. таких вкладників було 52, а в наступному році – 85 [8, с.62].

Визначальну роль у проведенні історико-бібліографічних досліджень того часу відіграло **Українське товариство прихильників книги** (УТПК), що розпочало свою роботу в 1926 році у Празі під керівництвом професора Степана Сірополка. Основною формою діяльності товариства були наукові доповіді, реферати, їх обговорення та публікації. УТПК часто влаштовувало виставки українських видань. З цієї нагоди у 1926 р. В. Січинський випускає «Знаки українських видавництв» [16]. Особливого розголосу набула організована товариством у 1933 році велика міжнародна виставка української книжкової графіки у Празі, на якій експонувалося понад 1000 творів більше як сотні авторів XIX–XX ст. Вона була відзначена цілою низкою позитивних рецензій у чеській фаховій пресі, а її каталог вийшов друком. УТПК підтримувало постійний зв'язок з бібліографічними центрами України – Книжковою палатою, Науковим інститутом книгознавства та Національною бібліотекою в Києві. Товариство створило свою бібліотеку книгознавчих видань та власний друкований орган – журнал «Книголюб» (1927–1932), що видавався літографічним способом. Тут публікувались головним чином доповіді членів товариства, статті з питань історії і теорії бібліографії (Василя Біднова, Юрія Меженка, Василя Сімовича та ін.), активно популяризувались покажчики й огляди історичної літератури українських та чеських бібліографів.

Українське історико-філологічне товариство теж видавало книги з художнього мистецтва. У 1925 р. було видано «Основні елементи орнаментативної української писанки та їхнє походження: студія», а в 1944 р. – «Матеріали до історії українського мистецтва : (іконостас церкви гетьмана Данила Апостола в с. Сорочинцях) українського археолога та етнографа, професора УВУ Вадима Щербаківського (1876–1957) [24].

Серед тих, хто формував українську творчу еліту у міжвоєнній Чехо-Словаччині, були відомі історики і теоретики мистецтва Д. Антонович, І. Мірчук, композитори і музиканти Н. Нижанківський, Ф. Якименко, Ф. Стешко, П. Щуровська-Россіневич, архітектори А. Корнійчук, С. Тимошенко, Я. Фартух та ін.

Та, ймовірно, найбільшою в Празі була група художників, які склали так звану «празьку школу». Одні прибули до столиці вже сформованими митцями (І. Кулець, М. Бринський, Р. Лісовський, І. Мозалевський), інші тут навчались (П. Холодний-мол., В. Цимбал, С. Колядинський,

Є. Норман), ще одних запросили до ЧСР тимчасові фахові або родинні інтереси чи пошуки роботи (В. Хмелюк, Г. Мазуренко, О. Пастернак). Святослав Гординський виділяє як один із важливіших факт, що в Празі «українські молоді митці мали змогу придбати мистецьку освіту серед висококультурного оточення, в якому перехрещувались впливи чеські з західноєвропейськими, передусім німецькими, але й тим, що завдяки напливові української еміграції там витворилося своєрідне українське оточення» [10, с.17]. Зрозуміло, що один із суттєвих важелів такої аргументації – відкриття і діяльність у Празі Української студії пластичного мистецтва та Музею визвольної боротьби України під керівництвом Дмитра Антоновича.

Українська студія пластичного мистецтва (УСПН) – унікальний вищий мистецький заклад, заснований у Празі в грудні 1923 року. Саме вона стала найбільшим осередком мистецької діяльності українців за кордоном. УСПН створювалася за зразком Академії мистецтв. Серед її викладачів були знані мистецтвознавці та митці – Д. Антонович (історія мистецтва), С. Мако та І. Кулець (рисунок і малярство), І. Мозалевський (графіка та прикладне мистецтво), К. Стаховський (скульптура), С. Тимошенко (архітектура), І. Мірчук (естетика), С. Літов та Ю. Русов (пластична анатомія), В. Січинський (музика), Ф. Слюсаренко (класична археологія), Р. Лісовський (графіка). УСПМ готувала високо-кваліфікованих митців, що засвідчили 13 її виставок. У Празі професором Д. Антоновичем організовувалися мистецькі виставки, які популяризували творчий доробок українських художників та представляли друкарську справу 20–30-х років ХХ ст. До прикладу, у виставці 1924 р. взяли участь близько 50-ти українських видавництв, які продемонстрували майже тисячу книжок.

Українська студія пластичного мистецтва тісно співпрацювала з Музеєм визвольної боротьби України (МВБУ, 1925). Виконуючи свою головну функцію – збирача і охоронця, Музей швидко став важливим осередком культурного життя української Праги, головним центром збереження пам'яток історії, культури і мистецтва еміграції з усього світу. За короткий час МВБУ вже мав у своїй колекції чимало цінних речей і матеріалів. При ньому була багата книгозбірня з повними комплектами часописів, газет, малотиражних видань. Певний час Музей мав навіть свій видавничий орган – «Вісті Музею визвольної боротьби України», що виходив за редакцією Д. Антоновича.

Видавництво української молоді, яке розпочало свою діяльність з гуртка «Зелене Коло» (1923–1932) під керівництвом Є. Ворового, зосередило увагу на поширенні знань про здобутки українського мистецтва у Празі, зокрема, Української студії пластичного мистецтва.

У 1925 р. професор історії мистецтва Дмитро Антонович, як редактор, розпочав друк серії видань «Майстри українського мистецтва», у рамках якої було видано десять нарисів про українських художників. Чотири з них (про О. Мурашка, Я. Станиславського, Т. Бойчука, Д. Безперчого) професор написав власноруч [1–4]. До видання серії Д. Антонович залучив колектив авторів: М. Рутковського (нарис про І. Похитоніва, С. Васильківського) [11; 12], С. Качмарську (нарис про М. Башкирцеву) [6], М. Павленко (нарис про П. Левченка) [9], Р. Лісовського (нарис про П. Холодного) [7], Іларіона Свенціцького (нарис про М. Сосенка) [14].

Нарис мистецтвознавця І. Свенціцького (1876–1956) присвячено життєпису та оцінці мистецької творчості Модеста Сосенка і приурочено посмертній виставці митця в Національному музеї у Львові (1920 р.). Науковець представ-ляє біографічні дані, напрацювання українського митця-монументаліста у галузі сакрального та світського мистецтва. Відзначено властиву М. Сосенку модерну систему оздоблення українських храмів: синтез візантійських традицій, західноєвропейських здобутків та багату національну орнаментику. М. Сосенко – талановитий живописець і графік, який працював у різних жанрах – портреті, пейзажі, побутовій картині, майстер екслібрису. Він навчався у Краківській школі красних мистецтв (1896–1900), Мюнхенській королівській академії мистецтв (1900–1902), Празькій національній школі мистецтв (майстерня Леона Бонна, 1902–1904), що дало можливість здобути високу професійну освіту та реалізувати свої знання у творчості. Для цього видання Л. Янушевич зробив світлини із окремих полотен М. Сосенка («Хлопці на плоті», «Церква Св. Юра у Львові», два жіночі портрети), що давало можливість пізнати почерк художника.

Д. Антонович у нарисі про Тимка Бойчука розкрив життя і творчість 26-річного художника, який опанував і усвідомив для себе глибину майстерності брата – відомого митця Михайла Бойчука. Опис його робіт показує індивідуальний художній стиль та творчі здібності молодого особи. У виданні подані рисунки із робочого життя селян, автопортрет і картина «На пасовиську».

Серія «Майстри українського мистецтва» мала широкий резонанс. Хоч книги були малого формату у тонкій палітурці, однак в них було зроблено високопрофесійний мистецький аналіз

художньої творчості митців. Окрім того, тут подається біографія художника, його портрет, інформація про те, якій події присвячене видання, а також кілька репродукцій митця. Це давало можливість дізнатися про творчий доробок художника з України не тільки емігрантам, але й представникам інших народів. Друкувалися видання серії українською та французькою мовами у друкарні «Легіографія» у Празі. Кожен випуск коштував 4 крони чеські або 0,15 дол. з пересилкою. Особливість цієї серії полягає ще в тому, що кожне окреме видання мало знак видавництва, що робило його швидко впізнаваним. Наважимося зробити переконливе припущення: серія нарисів «Майстри українського мистецтва» – це перші публікації науковців-емігрантів про життя і творчі напрацювання митців в Україні.

Празькі емігрантські видавництва публікували свої видання переважно у чеських друкарнях «Політика», «Унія», «Графіка». Багато східно-слов'янських досліджень вийшло й з державної друкарні (публікації УВУ, Історико-філоло-гічного товариства). Але найбільше українських книжок видала «Легіографія», що довгий час працювала для Видавничого фонду академічного комітету та інших установ та організацій [8, с. 63].

Впродовж усього міжвоєнного періоду ХХ ст. навколо Української студії пластичного мистецтва та Музею визвольної боротьби України розгортались найважливіші громадсько-культурні та мистецькі події: відкриття виставок, художні конкурси, творчі звіти, лекції, видавнича робота, зустрічі з відомими українцями – гостями Праги тощо. Внаслідок своєї активної діяльності УСІМ та МВБУ залучили до себе, по суті, усі інтелектуальні сили, всю творчу еліту українського громади Чехословаччини того часу.

Підсумовуючи, можна твердити, що Прага стала основним осередком української еміграції у міжвоєнній Європі, зокрема, інтелігенції та студентської молоді, а її культурна праця, як зазначив С. Наріжний, «була скерована головно на такі завдання: задоволення власних культурних потреб еміграції, підготовка кадрів національної інтелігенції для фахової праці на українських землях, національна українська пропаганда серед чужинців» [8, с.62].

Отже, огляд видавничої діяльності української еміграції у Чехословаччині у міжвоєнний період ХХ ст. незаперечно свідчить про те, що чеський період культурницької і мистецької діяльності українців на чужині може бути названий золотим періодом в історії діаспори України, а внесок емігрантів в світову культуру є неоціненним.

1. Антонович Д. Дмитро Безперчий (1825–1913) [Текст] / Д. Антонович. – Прага : Вид-во укр. молоді, 1926. – 15 с. : іл. – (Майстри українського мистецтва).
2. Антонович Д. Олександр Мурашко (1875–1919) [Текст] / Д. Антонович. – Прага : Вид-во укр. молоді, 1925. – 15 с. : іл. – (Майстри українського мистецтва).
3. Антонович Д. Тимко Бойчук (1896–1922) [Текст] / Д. Антонович. – Прага : Вид-во укр. молоді, 1929. – 15 с. : іл. – (Майстри українського мистецтва).
4. Антонович Д. Ян Станіславський (1860–1907) [Текст] / Д. Антонович. – Прага : Вид-во укр. молоді, 1926. – 15 с. : іл. – (Майстри українського мистецтва).
5. Битинський М. Державні відзнаки України / М. Битинський. – Прага, 1939. – 8 с.
6. Качмарська С. Марія Башкирцева (1860–1884) [Текст] / С. Качмарська. – Прага : Вид-во укр. молоді, 1927. – 15 с. : іл. – (Майстри українського мистецтва).
7. Лісовський Р. Петро Холодний (1876–1930) [Текст] / Р. Лісовський. – Прага : Вид-во укр. молоді, 1932. – 15 с. : іл. – (Майстри українського мистецтва).
8. Наріжний С. Українська еміграція. Культурна праця української еміграції 1919–1939 : матеріали, зібрані С. Наріжним до ч. 2 / Симон Наріжний. – К. : Вид-во ім. О. Теліги, 1999. – 271 с.
9. Павленко М. Петро Левченко (1859–1917) [Текст] / М. Павленко. – Прага : Вид-во укр. молоді, 1927. – 16 с. : іл. – (Майстри українського мистецтва).
10. Пеленська О. Український портрет на тлі Праги. Українське мистецьке середовище в міжвоєнній Чехословаччині / Оксана Пеленська. – Нью-Йорк ; Прага, 2005. – 221 с.
11. Рутковський М. Іван Похитонів (1850–1923) [Текст] / М. Рутковський. – Прага : Вид-во укр. молоді, 1925. – 16 с. : іл. – (Майстри українського мистецтва).
12. Рутковський М. Сергій Васильківський (1854–1917) [Текст] / М. Рутковський. – Прага : Вид-во укр. молоді, 1927. – 16 с. : іл. – (Майстри українського мистецтва).
13. Савка М. Українська еміграційна преса у Чехословацькій Республіці (20–30-ті рр. ХХ ст.) : іст.-бібліогр. дослідж. / Мар'яна Савка. – Львів, 2002. – 307 с.
14. Свенціцькій І. Модест Сосенко (1875–1920) [Текст] / І. Свенціцькій. – Прага : Вид-во укр. молоді, 1927. – 16 с. : іл. – (Майстри українського мистецтва).
15. Січинський В. Архітектура старокиївської доби : (X – XIII ст.) / В. Січинський. – Прага : Український громадський видавничий фонд, 1926. – 50 с. – (Українське мистецтво).

16. Січинський В. Знаки українських видавництв / Володимир Січинський. – Прага : З'їзд Бібліотекарів і Приятелів Книги в Празі, 1926. – 24 с.
17. Січинський В. Конспект історії всесвітнього мистецтва : [частина 1 : До ренесанса] / В. Січинський. – Прага : Сіяч, 1925. – 264 с.
18. Січинський В. Конспект історії всесвітнього мистецтва : частина 1 : До ренесанса : з альбомом «Стилі» / В. Січинський. – Прага : Сіяч, 1928. – 351 с.
19. Труды русской, украинской и белорусской эмиграции, изданные в Чехословакии в 1918–1945 гг. [Текст] : (библиогр. с биогр. данными об авт.). Т. 1, ч. 1. – Прага, 1996. – 424 с.
20. Труды русской, украинской и белорусской эмиграции, изданные в Чехословакии в 1918–1945 гг. [Текст] : (библиогр. с биогр. данными об авт.). Т. 1, ч. 2. – Прага, 1996. – 849 с.
21. Труды русской, украинской и белорусской эмиграции, изданные в Чехословакии в 1918–1945 гг. [Текст] : (библиогр. с биогр. данными об авт.). Т. 1, ч. 3. – Прага, 1996. – 1472 с.
22. Українська культура [Текст] : зб. лекцій / за ред. Д. Антоновича. – Подєбради : Укр. Техн.-Господар. Ін-т позаочного навчання, 1940. – 335 с.
23. Українська культура [Текст] : лекції / за ред. Д. Антоновича ; упоряд. С. В. Ульяновська ; вст. ст. І. М. Дзюби ; перед. сл. М. Антоновича ; дод. : С. В. Ульяновської, В. І. Ульяновського. – Київ : Либідь, 1993. – 592 с.
24. Щербаківський В. Матеріали до історії українського мистецтва : (іконостас церкви гетьмана Данила Апостола в с. Сорочинцях) / Вадим Щербаківський. – Прага : Українське історико-філологічне товариство, 1944. – 69 с.
25. Щербаківський В. Основні елементи орнаменталізації українських писанок та їхнє походження : студія / Вадим Щербаківський. – Прага : Українське історико-філологічне товариство, 1925. – 33 с.
26. Щербаківський Д. Українське мистецтво : Буковинські і галицькі дерев'яні церкви, надгробні і придорожні хрести, фігури і каплиці / Данило Щербаківський. – Київ ; Прага : Український громадський видавничий фонд, 1926. – 62 с.
27. Les Artistes du studio de Prague [Текст] : Група Празької студії. Вип. 1. – Прага, 1925. – 35 с. – (Сучасне українське мистецтво).

В статтє рассматриваются вопросы издания литературы по искусству украинской эмиграцией в период 20–30-х годов XX в. в Чехо-Словацкой Республике. Особое внимание уделяется изданиям о мастерах украинского изобразительного искусства, институциям и отдельным деятелям украинской культуры, которые занимались издательством литературы по искусству.

Ключевые слова: книгоиздание, украинская эмиграция, изобразительное искусство, Чехо-Словацкая Республика.

The article describes the questions of publishing the art literature by the Ukrainian emigration during the 20–30th of the 20th century in Czecko-Slovak Republic. The special attention is paid to the editions about the masters of the Ukrainian art, institutions and some personalities, which published the art literature.

Key words: edition, Ukrainian emigration, art, Czecko-Slovak Republic.

УДК 681.85:398 (477) : (7)

Наталія Федорняк

ЗВУКОЗАПИСИ УКРАЇНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ В ПІВНІЧНІЙ АМЕРИЦІ. ІСТОРИЧНА ЕВОЛЮЦІЯ І ЖАНРОВА ТИПОЛОГІЯ

Стаття розглядає історію аудіопублікацій української етнічної музики в Північній Америці. Висвітлено характерні особливості кожного періоду звукозапису. Виділено основні звукозаписуючі фірми і їхня продукція, персоналії виконавців, збирачів, репертуар, жанрові і стилеві напрями.

Ключові слова: українська діаспора Північної Америки, звукозаписи, український музичний фольклор.

Українська традиційна етнічна музика, яка віками плекалася в середовищі українських селян представлена різними формами і жанрами автентичного необробленого музикування. Це і архаїчні обрядові мелодії, і багатоголосся народних жіночих хорів у відповідній манері звуковидобування, і віртуозні танцювальні ритми інструментальних капел музик, і епічні твори мандрівних сліпців кобзарів і лірників тощо.

© Федорняк Н., 2015.

Сучасність приносить в наше життя новітні цифрові технології і переважальний вплив масової культури, що відображає зниження інтересу до культурних першоджерел нації. Але завдяки справжнім поціновувачам автентичного мистецтва воно все ж таки продовжує функціонувати, можливо, у дещо зміненому, вторинному вигляді. Однією з форм популяризації, окрім безпосереднього представлення мистецтва у живому виконанні, залишається його звукозапис. Через багатство форм і добру збереженість український фольклор від початку звукозапису викликав жвавий інтерес видавців, зокрема європейських та американських, які неодноразово ініціювали випуск спочатку грамплатівок, а потім компакт-дисків української етнічної музики.

В Україні аж в кінці ХХ століття почався процес продукування етнічних альбомів. В цей час нарешті осягнулося розуміння майже повної втрати за деякий час носіїв живої традиції, оскільки зараз це вже останнє покоління сільських музикантів і співаків. Однак, на відміну від закордонних звукових видань, які зареєстровані у дискографіях, в Україні донедавна були відсутні дискографії фольклорної музики. Аж у 2010 році Ірина Клименко створила реєстри тиражованих звукозаписів традиційної сільської музики в автентичному виконанні, тобто дискографію української етномузики [4]. Накопичена інформативна база описує майже 600 звукових проектів, включає всі формати аудіовидань ХХ – ХХІ століть – грамплатівки (319 короткограйних, 65 довгограйних), касети з магнітною плівкою (29), лазерні компакт-диски (159), фільми на плівках і компакт-дисках (11), веб-публікації в Інтернеті (13 підбірок). Реєстр охоплює як всі етнографічні регіони України, так і регіони поселення українського етносу поза його державними межами – Берестейщину, Бойківщину, Кубань, Лемківщину, Надсяння, Підляшшя, Пінщину, русинів Закарпаття, а також українську діаспору Америки, Канади, Росії, Хорватії. Ця дискографія є основним джерелом нашої наукової статті-узагальнення, оскільки тут вміщений величезний теоретичний матеріал, що стосується, власне, аналізу звукозапису етномузики в Північній Америці. Дослідженням звукозаписів українського фольклору західної діаспори присвячені також роботи В. Дутчак [2], Г. Карась [3], Р. Климаша [7, 8], В. Максимовича [1], Р. Споствуда [9, 10] та ін.

Отже, **метою** роботи є характеристика основних особливостей функціонування звукозапису української етномузики в Північній Америці.

Видавнича діяльність української діаспори розпочалася у 1920–1930-ті роки внаслідок виявлення мистецьких потреб покоління першої хвилі еміграції кінця ХІХ – початку ХХ століття. Очевидно молода генерація американських українців хотіла бути оточеною своєю старокрасною батьківською культурою, в першу чергу музичною. Це, власне, проявилось на тлі несприйняття запропонованої широким верствам популярної продукції. В цей час молода фонографічна промисловість зрозуміла потенційні смаки нових американців, які могли б створити значний попит на ринку через записи локальної етнічної музики. Стрімкий злет етнічно-музичної продукції підкріпився щасливим збігом обставин: культурно налаштований соціум українських іммігрантів зустрівся із світом технічних новинок і вільного ринку, керованого попитом. Цей попит сприяв етнічним звукозаписам, які продукувались поряд із «артистичними», але були більш затребувані і привабливіші. Р. Споствуд дослідив, що «в державі з дивними звичаями і вартостями, де різні люди розмовляли незрозумілими мовами, фонограф міг і надавав спосіб емоціонального повернення до свого краю. Платівки зі знайомими співанками зміцнювали традиційні цінності і почуття власної вартості серед емігрантів» [9].

Початком відліку записів української етномузики в Америці вважається перший звукозапис видатного народного скрипаля Павла Гуменюка із розповіді нью-йоркського власника книгарні «Сурма», натхненника видавничої справи Мирона Сурмача [6]. М. Сурмач продавав українські платівки популярного загальноприйнятого наповнення серед українців-емігрантів, які, на жаль, не відповідали їхнім смакам, оскільки останні виховувалися в традиційному сільському культурно-музичному середовищі і високо цінували старовинну музику і обряди, яка стала особливо дорогоцінною в іншому суспільно-культурному оточенні. П. Гуменюк товаришував із М. Сурмачем від початку 20-х років. І коли менеджер американської фірми Okeh Records розповів про випуск лінії українських дисків із записами живого сільського виконання, М. Сурмач одразу представив йому П. Гуменюка. Гуменюк знайшов інших музикантів і 3 грудня 1925 відбулася перша сесія звукозапису галицьких коломийок і козачок. Ці платівки мали величезний успіх. Інші американські фірми теж почали подібні звукозаписи. Здебільшого вони записували українські народні пісні і танці, виконані традиційно так, як в селах.

Ще перед Першою світовою війною продаж платівок і фонографів серед еміграційних верств став популярним бізнесом [5]. Головними виробниками платівок етнічної музики були компанії

«Victor» і «Columbia» разом зі спорідненими «Okeh», «Brunswick» та іншими. У 1914 році після початку Першої світової війни всі звукозаписуючі фірми почали мистецьку роботу з людьми, які імігрували і активно включилися в культурне життя української спільноти. Отже більшість записів зроблено за участю еміграційних музик і співаків в студіях передусім Нью-Йорку та інших міст.

Продукцією згаданих фірм були грамофонні платівки на 78 об/хв. На одній їх стороні вміщувалось не більше 5 хвилин звучання (діаметр 300 мм) або 3 хвилини, тобто могли бути записані тільки короткі твори або скорочені версії довгих. Отже, кожен диск 20–40-х рр.. – це 2 музичні твори або тематичні сценки або один твір, розділений на 2 частини.

Найбільше українських звукозаписів в Північній Америці випустила рекордингова фірма «Columbia» за період 1902-1952 рр. (платівки також розповсюджувалися і в Канаді). Сума всіх українських платівок в етнічних серіях становить близько 600, а якщо враховувати етномузикологічний фактор «артистичного» виконання, то їхня кількість зменшується в двічі.

Другою за кількістю виданих українських платівок на весь північноамериканський ринок була компанія «Victor», яка від 1912 року почала випускати записи місцевих співаків і артистів. Незважаючи на проблемність визначення точної кількості українських записів через складне серійне позначення своїх етнічних платівок, на підставі фірмових каталогів і колекцій платівок С. Максим'юка нараховано близько 300 дисків розміром в 10 і 12 дюймів. Там записано різними церковними хорами і малими театральними групами досить багато релігійних, обрядових, звичаєвих і традиційних пісень.

З 1921 по 1930 рік українські записи у виконанні місцевих американсько-українських митців видавала американська фірма «Odeon/Okeh», кількість платівок сягає близько 120. У 1922- 1924 роках 48 українських платівок випустила на ринок американська фірма «Brunswick». Найменше – тільки по декілька українських платівок і валків випустили фірми «Edison» та «Emerson» на початку 1920-х.

Перед 1925 роком конкурентом платівок стало радіо [1]. Але в наступні роки попит різко зріс, платівки розходилися великими накладками, рекордингові компанії продукували велику кількість продукції, сягнувши рекорду в 1930 р. На початку 30-тих цей показник знову знизився у зв'язку з економічною кризою і гальмуванням масової еміграції до Америки (Еміграційний Акт 1924 р), що спричинило гальмування росту ринку етнічної музики. Пізніше, коли друге покоління емігрантів загубило зв'язок з традиціями рідного краю і не потребувало відповідної музики, американізувалося, а перше вимирало – попит впав. 1939 року діяльність української діаспори занепала.

Основний репертуар звукозаписів складають танцювальні п'єси, тематичні пісенно-обрядові композиції у вигляді драматичних сценок, переважно жартівливих, а також популярні пісні з інструментальним супроводом. Платівки записували професійні інструментальні групи («оркестри») і співаки – здебільшого солісти, рідше – дуети. Незважаючи на схильність до театралізації, репліки в драматичних сценках витримані в сільському стилі. Найбільш продуктивними у видавничій діяльності були Стефан Шкимба, Павло Гуменюк, брати Голутяки-Кузяни, Ілля Цьорох та інші.

Беззаперечним лідером з-поміж виконавців цього періоду був скрипаль Павло Гуменюк, який записав понад 200 платівок й у 1990-х рр. був пошанований монографічним перевиданням його найкращих записів. Оркестри, у яких він грав першу скрипку, мають нетрадиційний склад інструментів, і лише його скрипкова партія зберігає стилістику народного музикування.

Особливістю матеріалів цього періоду є відсутність паспортизації – вихідних даних про виконавців, місцевостей їх походження. Орієнтиром служать безпосередньо назви творів за якими можна локалізувати їх до певних місцевостей чи областей. Наприклад, «Полька з Галичини», «Подільська полька», «Тернопільська мазурка», «Аркан Коломийський», «Козак Жидачівський» тощо.

Склад виконавських оркестрів чи капел різноманітний, але, звичайно, позначений впливом міського музикування, а, можливо, і відсутністю виконавців на певних традиційних інструментах. Часто до групи входили тромбон, акордеон, гітара, фортепіано, ударні тощо. Але все ж і в цих випадках основою залишався трискладовий прототип троїстих музик, типової сільської західноукраїнської інструментальної групи. Це солююча перша скрипка (ім'я першого скрипала завжди вказують), рідше – кларнет, акомпануюча скрипка-втора, бас (автохтонно – бас, басоля, в емігрантських капелах – контрабас або віолончель).

Серед обрядового репертуару виділяються весільний комплекс, записи пісень різдвяного і весняного циклу. Кілька видавничих серій спеціально присвячені весільному обряду. Це проекти П. Гуменюка і Є. Жуковського «Українське весіле», «Українське весілля в Америці» тощо, С. Шкимби «Лемковське весілля», «Циганське весілля», трупи І. Цьороха «Карпато-руське весілля»

тощо. У весільних театралізованих обрядах переважають побутові репліки і танцювальна музика відповідно до сюжету, а справжні весільні наспіви зустрічаються рідко. Як виняток поширена в Галичині обрядова мелодія зустрічається у композиціях П. Гуменюка, Голутяків-Кузянів, групи І. Цьороха тощо. Активно використовуються різні величання, «довголіття».

З річного обрядового циклу привертала увагу твори різдвяної тематики. Відомі етнографічні композиції Є. Жуковського, трупи І. Цьороха, П. Гуменюка, Т. Свистуна, С. Шкимби, які виконувались а capella. Тільки І. Цьороха зацікавили композиції весняно-літнього циклу на тему Великодня, Зелених свят, Купала, жнив. Оскільки учасниками його трупи були і професійні музиканти, і знавці живої традиції, інколи виконання відрізняється значним ступенем композиторської обробки, але і присутнє справжнє автентичне відтворення.

Окремою групою українських емігрантів є лемки. Платівка С. Шкимби «Лемковське весілля» познайомила американський світ із цією етнічною групою. Їхній фольклор записували С. Шкимба, брати Голутяки-Козуняки тощо. Більшість лемківських записів виконувались інструментальними ансамблями з 2-3 скрипок і басів з перевагою танцювального репертуару, однак трапляються декілька справжніх обрядових весільних мелодій, які демонструються автентичним вокалом. Є кілька нетрадиційних аранжувань з незаниманим в лемківській музиці фортепіанним супроводом. Частина платівок зорієнтована на академічне музикування (поліфонічні розспіви, оперна манера співу, хорове багатоголосся).

Під час Другої світової війни запис народної музики не зупинився, але скоротився. Після закінчення війни нових емігрантів, які прибули до Америки, не задовольняли здобутки попередніх років, тому митці почали створювати нові версії етнічної музики, орієнтовані на загальноамериканського слухача. У 1952 році «Victor» і «Columbia» припинили етнічні записи. Цю роботу продовжили малі комерційні фірми, як от книгарні, крамниці, власниками яких були заможні українські емігранти, наприклад «Сурма» (Мирон Сурмач) і «Арка». Їхня робота полягала переважно в переписуванні платівок фірми «Columbia» та інших ранніх фірм.

Період короткограйних платівок закінчився у 1948 році з випуском фірмою «Columbia» першої довгограйної платівки. І. Клименко внесла до Реєстру 319 «малих проектів» української автентичної музики (термін до короткограйних платівок) [4].

Час звучання кожної сторони вінілової довгограйної платівки (за С. Максим'юком) [5] був 20-25 хвилин. Для цього була встановлена стандартна частота обертання платівки 33 1/3 об/хв. Залежно від діаметра диску середня тривалість могла бути від 7–8 хв. до 30 хв. за умови дуже щільної нарізки.

Період 1950–1977 рр. в Америці – перевидання раритетних записів старих платівок. Платівки об'єднували кілька оригінальних малих проектів у тематичні збірки (коломийки, весільні пісні тощо) з 16–26 творів по 8–13 треків на кожній стороні. Випускали їх фірми «Rusalka Records» (1950-ті, власник – М. Сурмач), «Арка», «Camden», «Request Records» (1960-ті).

В 70-х роках в Америці почалося «етнічне відродження» – активне зацікавлення старими українськими етнозаписами не тільки збирачами, але й науковцями [1]. Центр Американського народного життя при Бібліотеці Конгресу у січні 1977 року провів Конференцію про етнічні звукозаписи. Роком пізніше Меморіальна фундація Джона Едвардса в Лос-Анджелесі отримала грант від Національного фонду мистецтва на укладення вичерпної дискографії етнічних американських записів, зроблених перед Другою світовою війною. Цей проект реалізував Річард Спотсвуд – автор замислу і головний дослідник. В 1990 році він надрукував монументальну 7-томну працю «Ethnic Music on Records: a Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States, 1893 to 1942» [10]. Ця праця каталогізувала близько 200 тисяч етнічних записів. Якщо в проектах 50-х рр. на конвертах знаходимо тільки коротку інформацію про виконавців і назви творів, то в 70-х додаються вкладені до конверту 10-сторінкові брошури з анотаціями і детальними паспортами записів. Єдиною фірмою звукозаписів 50–70-х рр. фактично виступала «Folkways Records» (засновник Мозес Аш). Серед її проектів цього часу виділяються кілька збірників, коментатором яких є Генрі Коуелл. В першу чергу це оригінальний збірник різних фольклорних творів, записаних в Україні. В анотації до альбому вміщений нарис історії України й музикологічні аналізи, однак відомостей про географію походження і виконавців та записувачів не вказано. Це 6 інструментальних і вокально-інструментальних творів карпатського регіону (підказують назви треків) і 2 гуртові ліричні пісні пізньої традиції ймовірно поліського походження. Автор анотації вважає всі твори старовинними. Цей проект перевидався 6 разів у всіх актуальних звукових форматах і є дійсно зразком автентики серед популярно-академічних фольклорних обробок.

Також багаторазово передруковувались 2 платівки-антології, укладені Г. Коуеллом. Один з проектів представляє Україну в контексті фольклору 15-ти країн з усіх материків жартівливою піснею «Ой у полі криниченька. Тіда-руда я» – багатоголосою піснею з сольним заспівом, виконану молодими сильними голосами. Показово, що Україна тут виділена окремо, бо зазвичай її треба шукати в розділі «країни СРСР». Інша антологія Г. Коуелла представляє український фольклор серед фольклору країн СРСР 2 треками – щойно згадуваною жартівливою піснею і треком «Аркан».

Як і в ранніх виданнях, в проектах 1950–1970-х рр. нема вказівки на місцевість походження звукозаписів.

В цей період з'являється продукція, випущена в Канаді. Це проекти Роберта Богдана Климаша – першого українсько-канадського фольклориста, який протягом 1960-х проїхав канадськими степами, записуючи фольклорні пісні та інші дотичні відомості в поселеннях українських іммігрантів у Канаді. Зібрані багатющі матеріали, які створили макет справжньої давньої сільської культури. Більшість матеріалів зберігається в архівах Едмонтону та Вінніпегу та служать найціннішими ресурсами для сучасних фольклористів. Серія платівок вийшла в комплекті з книгами Р. Климаша [7, 8].

Важливими подіями 1960-х в лемківському середовищі стали дві акції, присвячені темі традиційного весілля – перевидання історичних записів С. Шкимби та організація зйомок фільму. Після появи фільму нові лемківські записи в Америці не продукувалися [1].

Активність звуковидань 1990–2000-х років значно менша. Це проекти записані вже на компакт-дисках. Однією групою серед них є перевидані записи короткограйних платівок 1925–1935 рр. у вигляді тематичних альбомів CD audio (альбом видатного скрипаля П. Гуменюка тощо). Іншу групу складають переформлені у компакт-диски (CD-R) записи довгограйних платівок 1950–1960-х, які продаються в Інтернет-магазинах та на індивідуальні замовлення. Ці проекти супроводжують ще й електронні буклети, які у форматі PDF можна вільно завантажити із сайту Folkways. З приватних колекцій комплектуються збірки творів галицької та лемківської діаспор в Америці 1928–1933 рр., які на індивідуальне замовлення копіюються у форматі CD-R (7 проектів, укладач – В. Максимович).

Висновки. Вчасне комерційне зацікавлення музичних компаній зразками традиційної музичної культури українців спричинилося до збереження музики, яка могла би бути втрачена. Незважаючи на те, що звукозаписи робилися з фінансовою прибутковою метою, для українців це носило і культурну місію – збереження автентичних архаїчних прикладів традиційної народної музики, виконаної локальним діалектом.

Найбільше записів здійснено галицькою та лемківською діаспорою, яка започаткувала цей процес, починаючи з 1920-х років. Носіями звукозаписів були протягом більшої частини ХХ ст. грамплатівки, в кінці ХХ ст. – аудіокасети і компакт-диски. Виконавцями звукових матеріалів у різний час були селяни (етнофори) – особливо цінні виконавці, оскільки вони найяскравіше відтворюють стильову манеру локальних матеріалів, народні музиканти-професіонали з власними інструментальними капелами. Представлені звукові матеріали є зразками як інструментальних, так і вокальних жанрів. Особливе місце займають інструментальні композиції, тематичні пісенно-обрядові драматичні композиції, а також вокальні твори. Левова частка звукозаписів створена в період 20–50-х рр., пізніше – їхнє перевидання на новіших носіях. Аж в 90-х рр. знову відродився інтерес до етнічних звукозаписів, їхнє наукове дослідження. Отже, можна стверджувати про достатні здобутки у сфері українських етнічних звукозаписів в Північній Америці.

1. Горбаль М. Лемківська народна музика на воскових циліндрах (1901–1913) і американських рекордах (1928–1930) / Б. Горбаль, В. Максимович. – Львів, 2008. – 187 с.
2. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття: монографія / Віолетта Дутчак. – Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. – 488 с.
3. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія / Ганна Карась. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. – 1164 с.
4. Клименко І. Дискографія української етномузики (автентичне виконання). 1908–2010 : Ілюстрований хронологічний реєстр з анотаціями і покажчиками / Ірина Клименко. – Київ, 2010. – 360 с.
5. Максим'юк С. Українські звукозаписи в Америці: Короткограйний період в 70-78 об / хв. (1903–1960) / С. Максим'юк // З історії українського звукозапису та дискографії : збірник статей. – Львів- Вашингтон : Вид-во Укр. катол. Ун-ту, 2003. – С. 200–215.
6. Сурмач М. Історія моєї «Сурми». Спогади книгаря / М. Сурмач. – Київ : Дніпро, 1977. – 191 с.
7. Klymasz Robert Bogdan. An Introduction to the Ukrainian-Canadian Immigrant Folksong Cycle. Musical Transcriptions by Walter P. Klymkiw / R. B. Klymasz. – Ottawa : National Museums of Canada, 1970. – 106 p.

8. Klymasz Robert Bogdan. The Ukrainian Winter Folk Song Cycle in Canada. Musical Transcriptions by K. Peacock? (W. P. Klymkiv?) / R. B. Klymasz // National Museums of Canada Bulletin No. 236. Folklore Series No. 9. – Ottawa Ontario : National Museums of Canada, 1970. – 156 p.
9. Spottswood Richard K. Ethnic Music in America: First Progress Report on a Discography / R. K. Spottswood // JEMF Quarterly. – No. 54. – Los Angeles, Summer 1979.
10. Spottswood Richard K. Ethnic Music on Records. A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States, 1893–1942. – Vol.2: Slavic / R. K. Spottswood. – Urbana and Chicago : University of Illinois Press, 1990. – 552 p.

Стаття розглядає історію аудіопублікацій української етнічної музики в Северній Америці. Освітлені характерні особливості кожного періоду звукозапису. Виділені основні звукозаписувальні фірми та їх продукція, персоналії виконавців, збирачів, репертуар, жанрові та стилеві напрями.

Ключові слова: українська діаспора Северної Америки, звукозаписи, український музикальний фольклор.

The article examines the history of Ukrainian ethnic music audio publications in North America. The characteristics of each recording period are described. It finds out the main sound recording companies and their production, artists' and collectors' personalities, repertoire, genre and stylistic trends.

Key words: Ukrainian diaspora in North America, sound recordings, Ukrainian folk music.

УДК 78.27

Тереса Мацієвська

«САМОУЧКА» МАКСИМА КОПКА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКИХ МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИХ ВИДАНЬ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розглядаються структурні і методичні особливості підручника «Самоучка» Максима Копка у порівняльному аналізі з підручником І.Кипріяна, В.Садовського. Підручник розглядається як втілення завдань З'їзду українських музик 1899 р. для видавництва музично-теоретичних підручників в Галичині кінця ХІХ – початку ХХ століття. Висвітлено термінологічні особливості праці М.Копка.

Ключові слова: М.Копко, «Самоучка», З'їзд українських музик, І.Кипріян, В.Садовський, пісня, термінологія.

Про знамениті події в історії, про музичні традиції Галичини є багато написано. Але питання музично-теоретичних досліджень і сьогодні є недостатнім. Для музикознавців, учнів середніх навчальних закладів, студентів музичних ВНЗ залишаються невідомими історія та методика викладання теоретичних дисциплін цього періоду. Початок ХХ сторіччя став важливим етапом у становленні та розвитку професійного викладання музично-теоретичних дисциплін в Галичині.

У пропонованій статті проведено науковий аналіз підручника «Самоучка» М.Копка (1859–1919) – автора та викладача музично-теоретичних дисциплін у Перемишльській музичній гімназії, інституту для дівчат. З появою «Самоучки» (Перемишль, 1901) громадськість Галичини – інтелігенція, вчителі з ентузіазмом використовували його як у теоретично-викладацькій діяльності, так і в практичних чисельних хорових виступах на теренах Галичини та за її межами. На популярність «Самоучки» у практиці багатьох учителів музики та викладачів хорового мистецтва вказує повторне видання збірника в 1907 році.

Актуальність статті зумовлена тим, що здобутки М.Копка в галузі теорії музики досі не з'ясовані і належно не поціновані. Зустрічаються тільки згадки переліку творчості композитора в дослідженнях з історії музики у сучасних музикознавчих працях: композиторської – у книзі В.Витвицького [1, с.63–65], статті Я.Михальчишина [11, с.172–174], монографії М.Черепанина [14, с.275], музикознавчій праці П.Медведика [10, с.411], другому томі шеститомової «Історії української музики» [4, с.392].

Мета статті – з'ясування структурних і методичних особливостей підручника М.Копка «Самоучка» у порівнянні з тогочасними галицькими музично-теоретичними виданнями.

Створення підручника «Самоучка» припадає на процес підготовки З'їзду українських музик, який планувалося провести влітку 1899 року. Метою з'їзду мало бути створення музичного Союзу – органу музичних товариств Галичини, який мав взяти під контроль музичне життя і освітянство, відкрити навчальний музичний заклад для здобуття українцями фахової музичної освіти. Велику підготовчу роботу для скликання З'їзду проводила група діячів української музичної культури – це Віктор Матюк, Максим Копко, Іван Гарматій, Володимир Шухевич. Однак З'їзд не відбувся, його ідеї вдалося згодом реалізувати у «Союзі співацьких і музичних товариств» та Вищому музичному інституті. «Союз» мав об'єднати всі співовчі і музичні товариства краю і централізувати у своїх руках закладення основ музичного просвітянства в різних ланках – від створення консерваторії під патронатом «Союзу» до виготовлення і видання музично-теоретичних підручників, співанників, музичного журналу, систематичне перевидання всіх українських музикалій (світських і духовних), реорганізації навчання співу і музики у школах. Завданнями новоствореного Союзу мало стати виготовлення підручників до науки музики і гармонії, а передовсім співу [2].

Зберігся перелік завдань планованої музичної спілки. Одним з таких завдань є: « Щоби отже привести нашу пісню до розцвіту і піднести сам спів в народі галицько-руським, потреба нам конечно злучитися в одно огниво в «Союз приятелів рускої пісні». Задачею того союзу має бути: «Конечне старане о якнайскорше видане теоретичних книжок музично–оригінальних або і переводів в язиці народнім, щоби тим положити підставу до розвою науки музики межи Русинами» [3].

В підручнику М.Копка «Самоучка» простежується втілення ідей «Союзу» щодо появи підручників. «Союз» в завданнях орієнтувався на співовчі колективи («Бояни» і др.). Тому для допомоги в теоретичних знаннях М.Копко формує свій посібник не як суто музично-теоретичний, а як такий в якому теорія музики поєднувалася з основами співу.

Обізнаність початками співу витікає з власного вокального досвіду автора: він виступав як співак у студентських «артистичних мандрівках» у 80–90-х роках XIX століття, а також на концертах, виступах перемиського «Бояну», на вечорницях театру «Руська бесіда», працював хоровим диригентом. З 1892 по 1907 рр. був учителем музики і диригентом хору Перемишльської жіночої учительської семінарії, а згодом диригентом кафедрального хору в Перемишлі. Всі ці фактори сприяли його великій обізнаності у вокальній музиці.

Підручник М.Копка «Самоучка» був адресований не тільки професіоналам, але й аматорам для самостійного навчання. В підручнику матеріал викладається поступово від найпростішого до складнішого. М.Копко писав: «Распространити и приступною сділати науку співу з нот – в якнайширших кругах нашого співолюбного народа, через науку наглядну, т.е. через співання з нот мелодій – то головна ціль мого видавництва. [6, с. V]

Мета підручника М.Копка спрямована на теоретичну сторону навчання і здобуття фахових знань в цій галузі. Звідси повнота подачі матеріалу, структурна чіткість, передбачення завдань з тої чи іншої теми. Це підкреслювала рецензія на 1-е видання підручника: «Самоучка – методичний підручник для науки співу з нот. Під таким заглавіем видал о.Копко в Перемишлі отличний труд, способный принести большую реальную пользу. Це є представлена доступно теорія музики, так що тот хто не імеющий ніякого поняття о цій науці, может виучити її. Ціль її – виучити основательно і скоро то що необхідно знати для співу з нот. Видно що побудував автор «Самоучки» свою систему науки на довголітньому опиті і тому применіма вона легко до своєї цілі» [12]. На популярність підручника вказує повторне його видання у 1907 р.

На той час були створені підручники: опубліковані – І Кипріяна «Учебник початкових відомостей музики і співу» (1885 р.), М.Копка «Самоучка» (1901 р.), В.Матюка «Короткий начерк гармонії і композиції (1905 р.), залишені в рукопису – В.Садовського «Елементарна теорія музику і співу» (1906 р.), А.Вахнянина «Наука гармонії» (1906 р.)

Підручники І.Кипріяна, В.Садовського відносяться до загально-теоретичних, які поєднували теорію зі співом. Для них була характерна простота і доступність викладу, розрахована на читачів які не мали музичної освіти, подача основних музично-теоретичних основ необхідних при навчанні співу. До цього типу підручників належить і «Самоучка» М.Копка. Натомість підручники А.Вахнянина, В.Матюка представляли початок нового етапу – етапу спеціалізованих музично-теоретичних підручників з окремих музично-теоретичних предметів. Вони були створені на досвіді провідних європейських музично-теоретичних шкіл, навчання предмету для здобуття фахових знань в цій галузі.

Підручник М.С.Копка складається з трьох частин, кожна з яких поділена на параграфи, загальна кількість яких – 43.

У розгорнутому «Вступному слові» до підручника М.Копко констатує значення співу для любителів музики і музикантів. Зауваженнями деяких вчителів співу про необхідність додачі в «Самоучці» більше вправ в співі інтервалів автор підручника не може повністю погодитися: «Поручаю всьмь, що хочуть зь нот умьти спьвати, выучити ся о сколько можна точно и совьстно того, що находится вь «Самоучць – а сь прочими вправами дадуть они собь раду. При науць спьву зь ноть уважаю таке поступоване за дуже практичне и методичне: показати ученикови знану ему пьсьнь, написану нотами, и позволить ему приглянутись близше всьмь знакам нотнымь, якихь ужито до записаня тои знанои ему мельодіи». [6, с.IV] Виклад теоретичного матеріалу охоплює три частини з певною кількістю параграфів. Перша частина «Ритміка» складається з 10 параграфів, в яких автор розглядає тон, роди нот, такт, позначення такту, паузи, роди тактів, ритм, темп, позначення сили тону.

Друга частина «Система лінійна» складається з 22 параграфів і трьох розділів: 1. система лінійна 2. інтервали 3. інтервали при зміні тону підставного (головного). В першому розділі розглядається написання нот на лініях і додаткових лініях, поняття звукоряду, назви тонів, ключі. Другий розділ складається з 9 параграфів, розглядаються поняття інтервалу, назви простих інтервалів (секунда, терція, кварта...), їх ступенева величина, буквенні позначки нот і інтервалів. Третій розділ складається з 10 параграфів. В ньому пояснюється про збільшені і зменшені інтервали, розширення звукоряду.

Третя частина нараховує 11 параграфів. Пояснюються хроматизми, мажорний і мінорний лад, знаки повторення (вольти, Да саро), акорди, транспозиція, звукоряд. Для доступності пояснювального теоретичного матеріалу зустрічаємо графічні схеми у підручнику, пояснення тонової величини інтервалу, ритмічність поділу звуків, будови хроматичної гами.

Оригінальною є термінологія підручника з тенденцією до «українізації» музичних термінів, яка надає особливого колориту праці. Потреба українського перекладу термінології визначалася специфікою адресата для якої вона призначалася. Тактову риску М.Копко означає терміном «переділка», «лігу» – «каблучок», штилі нот в нотному письмі – «хоруговки», звукоряд – скаля, з латинської мови – драбина, риска такту – чортина, тризвук – тройзвук, тріоль – тройки. Тенденція до «українізації» термінології, подача основних музично-теоретичних основ необхідних для навчання співу, простота, доступність викладу – риси які наближають підручник М.Копка до праць XIX століття І.Кипріяна, В.Матюка, В.Садовського і інших співаників характерних галицькій музичній культурі того часу. Так, ряд термінів споріднює його з «Учебником початкових відомостей музики і співу» Івана Кипріяна. В обох працях використовується термін «каблучок» (ліга, тріоль–тройки), «хоруговки» (штилі нот), «скаля» або «ступенниця (драбина) і т. д. [5]. Термінологічні паралелі у підручниках подані в додатку №1 до статті.

Основу прикладів у посібниках становлять народні пісні. Значну їх кількість становлять обрядові пісні – гаївки, веснянки, весільні пісні, також жартівливі, колискові, сирітські, пісні з відомих читанок які були укладені в дусі українських народних пісень і популярні на той час пісні. У пристосуванні народно-пісенного матеріалу до музично-теоретичних підручників М.Копко втілює завдання поставлені перед «Союзом» 1899 р. В завданнях «Союзу» сказано: «Плекане у всіх товариствах («Боянах» і др...) пісень галицко-українських народних (по приміру російських видань шкільних або наших українських збірок) і в тій цілі має бути виданий збірник обіймаючий пісні народні і патріотичні. Через те улегшене буде співоцкім товариством плекане співу одноголосного і хорального, так духовного як і свіцкого». [3, с.134]. Цим зумовлюється застосування народно-пісенного матеріалу у музично-теоретичних підручниках.

Методична і педагогічна мета збірника є у підборі прикладів пісень, які б привчали молодь пізнавати і цінити народну творчість. Тому до підручника увійшли народні і авторські пісні, які текстом і мелодією наближаються до народних пісень. При підборі пісень у підручнику автор керувався виховною, патріотичною метою – розвивати у молоді любов до прекрасного, рідного краю, мови, пісні, рідні, краси природи. При відборі прикладів автор керувався рядом обмежень щодо їх змісту з огляду на призначення в учбовому процесі. Переважно переважали пісні зі світлим, бадьорим і радісним настроєм, з уникненням пісень негативного змісту (поразки в війнах, кровопролиття, описів смерті). В підручнику М.Копка використовуються співанки з життя школярського (в §28 – кварта, подається авторська пісня «Молитва школяра», в §29 – квінти, використовується авторська пісня «Діти і ластівка», в § 32- октави – авторська пісня «Добрий день»),

світські (§18 – квінти подається народна пісня «Ми голубку уловили», в §17 – кварта пісня В.Матюка «Родимий краю», народна пісня «І шумить і гуде»).

Метод залучення народних пісень як практичного матеріалу у музично-теоретичних підручниках, яким скористався М.Копко у «Самоучці» був вельми розповсюдженим тоді у Галичині.

С.Людкевич у статті «Наші шкільні співаники» (1905) з цього приводу пише: «В нас у Галичині треба методичного підручника співу в школах народних, який з одного боку став би підмогою вчителеві для раціонального і методичного трактування науки співу, а з другого подавав дітям відповідний матеріал. Методика початкової школи ще й тому конечна, що в школі спів має трактуватися не як умілість штуки, а як предмет виховуючий, котрого повинні вчитися не вибрані тільки або добровольці, а всі більше чи менше спосібні ученики» [7, с. 258].

На думку С.Людкевича в кінці XIX сторіччя викладачі, які навчали співу в школах, не мали ніяких методичних підручників. Без підручників діти втрачали цікавість до співу, хоч саме наука співу є для того, щоби розвивати природний співучий талант у дітей. А особливо не можна забувати народні пісні, які представляють собою багатство пісенних форм. «Перший і найважливіший дезидерат доброго народного співаника є се, щоб його матеріал був узятий безпосередньо з народного джерела, з народних пісень», – пише С.Людкевич [7, с.259].

Основною хвилюючою проблемою співанців і методики навчання співу в школах С.Людкевич вважав невідповідність мелодії і поезії в піснях. Часто викладачі в школах переводять чужі пісні, наприклад німецькі, або інших народів і під німецьку музику підкладають слова української пісні, не враховуючи чи вони підходять до неї. Тим самим заглушаються почуття дитини до свого рідного, народного. Тому при укладанні співаника потрібно щоби слова і музика були українські, народні. В галицьких підручниках того періоду потрібно було щоб висвітлювалися не лише основи теорії музики, але й співу, а засвоєння засад теорії музики було б підґрунтям для навчання співу.

Однією з підстав такого взаємопроникнення народних пісень у музично-теоретичні підручники був без сумніву потужний розвиток української фольклористики в Галичині на початку XX ст. Експедиційна робота Осипа Роздольського з записуванням пісень на фонограф, опрацювання і систематизація цього матеріалу С.Людкевичем дала 1906–1907 рр. появу збірки «Галицько-руські народні мелодії» – кульмінаційне звернення цього процесу. Новаторським було не тільки застосування фонографа у фольклористичній роботі, але й принцип систематизації пісень за ритмічною структурою. «Такий стан речей справив значний вплив і на тематичне спрямування музикознавчих праць нефольклорного профілю. В тій чи іншій мірі всі вони за винятком підручників та навчальних посібників, торкаються питань, пов'язаних переважно з українською музикою», – слушно узагальнює Я.Якуб'як [13, с.72].

На думку дослідника, «ритмічний ухил зафіксований в етномузикознавстві, де визначення пісенного типу відбувалося за ознакою ритмічної структури вірша і ритміки мелодії, позначився на працях іншого профілю – на підручниках і навчальних посібниках [13, с.75]. Як бачимо підручник М.Копка, який був сучасником всіх цих процесів, віддзеркалив процес впливу народних пісень на музично-теоретичні підручники.

Спів має велике значення для розвитку слуху, голосу, передачі поетичного образу про який говориться в пісні. Через пісню у дитини розвивається пам'ять, скріпляються груди, викликаються різні настрої. Вона є виховним засобом і тому потрібно приділити велику увагу навчання співу в школах, гімназіях, вищих учбових закладах. В ті часи викладачі музики і співу хоч і мали досвід, но мало зробили для початкової науки співу, яка б відповідала вимогам елементарного співу в школах.

Існує багато методів навчання співу, але не має спрямованого навчання у дітей. В зв'язку з тим виникла потреба в виданні методичного підручника науки співу, для подачі дітям методичного трактування науки співу з порадами нотної грамоти з теорії музики яке так необхідне при співі пісень.

Цікавим штрихом для характеристики методики викладання у «Самоучці» є внесені в текст конкретні завдання, які повинен виконати учень для засвоєння тої чи іншої теми. Ці завдання мають в тексті підручника назву «Для пам'яті», подаються методичні вказівки як їх виконувати. Завдання мають розвивати відчуття звуків, допомогти учневі у формуванні музичного мислення. Ось приклад завдання до §19 – «Акорд»: «всі співаючі дільяться на три голоси – один голос співає тонь підставний: с, другий трафляє до нього терцію: е, третій трафляє квінту: г, потом співають рівночасно тіи три тони разомь. Другий приклад: §20 – сексти: а) всі співають поступенно тони: с - d - е - f - q – а; потомь опустивши d, е, f, q – трафляють сексту: (с-а), (а-с)». [6, с. 56-58].

Окремий параграф підручника автор присвячує вимові слів і букв (чітка дикція, віддих в середині слова), постановці тіла при співі. Поради М.Копка початкуючим співакам можна порівняти з порадами В.Садовського у підручнику «Елементарна теорія музики і співу» які подаються в додатку №2 до статті. Цей виклад початків співу зроблений з власного вокального досвіду (співак-соліст, виступи в хорових колективах).

Підручник М.Копка «Самоучка» репрезентує початок випуску музично-теоретичних підручників в Галичині. Працю в історії розвитку музично-теоретичних підручників Галичини характеризує: простота і доступність викладу, подібність з іншими українськими музично-теоретичними підручниками кінця XIX століття, «українізація» загальнонавчаних музичних термінів, залучення в них народних пісень. Перевагою цього підручника є в талановитому викладі матеріалу: вивчення основних елементів музики, без засвоєння яких неможливе далі її пізнання.

Підручник «Самоучка» спрямований на вироблення в учнів грамотного підходу до творів, на правильне засвоєння музичного тексту. Він сприяє розширенню кругозору та підвищенню загального культурного рівня учнів. Матеріали підручника можна використовувати у музичній педагогіці як взірць традицій викладання музично-теоретичних предметів в Галичині першої половини XX століття. Випуск його важко переоцінити. Його видання дало підставу для розвитку науки музики в контексті музично-теоретичних підручників на початку XX століття в Галичині.

1. Витвицький В. Старогалицька сольна пісня XIX століття /Василь Витвицький // [упор. В.Пилипович]. – Перемишль, 2000. – 158 с.
2. Горак Я. З'їзд українських музик 1899 року: До історії незреалізованої події. / Яким Горак // Наукові записки. – Серія : Мистецтвознавство. – № 2. – Перемишль, 2012. – С.9–17.
3. Горак Я. Із рукописних матеріалів Володимира Садовського / Яким Горак // Наукові записки. – Серія : мистецтвознавство. – № 1, 2011. – Тернопіль. – С.130–137
4. Історія української музики в 6 т. [упор. М.Р.Загайкевич, А.П.Калениченко, Н.Ф.Семененко]. – Київ : Наукова думка, 1990. – Т.3 – 422 с.
5. Кипріяні І. Учебник початкових відомостей музики і співу / Іван Кипріяні. – Перемишль : 3 печатні С.Ф.Пйонткевича, накладом автора. – 1885. – 88 с.
6. Копко М. «Самоучка». Методичний підручник для науки співу з нот / Максим Копко // . – Перемишль. – 3 печатні «Уділової» І.Лазора. – 1907. – V с. серія: Бібліотека музикальна. – 115 с.
7. Людкевич С. Наші шкільні співаники / Станіслав Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи / [Упор. З.Штундер]. – Львів : Дивосвіт, 2000. – 816 с.
8. Медведик А. Діячі української музичної культури. Матеріали до біо-бібліографічного словника / Петро Медведик // Записки Наукового товариства ім.Шевченка. – Львів, 1993 – Т. ССХХVI: Праці музикознавчої комісії. – С.370–455.
9. Михальчишин Я. З музикою крізь життя. / Ярослав Михальчишин // [упор. Л.В.Мелех – Ярославич]. – Львів, Каменяр, 1992. – 231 с.
10. Новинки // Галичанин. – 1901. – 18 березня. – № 78 – С.3.
11. Садовський В. Елементарна теорія музики і співу / Володимир Садовський // Додаток до співаників укладу Людкевича і Домета. – Архів Йосифа Кишакевича. – 1905. – зошит III.
12. Черепанин М. Музична культура Галичини (Друга половина XIX перша половина XX століття): Монографія / Мирон Черепанин // Київ: Вежа, 1997. – С. 265–275.
13. Якуб'як Я. Про українську музичну теорію першої половини XX ст. / Ярема Якуб'як // Науковий вісник НМАУ ім. П.Чайковського. – Вип. 20: Музичний твір: проблеми розуміння: Зб. статей / Упор. В.Москаленко; Реколег. О.Терещенко, А.Лашенко та ін. – Київ, 2002. – С.71–79.

ДОДАТКИ

Додаток 1: порівняльний список термінів у підручниках І.Кипріяна, В.Садовського, М.Копка

<i>Кипріяні</i>	<i>Садовський</i>	<i>Копко</i>	<i>сучасний термін</i>
лінійна наснова	система лінійна	система лінійна	нотний стан
ступень	ступінь	ступень	ступінь
подвишник	під вишник	крестик	дієз
об нижник	обнижник	бемоль	бемоль
водокличник	Відкличник	отказ	бекар
дурове наклонене	дурова ступенниця	скаля весела	мінорна гама
мольове наклонене	мальова ступенниця	скаля сумна	мінорна гама

синкопа (збиванка)	збиванка	синкопа	синкопа
каблук	лук	каблучок	ліга
хоруговки	шипки	хоруговки	хвостики нот.
павза	мовчанка	павза	пауза
дуга	фермата	фермата (корона)	фермата
поєдинчий такт	поєдинчий такт паристий	головні такти	прості такти
поєдинчий такт	поєдинчий такт непаристий	головні такти	прості такти
зложений такт	зложені такти паристі	зложені такти	складні такти
зложений такт	зложені такти не паристі	зложені такти	складні такти
скрипковий ключ	скрипковий ключ	віоліновий ключ	скрипковий ключ
трійка (тройка)	тріолі (трійки)	тройки	тріоль
полу нота	півнота	полунота	половинна нота
тактова черточка	черточки	промежуток переділка	тактова риска
проміжка	віддалення	інтервал	інтервал
начальний тон	підставний тон	підставний тон	основний звук
тройзвон	тройзвук	тройзвук	тризвук
точка – продовження	точка по ноті	крапка при ноті	крапка для продовження ноти
тактова міра	продовжки	дроб (лом)	міра такту розмір

Додаток 2: М.Копко, В.Садовський про постановку тіла при співі

<i>Копко</i>	<i>Садовський</i>
1.Постава тіла пряма: під час співу треба триматись просто в стоячі поставі – з груддю виступленою вперед.	1. Постава тіла як при гімнастичних вправах! П'яти до купи! Груді вперед! Рамена звисаючі, руки перед собою зложені. Голова високо. Гортань свободна.
2. Віддих: а) віддих має бути глибокий, свободний. б) уста треба отворити свободно, так широко, щоби два пальці могли ввійти межі зуби. в) яму устну старатися заокруглити щоби тон, видобуваючий з гортанки виходив ясний, заокруглений, а не гортанний, або носовий.	2. Віддих: а) віддихати глибоко і спокійно без задиху, не перехиляючи голови назад та не підносячи рамен в гору! б) не віддихай зачасто і лиш на мовчанках, там де змісл тексту позволяє.
3. Вимова: Вираз лица має бути спокійний, стеречися всяких скривлень і ознак напруження. Найважливішим умовієм співу є добра дикція, т.е. ясне, зрозуміле виговорювання слів пісні, стеречися оддыху в середині слова.	3. Вимова: Вимова має бути так як при декламації і в бесіді! Що дотичить наголосу то «склади і слова які й наголос мають в бесіді, такий мусять задержати і в слові.

В статтє рассматриваются структурные и методические особенности учебника «Самоучка» Максима Копка в сравнительном анализе с учебниками И.Киприяна, В.Садовского. Учебник рассматривается как воплощение задач Съезда украинских музык 1899 г. для издательства музыкально-теоретических учебников в Галичине конца XIX – начала XX столетия. Освещены терминологические особенности труда М.Копка.

Ключевые слова: *М.Копко, «Самоучка», Съезд украинских музык, И.Киприян, В.Садовский, песня, терминология.*

This article describes the structural and methodical features of the textbook «Samouchka» by Maksym Kopko in comparative analysis with textbooks of I.Kiprian, V.Sadovsky. Textbook is considered as the embodiment of tasks of Congress of Ukrainian musicians in 1899 for publishing music theory textbooks in Galicia at the end of XIX th – beginning of XX th century. Highlighted terminological features of

M.Kopko's work. Using of folk and art songs in the learning process. The role of «Samouchka» in the development of music science at the beginning of XX th century.

Key words: *М Копко, «Samouchka», Congress of Ukrainian musician, I.Kiprian, V.Sadovskyu, song, terminology.*

УДК 78.07 (477)

Лідія Курбанова

МУЗИЧНА ПУБЛІЦИСТИКА У ДОРОБКУ ПАВЛА МАЦЕНКА

У статті зроблено спробу проаналізувати музично-публіцистичний жанр у творчому доробку Павла Маценка та класифікувати його з погляду музичної критики сьогодення. Робота є панорамним оглядом музичної публіцистики цього діяча музичної культури української діаспори і спрямована на повернення її в науковий обіг в Україні.

Ключові слова: *музична критика, стаття, рецензія, огляд, критична стаття, публіцистика, Павло Маценко.*

Павло Маценко (1897–1991) зробив значний внесок в українську музичну культуру діаспори як музикознавець, педагог, диригент, організатор музично-культурного життя української громади в еміграції, про що свідчить його багатий архів, композиторська творчість, публікації про нього діаспорних авторів І. Вовка, Н. Годованого-Штона, В. Климківа, О. Костюк, І. Мельника, М. Підкович, В. Ревуцького, С. Яременка, Д. Яремчука, які зібрані, відредаговані і опубліковані Василем Веригною у збірнику на пошану 90-літнього ювілею митця. Згадує про нього у своєму історико-критичному огляді А. Рудницький. В Україні вперше внесок П. Маценка у розбудову української музичної культури діаспори знайшов висвітлення у монографії Г. Карась[3], статтях О. Гнатишин, У. Граб. Однак, вказаними авторами не було зроблено аналітичного огляду музичної публіцистики цього діяча музичної культури діаспори, що і зумовило наш інтерес до теми дослідження.

Павло Маценко був непересічним музикознавцем, музичним критиком та публіцистом, який залишив багату наукову спадщину. Кожна його розвідка і стаття є цінним матеріалом для освіти й виховання, для обґрунтування ваги митців української музики в минулому та сучасному. Тому актуальною бачиться потреба повернення в науковий обіг музично-публіцистичної спадщини П. Маценка. Мета статті – окреслити напрямки його музичної публіцистики. Для її досягнення необхідно вирішити наступні завдання: проаналізувати музично-публіцистичний жанр у творчому доробку Павла Маценка та класифікувати його з погляду музичної критики сьогодення.

Музикознавча спадщина Павла Маценка є багатогранна. Вона охоплює, як окремі статті про персоналії, так дослідження церковної музики, її походження та розвиток. Як свідчить «Архівний довідник» П. Маценка, упорядкований Осередком української культури та освіти Вінніпегу [4], його документи поділені на немuzичні та музичні матеріали. До немuzичних входять: особисті документи; листування; культурно-громадська, учительська та науково-журналістська діяльність; документи, пов'язані із постаттю Олександра Кошиця. До музичних – переписання та рукописи нотних текстів різних осіб; партитури хорових творів; опубліковані музичні матеріали. Науково-журналістська діяльність, згідно архівного довідника, включає ряд статей та розвідок, написаних під псевдонімами (К. А., Буревісник, М. Кирсан, Кобзарський, Ло, П. Зось, П. Кирик, Ко-ма, П. і А.Кудин (Кудін), Лусько, ПМ, ППМ, П. М-ко, Ма-ко, Православний П., В. Соборний, П.Сопілка), які належали П. Маценку. Перелік його статей, розвідок та рецензій налічує більше чотирьохсот назв на різні теми. Тут: статті про персоналії, творчі портрети, відгуки на концерти, опери, платівки, дослідні матеріали про постаті (біля ста позицій), різного періоду музичної історії, а також ряд матеріалів, присвячених розвідкам про церковну музику [4, с. 14–30]. Саме ця, остання тема, була основною сферою наукового зацікавлення музикознавця.

Заслуга П. Маценка полягає в тому, що він не обмежувався теоретичними студіями, а доносив свої узагальнення студентам, проводив дискусії, щоб краще продемонструвати хід своїх думок. Фактично він вів просвітницьку діяльність та був пропагандистом українського співу. Саме П. Маценко був одним з тих, хто вірив в багатство національного мистецтва, зокрема церковного співу, відстоював його оригінальність та глибоке історичне коріння.

© Курбанова Л., 2015.

Увага П. Маценка до церковної музики та історії української музичної культури проявлялася не тільки в його монографіях, але й розвідках та статтях. У 1950-х рр. у Вінніпегу у видавництві «Культура й освіта» з'являються його розвідки: «Давня українська церковна музика й сучасність. Г. Сковорода і Г. Квітка-Основ'яненко в музиці» [7; 6], «Д. С. Бортнянський і М. С. Березовський» [11], «Ф. С. Якименко», «Відгуки минулого. О. Кошиць у листах до П. Маценка» [1], «Засади творчості О. Кошиця» [13]. В інших виданнях побачили світ його статті «Українські канти» («Канадський фермер», Вінніпег) [18], «А. Ведель», «Андрій і Гаврило Рачинські» («Українське Слово», Париж); «Із української музичної культури» – замовлена для Товариства «Альфа–Омега» і надрукована в журналі Товариства (1949).

Аналізуючи його дослідницьку роботу щодо церковної музики, приходимо до висновку, що вона представлена різними аналітичними жанрами. Ці статті дуже різні за обсягом – від однієї до тридцяти сторінок. Основна тема, яка їх об'єднує – це пошук джерел походження української церковної музики, її національне зерно та вплив на музичну культуру загалом. Кожна з них представляє окрему «розповідь», присвячену або постатям, або проблематиці, або аналізу творчості. А в загальному, коли об'єднати їх разом, отримуємо історію розвитку церковної музики у історичному та музичному аспектах України.

Музична критика автора представлена такими *аналітичними жанрами*, як *огляд* – стаття «Праці про церковну музику» [15], яка має панорамний погляд на тему, але разом з тим, аналізуючи та порівнюючи праці різних дослідників, посилює оціночний ефект. «Д. С. Бортнянський і М. С. Березовський» [11] – це розвідка, що написана в жанрі *критичної статті*. Їй приманна концепційність у висвітленні портретів митців, аналітика їх творчості та аргументовані історичні довідки. Крім цього, це *ювілейно-історична стаття*, оскільки приурочена до конкретної дати кожного композитора зокрема. В результаті аналізу публіцистичної діяльності критика виявляємо інформативний жанр, представлений, невеличкою *статтею-дописом* «Справа не в чині, а в начинці». Знаходиться вона поряд із статтею про Петра Гончарова [5]. В основному заголовки статей Павла Маценка названі іменами та прізвищами персоналій («Д. С. Бортнянський»), або проблематики («Г. Сковорода та музика»). А в цьому дописі заголовок виконує комунікативну функцію, тобто з точки зору інформативності, як такий, що інформує про зміст, який в публікації вербально не виявлений, бо є підтекстом.

У розвідках з проблем історії та розвитку українського церковного співу П. Маценко часто посилався на думку видатного диригента Олександра Кошиця. Перу дослідника належить ряд статей про нього. На вагомість цієї особистості для Павла Маценка вказує окрема частина з двома томами матеріалів про нього в «Архівному довіднику» [4, с.32–37].

В одній із статей музикознавець аналізує духовні твори О. Кошиця, де знаходить деякі звороти та каденції типу Бортнянського. О. Кошиць на це відповідає: «Вважаю Ваші завваги цілком підставними. Ви маєте рацію, бо ближче кажучи, «ми всі під Бортнянським ходимо», а Бортнянський є, слава Богу, витвір української стихії на ґрунті наших кантів і живих тоді традицій школи Дилецького, хоч і в новім італійсько-венеційським найкращім оформленні» [1, с. 50–51].

В іншій статті П. Маценко аналізує один з перших хорових творів композитора – «Туча», написаний ще у 1908 р. О. Кошиць у листі до П. Маценка розповідає історію створення та виконання цього твору в Україні та за кордоном [1, с. 64–65].

У статті «Заповіт» П. Маценко роздумує над останнім дарунком О. Кошиця, який той привіз до Канади перед своєю смертю [12]. Це були десять платівок із записами українських народних пісень хором під керівництвом великого диригента. Прослухавши ці записи, П. Маценко писав: «Концерт з рекордових плит закінчений. Лишилась солодка туга і якесь неозначене хотіння. Це мабуть хотіння дальше співати й співати так, як вчив нас Великий Ол. Кошиць. В тому співі немає ніяких «триків», з того співу промовляє до нас чиста й незіпсована українська натура, що шукає долі, б'ється за неї, подивляє красу Божого світу, вглядає в тайники української душі... Рекорди, наспівані хором проф. Ол. Кошиця, щира наука для всіх про те, як треба співати свої пісні і як їх розуміти. Через те треба думати, що вони є заповітом великого борця за красу української душі і за право народу до вільного й незалежного існування» [12, с. 120]. Цей заповіт великого диригента пронесли через усе своє життя його послідовники і учні – П. Щуровська-Россіневич, П. Маценко, В. Климків та багато інших. Взагалі, можна сказати, що інформація, яка надрукована, одразу після статті, є її продовженням, бо вони об'єднанні основною темою – заголовком. Сама суть назви має інтегративний характер, оскільки включає ряд функцій, таких як: інформативну, рекламну, комунікативну, композиційну та

експресивну. Після «Заповіту» маємо ще два інтерв'ю – монологи Олександра Кошиця. Перший – «Українська народна пісня на рекордах», де диригент розповідає про труднощі створення та дякує усім хто йому допомагав [12, с. 121–124]. Другий – «Рекордування української пісні завершено» [12, с. 124], де знову висловлює свою подяку. Жанр *інтерв'ю* належить до *інформаційної музичної критики*. Після них «Слова рекордованих пісень» [12, с. 125–138]. Завершує цей «вінок» інформативно-аналітичної музичної критики стаття «Чар української пісні» (з приводу появи альбома «Near Ukraine Sings» в Канаді), де П. Маценко ще раз доводить свою глибоку повагу до О. Кошиця: «...В однім альбомі...різноманітна антологія, по-мистецьки вибрана і старанно уряджена... Чим більше їй (пісні – Л. К.) прислухаймося, тим краще нам вона подобається, і тим більше добачаємо в ній артизм Кошиця...» [19, с. 139]. У цих статтях він працює в *аналітичному жанрі*, де використовує основні віхи – *рецензію* та *огляд*, які часто переплітаються між собою. Основним критерієм рецензії є її оперативність. Але судячи з дат друку рецензій та подій, які часто мають деякий проміжок часу, ми говоримо про поєднання різних жанрів у наступних статтях. З іншого боку, усі інші критерії рецензії витримані, а «неоперативність» можна віднести до залежності від виходу самого джерела, де була розміщена рецензія.

Аналізуючи творчість відомого в Канаді українського співака Йосипа Гошуляка, знаходимо декілька рецензій П. Маценка на його платівки. В *рецензії* «Культурне переживання» (платівка з музикою композитора Миколи Фоменка) П. Маценко аналізує всі аспекти цих платівок, починаючи від зовнішнього вигляду та завершуючи аналізом виконання. Критик дає високу оцінку виконавцю: «...Та ось чути вступ піаніно, і з платівки пливе могутній – навіть з платівки! – ласкаво-оксамитовий голос баса Йосипа Гошуляка» [20, с. 259]. Загалом дискографія Й. Гошуляка налічує три платівки, дві аудіокасети та п'ять компакт-дисків, де провідне місце займає платівка «Йосип Гошуляк – українська класика». Тут співак виконує тільки твори українських композиторів, тому П. Маценко зазначив у висновку: «Для українців ця платівка – історична пам'ятка». Крім цього він знову дає високу оцінку виконавцю та відзначає вагомість цього запису для людей: «Добре виконана пісня має велику виховну силу. Вона – найкращий відгомін історичних подій, які співак може якимось містичним способом передати слухачам...Коли артист може досягти такого сприйняття творів слухачами, мета, яку поставила собі програма, – досягнена» [20, с. 261].

На другій платівці – «Басові арії та монологи» (1976), співаком записані арії з опер Дж. Верді, М. Римського-Корсакова та особливо цікавий «Чернець» М. Вериківського на слова Т. Шевченка, а також «Ой чого ти, Дніпре» М. Фоменка. «Чернець» – має блискучу оркестровку... та вимагає від виконавця чудового володіння голосом, глибокого відчуття і розуміння контрастів, уміння їх відтворити. Наш артист справився з великими труднощами, й тому досягнув успіху» [20, с. 278].

П. Маценко написав кілька оглядових статей, що стосуються концертної діяльності Й. Гошуляка, в яких автор використовує *інформаційні жанри*. У *дописі* «Концерт новоствореного ансамблю театру «Ренесанс» П. Маценко відзначає молодого співака, власника прегарного баса, Й. Гошуляка, ще в 1950 р. [20, с. 280]. У статті «Артист Й. Гошуляк і Т. Ткаченко у Вінніпезі» автор поєднує інформаційний та аналітичний жанри, згадує про попередні анонси, які були хорошою рекламою для концерту [20, с. 276].

Впродовж життя П. Маценко не покидав стрижневої теми – «Розтрачені діаманти». Він збирав і досліджував всі можливі джерела, які свідчать про українські співочі й музичні таланти. Цими розвідками музикознавець повертав Україні імена її талановитих дітей – класиків української музики, зокрема церковної. Він є автором невеликих розвідок-нарисів та статей про українських композиторів П. Гончарова, С. Давидова, С. Дехтярьова, М. Березовського, Д. Бортнянського, М. Леонтовича, О. Кошиця, Н. Нижанківського, Ф. Якименка, Я. Степового, С. Яременка, М. Фоменка [5; 8–14], музикознавця Ф. Шешка, піаністів Д. Гординську-Каранович, Т. Микишу [17], бандуриста В. Ємця, музичні зацікавлення Г. Сковороди, Г. Квітки-Основ'яненка [7; 6], спогадів про О. Кандибу. Ці роботи відносимо до *аналітичного напрямку музичної критики* і написані вони в жанрі *критичної статті*. Перш, за все в них яскраво виражена концепційність, аналітичність, аргументовані узагальнення та висновки. Основна їхня мета – донести до читачів розуміння того, скільки імен ще не розкрито і не повернуто в скарбницю української музичної культури, яка є самотньою, створеною на мотивах української народної пісні (церковна музика, канти). Часто П. Маценко використовував такі різновиди статей, як *портретні, проблемні, оглядові, ювілейно-історичні*.

Наприклад, в статтях про Степана Давидова [8] та Степана Дехтярьова [9], автор дає коротку історичну довідку, починаючи з XVIII ст., де розповідає про важливість українських обдарованих дітей для розвитку культури Росії. Потім доводить і демонструє, як змінюються українські прізвища

на російські. Тут же змальовує творчий портрет, підкреслюючи важливість внеску, що був зроблений цими постатями. В цілому концепційний план у обох розвідках – ідентичний, як і манера письма.

Ювілейні статті про Д. Бортнянського [10] та про О. Кошиця [14] є різновидом *критичної статті*. Стаття про О. Кошиця, присвячена 90-літтю з дня народження диригента, є розгорнутою, оскільки змальовує творчий процес роботи маестро. Інша присвячена 140-ій річниці з дня смерті Д. Бортнянського. За обсягом вона значно менша і містить короткі, але важливі деталі аналізу творчості. Стиль викладу матеріалу – динамічний, активний.

До іншого жанру *критичної статті* – *огляду*, ми відносимо розвідки про музичні зацікавлення Г. Сквороди [7] та Г. Квітки-Основ'яненка [6]. Фактично це панорамний огляд творчості. За обсягом вони є невеликі, але з оцінкою внеску кожного, як композитора у музичну спадщину української музики.

Як співзасновник і секретар Осередку української культури і освіти, П. Маценко видавав і редагував популярні видання в серії «Культура й Освіта». Зокрема ним було випущено: «Спогади» О. Кошиця (1947–1948), «Засади творчості О. Кошиця» (1950) [13], «Відгуки минулого. О. Кошиць в листах до П. Маценка» (1954), «3 піснею через світ (Подорож Української республіканської капели)» О. Кошиця у 3-х томах (1952–1974) та ін. П. Маценко виступає редактором книги подорожей Капели і пише до перших двох томів коротку передмову, до третього тому передмову написав учень О. Кошиця Володимир Климків. Заголовки «Спогади», «Відгуки минулого» та «3 піснею через світ» мають інтегративну функцію, оскільки об'єднують в собі інформативну, комунікативну, композиційну та оціночну ролі. З точки зору інформативності, то тут назва має значення підтексту. Значення цих матеріалів є суттєвим для доказу сили впливу української пісні на слухача. Така кількість позитивних відгуків про концерти Української республіканської капели, що вміщена у трьох томах, це тільки доводить. У цій серії зібрані різні статті, з різних видань світу, де музична критика представлена, як аналітичними (рецензія, огляд, критична стаття), так і інформаційними (допис, репортаж, анотація) жанрами.

Підсумовуючи вище сказане приходимо до висновку, що *музична публіцистика* Павла Маценка мала два основні напрямки – історія української музичної культури в персоналіях та проблеми історії та розвитку українського церковного співу від найдавніших часів до ХХ ст. Репрезентована у багатьох періодичних виданнях України, США та Канади, вона є цінним набутком діаспорної музичної наукової думки і заслуговує на введення її в науковий обіг в Україні. Грунтуючись на класифікації *музичної критики*, запропонованої Оленою Зінкевич та Юрієм Чеканом [2, с. 70], умовно ділимо *публіцистичний доробок П. Маценка* на два напрями – *аналітичний* та *інформаційний*. Левова частка його спадщини представлена *аналітичною критикою*, яка поділяється на три основні жанри: *рецензію*, *огляд* та *критичну статтю*. Останній жанр найяскравіше представлений в циклі «Розтрачені діаманти». А, наприклад, статті про музичні зацікавлення Г. Сквороди та Г. Квітки-Основ'яненка, є прикладом оглядового жанру. *Рецензія* представлена прикладами рецензій на платівки» [19, с. 139; 20, с. 277]. Що стосується *інформаційної критики* у доробку митця, то тут переважають такі жанри, як *анотація* та *репортаж*. Наприклад, стаття «Артист Й. Гошуляк і Т. Ткаченко у Вінніпезі» створює ефект присутності, тому можна віднести до репортажу. А допис «Про «Ноктюрн» О. Кошиця» [16] за обсягом та змістом – анотація. Мова у його розвідках – проста. Загалом, засоби художньої виразності, слова, які використовував Павло Маценко, дозволяли розширювати коло зацікавлених читачів. Уся його наукова робота була пронизана почуттям національної гідності, яке допомогло проявити себе у різних аспектах його діяльності. Уміння П. Маценка «вибирати точне слово» добре відчувається у роботах, де він змальовує творчі портрети митців (Тарас Микиша, Олександр Кошиць, Федір Якименко та ін.). Функції заголовків у його публіцистичній діяльності – різні. Як правило, ряд статей, що розповідають про життєвий та творчий шлях митців, мають іменні назви (Ф. Стешко, Я. Степовий, М. Леонтович, М. Березовський і т.д.). Рідше зустрічаються назви, що носять підтекст статті. Часто його заголовки відіграють інтегративну функцію, як і публіцистична творчість, яка включає, в себе, усі основні жанри аналітичної та інформаційної критики.

1. Відгуки минулого. О. Кошиць в листах до П. Маценка / передмова П. Маценка. – Вінніпег : «Культура й Освіта», 1954. – 80 с.
2. Зінкевич О. Музична критика : навчальний посібник / Олена Зінкевич, Юрій Чекан. – Чернівці : Книги – XXI, 2007. – 424 с.
3. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія / Ганна Карась. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. – 1164 с.

4. Павло Маценко. Архівний довідник 1988/89. – Вінніпег, Манітоба : Осередок української культури й освіти. – 88 с.
5. Маценко П. Гончаров Петро Григорович / Павло Маценко // Вісті. – Міннеаполіс – St. Paul, Minnesota, USA, 1965. – Ч.1 (12). – С. 9.
6. Маценко П. Григорій Квітка-Основ'яненко (музичні зацікавлення) / Павло Маценко // Вісті. – Міннеаполіс – St. Paul, Minnesota, USA, 1969. – Ч.1 (28). – С.11–12.
7. Маценко П. Григорій Савич Сковорода і музика / Павло Маценко // Вісті. – Міннеаполіс – St. Paul, Minnesota, USA, 1967. – Ч. 3– 4 (22–23). – С. 7–8.
8. Маценко П. Давидов Степан Іванович (1777–1825) (Із циклю «Розтрачені діаманти») / Павло Маценко // Вісті. – Міннеаполіс – St. Paul, Minnesota, USA, 1967. – Ч. 3–4 (22–23). – С. 10–13.
9. Маценко П. Дегтярев Степан Аникійович (із циклю «Розтрачені діаманти») / Павло Маценко // Вісті. – Міннеаполіс – St. Paul, Minnesota, USA, 1965. – Ч. 4 (15). – С. 4–7.
10. Маценко П. Дмитро Степанович Боршнянський (1751–1825) / Павло Маценко // Вісті. – Міннеаполіс – St. Paul, Minnesota, USA, 1965. – Ч. 3(14). – С. 9–10.
11. Маценко П. Дмитро Степанович Боршнянський і Максим Созонтович Березовський / Павло Маценко. – Вінніпег: «Культура і Освіта», ротапринт, 1951. – 29 с.
12. Маценко П. Заповіт / Павло Маценко // Олександр Кошиць : зб. статей, спогадів і матеріалів до 130-річного ювілею з дня народження геніального диригента і композитора : довід. вид. / Є. М. Паранюк. – Івано-Франківськ : ПП Супрун, 2006. – С.118–120.
13. Маценко П. Засади творчості О. Кошиця / Павло Маценко. – Вінніпег, 1950. – 14 с.
14. Маценко П. Олександр Антонович Кошиць – диригент (до 90-ліття з дня народження) / Павло Маценко // Вісті. – Міннеаполіс – St. Paul, Minnesota, USA, 1965. – Ч. 3 (14). – С. 2–7.
15. Маценко П. Праці про церковну музику / Павло Маценко // Вісті. – Міннеаполіс – St. Paul, Minnesota, USA, 1966. – Ч. 2 (17). – С. 26–28.
16. Маценко П. Про «Ноктюрн» О. Кошиця / Павло Маценко // Вісті. – Міннеаполіс – St. Paul, Minnesota, USA, 1965. – Ч.3 (14). – С.9.
17. Маценко П. Тарас Микиша / Павло Маценко // Вісті. – Міннеаполіс – St. Paul, Minnesota, USA, 1969, березень. – № 1(28). – С. 5–10.
18. Маценко П. Українські канти / Павло Маценко // Канадійський фармер (Вінніпег). – 1980. – 22 верес.
19. Маценко П. Чар української пісні (з приводу появи альбому «Hear Ukraine Sings» в Канаді) / Павло Маценко // Олександр Кошиць : зб. статей, спогадів і матеріалів до 130-річного ювілею з дня народження геніального диригента і композитора : довід. вид. / Є. М. Паранюк. – Івано-Франківськ : ПП Супрун, 2006. – С. 139–140.
20. Орав свій переліг. Йосип Гошуляк : від маминої пісні до вершин вокалістики [упор. М. Онуфрив]. – К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2012. – 911 с.; іл.

В статтє сдєлана попытка анализа музыкально-публицистического жанра в творческом наследии Павла Маценко и его классификации с позиций музыкальной критики современности. Работа является панорамным обозрением музыкальной публицистики этого деятеля музыкальной культуры украинской диаспоры и направлена на возвращение ее в научное пространство Украины.

Ключевые слова: *музыкальная критика, статья, рецензия, обозрение, критическая статья, публицистика, Павел Маценко.*

This article is the attempt to analyse the music-nonfiction works of Pavlo Matsenko and to classify them from the viewpoint of modern music criticism. The article is the panoramic observation of the music-nonfiction works of the figure of the Ukrainian diaspora music culture and aimed at its return in Ukrainian nonfiction literature.

Key words: *music criticism, article, review, observation, critical article, nonfiction, Pavlo Matsenko.*

УДК 7.071.2:78.087.68 (477.8)

Романа Дудик

ХОРОВА СПАДЩИНА ВАСИЛЯ ЇЖАКА

Проблема, що поставлена автором статті у центрі наукового дослідження, визначена спробою розглянути хорову спадщину творчої постаті Прикарпаття, диригента Василя Їжака в загальноукраїнському музичному контексті та визначення місця його діяльності у культуротворчому процесі.

Ключові слова: *хорова спадщина, культуротворчий процес, диригент, творча діяльність.*

© Дудик Р., 2015.

Нині хорове мистецтво має важливе значення у відродженні та актуалізації художніх цінностей, в інтеграції та культурному розвитку українського суспільства. Складні соціокультурні обставини породжують процеси, які знищують справжню пісенну традицію, замінюючи її на масову поп-культуру. В умовах сучасного міста актуальним постає питання залучення молоді до фольклорної традиції рідного краю, до збереження та популяризації кращих її зразків.

У працях науковців узагальнюються провідні тенденції, динаміка розвитку різних явищ музичної культури, освіти і мистецтва, типологія цих процесів та інші проблеми. Окрема справа – поява останнім часом книжкових видань про суто особисту діяльність визначних митців сьогодення. Крізь призму їх художньої творчості, громадянської позиції, світогляду й конкретної життєвої ситуації вимальовуються цілком реальні та, як правило, емоційно збагачені уявлення, скажімо, про епоху «шістдесятників», про нюанси режиму прорадянського ангажування освітньо-мистецької справи, про розкуті культурно-будівничі наміри й вчинки людей в обставинах зниженого духовного тону суспільства і, нарешті, про чинники дещо несподіваного вибуху мистецької стихії, зокрема музично-освітньої на Прикарпатті у 80–90-х роках ХХ ст.

Покоління шістдесятників, яке надзвичайно яскраво, по-новому проявило себе, зокрема в галузі музичної творчості, визначило і загальну атмосферу, своєрідний тонус мистецьких навчальних закладів тієї пори.

Важлива роль у цій шляхетній справі належить культурно-просвітницьким закладам, які безпосередньо займаються проблемами художньо-естетичного виховання культурного руху в загальнодержавному та регіональному масштабах.

Нині особливого значення набуває формування особистості в системі духовної культури, її естетичного відношення до праці, де найбільш повно розкриваються духовні сили, формуються її високі моральні якості.

Мета дослідження полягає у висвітленні хорової спадщини композитора Василя Їжака, у визначенні місця творчої діяльності диригента у загальнонаціональному мистецькому процесі.

Теоретичну основу дослідження складають архівні матеріали, що містять певну кількість новітніх даних про особливості розвитку освітньо-мистецького життя Івано-Франківська, документальні матеріали, свідчення музично-педагогічної, творчої, громадсько-культурної діяльності Василя Їжака з архіву Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника. А також матеріали, вміщені в періодичних виданнях, каталогах, журналах, газетах; спогади родини митця, його колег, вихованців.

Василь Їжак належить до числа видатних діячів культури Прикарпаття як талановитий музикант-хормейстер, педагог, композитор, організатор вищої школи, культурно-громадський діяч. Вся його діяльність була спрямована на вирішення кардинальних завдань – виховання висококваліфікованих музикантів-професіоналів, розвиток хорового мистецтва краю, взаємозбагачення регіональної музичної культури в контексті українського музичного мистецтва.

Постать Василя Їжака в Івано-Франківському педагогічному інституті (нині Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника) посіла чільне місце у навчально-виховному процесі педагогічної діяльності музичного факультету, де саме і формувались його власні педагогічно-виховні принципи роботи, що мало вплив на художньо-естетичні цілі та культурний розвиток митця.

Постать Василя Омеляновича Їжака надто характерна. Певною мірою вона є символом духовних надбань української музичної культури другої половини ХХ століття. Винятково обдарований музикант, людина високої творчої енергії, талановитий педагог, вчений, організатор професійного та просвітницького музичного руху, мав вплив на розвиток багатьох галузей музичного життя Прикарпаття.

Василь Їжак – видатний диригент, продовжувач кращих традицій диригентської школи, педагог, талановитий самодіяльний композитор і громадський діяч, – зумів через все життя пронести в своєму серці любов до музики. Безмежна любов до музики і ствердження того, що «музика – це душа людини» – були його життєвим кредо.

Василь Омелянович успішно працював як самодіяльний композитор, твори якого виконувались і виконуються як у колективах художньої самодіяльності, так і професійних. Ним написані твори для жіночого ансамблю «Росинка» (керівник доц. Михайлюк Х.О.) на слова Л.Лепкого, В.Тіпухова, Я.Барнича, обробки українських народних пісень, а також твори для чоловічого ансамблю «Легінь» (керівник доц. Чоловський П.М.) тощо.

Василь Їжак входив до обласної Спілки самодіяльних композиторів, і з 1981 до 1991 роки був головою цієї Спілки. З 1978 року (до 1993) керував капелою вчителів міста, яка у 1984 році здобула звання «народної».

Такі хорові колективи, як чоловіча інститутська хорова капела «Явір» та студентський загально факультетський мішаний хор за 10 років від початку свого існування були лауреатами республіканських фестивалів і оглядів, приурочених до ювілейних дат. Правою рукою в класі з диригування на протязі багатьох років залишалась концертмейстер Ольга Михайлівна Махиня (в 90-х роках – Любов Гундер). Роботу Василя Їжака завжди відзначав ректорат тоді ще Педагогічного інституту.

Хорові твори займають значне місце у творчому доробку Василя Їжака. Звернення до хорового жанру пов'язане, насамперед, з хоровою діяльністю митця, та з періодом організації активної діяльності по цілій Україні хорових колективів (70–80-ті рр. ХХ століття), збагачення їх репертуарного запасу.

Хорова спадщина композитора репрезентує світські хори. Василь Їжак створював свої оригінальні твори композиції для мішаних хорів, наприклад: «Уперед, хто не хоче конати» на сл. П.Грабовського, «Вечір» на сл. М.Шалати, «Пісня про мій рідний край» на сл. В.Тіпухова. А серед обробок та аранжувань зустрічаємо обробки для однорідних хорів: «Чом, чом, земле, моя» (муз. Д.Січинського, сл. К. Малицької) для чоловічого хору та «Нічко цікавая» для жіночого хору.

Серед перших виконавців хорових творів композитора були: студентські хори Дрогобицького та Івано-Франківського педагогічних інститутів – «Гаудеамус», факультетський мішаний хор; вокально-хореографічні ансамблі «Пролісок» та «Верховинка» [2]. А ансамблеві твори увійшли до репертуару вокальних ансамблів «Росинки» та «Легінь». Серед перших виконавців вокальних композицій були: Єлизавета Їжак («Колискова», «Реве гуде негодонька» на сл. Л.Українки з вокального циклу «Сім струн» й «Пісня моїх мрій» на сл. Р.Міклоуша) та Михайло Сливоцький («Пісня про матір», «Тополі, тополі» на сл. С.Пушика).

У своїх творчих уподобаннях композитор звертається до віршів українських поетів: П.Грабовського, В.Тіпухова, М.Шалати, а також до поезії турецького письменника Назина Хікмета (основоположника революційного напрямку в турецькій поезії).

Хорові твори В.Їжака досить різні за жанровими нахилами й охоплюють наступний образно-емоційний діапазон: героїчний («Уперед, хто не хоче конати»), епічний («Балада про рядового» для мішаного хору з солюючими партіями баритона та сопрано на сл. Н.Хікмета), лірико-пасторальні («Вечір»), лірико-патріотичні («Пісня про мій рідний край», «Край Стефаніка» для мішаного хору та високого голосу на сл. Я.Крушельницького, «Пісня про рідну школу» для мішаного хору на сл. С.Пушика). За своїм змістом світські хори В.Їжака діляться на патріотичні пісні-марші та ліричні п'єси.

Героїко-патріотичну тематику представлено у хоровому творі «Уперед, хто не хоче конати», в якому, у музичній інтерпретації тексту основний акцент композитор зробив на чіткий пунктирний ритм та енергійний плин мелодичних мотивів. Твору притаманний колективний дух єднання, чіткість музичної мови. Серед епічного жанру хорової п'єси у творчості Василя Їжака яскравим прикладом виступає «Балада про рядового».

Василь Їжак був чудовим аранжувальником пісень. З найвідоміших його композицій такі твори: «Чом, чом земле моя», «Нічко цікавая», «Червоні маки» обробка для жіночого ансамблю на сл. і муз. Я.Барнича.

Тонкий ліризм музики В.Їжака представлений в обробці «Нічко цікавая» на мелодію та слова Л.Лепкого, для однорідного жіночого хору (ансамблю) а cappella, музика якої просякнута ніжними інтонаціями колискової.

Ще один приклад ліричної, а саме, лірико-побутової образності, представлений у творчості Василя Їжака в оригінальній композиції для ансамблю – «Виростала верба». Творчість поета В.Тіпухова була не байдужа композитору. Він завжди залюбки звертався до його поезії. Зацікавив В.Їжака і його вірш, написаний у дусі народної поезії про взаємне кохання, і створив чудовий твір, який тепер сприймається як українська народна пісня.

Можна стверджувати, що майстерність самодіяльного композитора проявляється, насамперед, у багатстві фактурного викладу хору, тембровій драматургії, різних типах хорового інтонування. У музиці В.Їжака прослідковується «неоромантичний» стиль з елементами сучасної стилістики, у який органічно вплітається фольклор (XIX–XX ст. – посилення ліричної домінанти). Композитор

інтерпретує першотворі елементи засобами сучасної музичної мови, не порушуючи первинної гармонії. Проте, персональні цінності накладають на стиль композитора своє забарвлення, індивідуальність, властиву лише музиці В.Іжака.

Свій творчий потенціал Василь Іжак реалізував у своїх творах, композиціях. За всі роки свого життя так і не відбулось найбільш повного концерту за участю творів Василя Іжака. Його запрошували на Львівське та Чернівецьке телебачення з власними творами, і, все ж, 20 квітня 2004 року в актовій залі Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаніка силами студентів та викладачів Інституту мистецтв, а також запрошених гостей, звучав вечір-реквієм пам'яті Василя Іжака, на якому звучали його твори:

– «Вечір» на слова М. Шалати у виконанні факультетського мішаного хору, керівник – заслужений працівник культури України, доцент Ольга Ничай, концертмейстер – Уляна Бурденкова;

– «Прелюд-роздуми» та «Прелюдія-етюд» у виконанні старшого викладача кафедри інструментального мистецтва – Євгенії Біркової;

– «Тополі, тополі» на сл. С.Пушика та «Калина» на сл. Л.Українки у виконанні студентки Л.Бойчук, клас професора Христини Фіцалович, концертмейстер – Вікторія Яковійчук;

– «Нічко цікавая» обробка В.Іжака, сл. і мелодія Л.Лепкого у виконанні жіночого хору, керівник – заслужений працівник культури України, доцент Жанна Зваричук, концертмейстер – Інна Чикирис;

– «Пісня про матір» на сл. С.Пушика у виконанні заслуженого діяча мистецтв України, професора Михайла Сливозького;

– «Хризантеми» на сл. С.Пушика у виконанні студентки О. Кузьмихи, клас професора Христини Фіцалович, концертмейстер – Вікторія Яковійчук;

– «Уперед, хто не хоче конати» на сл. П.Грабовського та «Чом, чом, земле моя» гармонізація, муз. Д.Січинського сл. К.Малицької у виконанні хорової капели «Червона калина» центрального народного Дому, керівник – заслужений артист України Володимир Зварун, концертмейстер – Л.Свистун;

– «Червоні маки» обробка, муз. В.Барнича та «Виростала верба» на сл. В.Тіпухова у виконанні вокального ансамблю «Росинка», керівник – заслужений діяч мистецтв України, професор Христина Михайлюк, концертмейстер – Любов Гундер;

– «Гей, ви хлопці, ви молодці» на сл. В.Тіпухова у виконанні вокального квартету «Легінь», керівник – заслужений працівник культури України, доцент Петро Чоловський.

Також на вечорі-реквіємі були представлені відеоматеріали концертних виступів В.Іжака з приватного архіву Л.Іжак, а також звучав вірш пам'яті доцента й композитора Василя Іжака «На відстані серця...» у виконанні автора Степана Пушика.

Твори Василя Іжака продовжують звучати на концертних сценах, що є свідченням високого професіоналізму митця – талановитого, самобутнього диригента, композитора, педагога.

Василь Іжак як сучасний самодіяльний композитор, осмислюючи традиційний спів, намагався усі виконавські компоненти втілити на різні рівні наближеності до першоджерела: від цитування концертного виконавського прийому через імітацію виконавської манери аж до творчого «переінтонування» [12, с.126] первинного пісенного зразка. Аналіз вокально-хорових композицій композитора засвідчує визначення їх як неоромантичних, з елементами сучасної стилістики, в який органічно вплітається фольклор.

Жанровий діапазон його творчого доробку розмаїтий, що включає хорові, ансамблеві, вокальні та інструментальні твори малих форм. Композиторська спадщина В.Іжака і нині користується широкою популярністю серед виконавців та слухачів.

1. Гринишин М. Музики світ прекрасний / М. Гринишин // Прикарпатська правда. – 20 січня. – 1970. – С. 4.
2. Затварська Р. В.Чуперчук – перлина гуцульського танцю / Р. Затварська – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2002. – 136 с.
3. Івано-Франківський державний педагогічний інститут імені В.Стефаніка /документальний нарис/. - Ужгород: Карпати, 1990. – 118 с.
4. Іжак В. Молоді голоси / В. Іжак, Є. Іжак – К. : Музична Україна, 1982.
5. Іжак В. Музика / В.Іжак, Я. Крушельницький, В. Лужний – К. : Музична Україна, 1984.
6. Прикарпатський університет: здобутки і перспективи. – Івано-Франківськ : Плай, 2000.
7. Пушик С. Дорога до скарбів / С.Пушик // Прикарпатська правда. – 4 жовтня. – 1970. – С. 4.
8. Серганюк Ю. Наша пісня, наша дума...(репертуарний збірник) / Ю.Серганюк. – 1995. – 85 с.
9. Сорохтей Х. Музичні вечори / Х. Сорохтей // Прикарпатська правда. – 16 травня. – 1971. – С. 6.

10. Турянська О. Живе душа його в піснях / О. Турянська // Галичина. – 18 жовтня. – 1991. – С. 4.
11. Фонд архівного відділу Прикарпатського університету ім. В. Стефаника. Івано-Франківський педагогічний інститут (історичний нарис). – 1960. – 30 арк.
12. Фонд архівного відділу Прикарпатського університету ім. В. Стефаника. Особова справа В. О. Їжака. – 131 арк.
13. Яросевич Л. На крилах пісень / Л. Яросевич // Прикарпатська правда. – 7 березня. – 1971. – С. 4.

Проблема, которую автор сделала центральной в своем научном исследовании, обоснована попыткой рассмотреть хоровое наследие творческой личности Прикарпатья, дирижера Василия Ижака во всеукраинском музыкальном контексте и определить место его деятельности в культурном и творческом процессе.

Ключевые слова: хоровое наследие, культурный и творческий процесс, дирижер, творческая деятельность.

The problem the author has centered in the article is determined by the attempts to reveal the heritage of the kapellmeister Vasyl Yizak, creative figure of the Precarpathian region, in the overall Ukrainian musical context and identify the place of his activity in the cultural creative process.

Key words: choral heritage, cultural creative, kapellmeister, creative activity

УДК 78.2

Цзен Тао

СХІДНО-СЛОВ'ЯНСЬКИЙ СВІТ У КОНТАКТАХ З МУЗИЧНОЮ КУЛЬТУРОЮ КИТАЮ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті здійснено огляд представництва діаспорних музичних осередків та окремих діячів (насамперед вокального мистецтва) східно-слов'янського світу у Китаї початку ХХ століття та їх здобутки у галузі музично-виконавської, організаційної, педагогічної діяльності. Констатовано основні досягнення діячів російських, українських, польських, білоруських мистецьких сил, які достатньо активно забезпечували соціокультурні запити різних національних емігрантських громад в умовах духовного життя діаспори та здійснювали істотний вплив на слухацьку культуру й модель фахової музичної освіти Китаю.

Ключові слова: українська та російська діаспора Китаю, музичне виконавство, професійна музична освіта, полікультурна взаємодія.

Проблематика конвергенції культур Сходу і Заходу набуває все більшої актуальності з позицій глобалізаційних процесів сучасності. У музичному мистецтві, зокрема, ці тенденції досліджуються у найрізноманітніших аспектах. Певні напрацювання різного масштабу здійснені у сфері українського музикознавства, серед яких більшість складають статті, розвідки, дисертації китайських фахівців, які здобувають спеціальну освіту на теренах України. Це праці, котрі розкривають питання вокального мистецтва у педагогічному та методико-виконавському аспектах (Чжан Чунь Лян, Лю Сімей, Ші Хун Чан, Чань Лунь), окремі вектори та прояви суміщення світоглядно-мистецьких позицій європейських та китайської культур (І. Савчук, Ма Вей, Хоу Цзянь, Г. Вірановський, Лю Бінцян та ін.). Шляхи взаємовпливів розглядаються крізь призму широкого спектру чинників: через екзотизм, орієнталізм, літературні та музичні алузії образів Китаю, філософські віяння, переклади стародавньої поезії, інтерпретовану композиторами-європейцями тощо.

Активно розглядаючи опосередковані шляхи впливу та взаємозумовленості міжкультурних зв'язків митців західної Європи ментально, територіально, історично віддалених культурних сфер, дослідники досі недостатньо уваги приділили аспектам безпосередніх контактів слов'янських народів з Китаєм.

Значно рідше у полі зору дослідників є визначення особливостей формування та специфіки професійної музичної культури країн Далекого Сходу під впливом міжкультурних взаємодій (І. Чжен [15; 16], Н. Шахназарова [17], О. Фішман [13], музичного мистецтва Китаю (Л. Говердовская [1], Є. Дрожжина [3]), виконавських аспектів російської та української музики в умовах діаспори, умов культурного життя російських й українських громад та інституцій (Сунь Чжаожунь [11], М. Посівнич [8]), музичної освіти (В. Корольова [5], Сун Яньін [10], А. Хісамутдинов [14]) тощо.

© Цзен Тао, 2015.

Мета статті – здійснити огляд представництва діаспоральних музичних осередків та окремих діячів (насамперед у галузі вокального мистецтва) східно-слов'янського світу в Китаї початку ХХ століття та їх здобутків у сфері музично-виконавської, організаційної, педагогічної діяльності.

Дослідниця взаємозв'язків фахових музичних осередків Далекого Сходу та Європи Ірина Чжен серед базових чинників відзначає впливи релігійного музичного мистецтва: «Значущим чинником впливу європейської культури на культуру країн далекосхідного регіону стала діяльність християнських місіонерів. Знайомство з новою релігією обумовило і знайомство із західною музичною традицією. З відкриттям християнських церков одночасно відкривалися курси нотної грамоти, де вивчалися європейське нотне письмо, церковний спів, гра на європейських музичних інструментах» [15, с. 4]. Наслідками європейського впливу на професійну музичну культуру далекосхідного регіону вона вважає запозичення жанрів європейської музики, формування системи освіти, схожої з європейською, виникнення соціальних структур та інститутів, що здійснюють соціокультурну діяльність (концертні організації, оркестри, оперні трупи та ін.), зміну становища і соціального статусу виконавця, формування виконавських та композиторських шкіл європейського зразка, навчання музикантів з Китаю в країнах Європи і в США з кінця ХІХ – поч. ХХ століття.

Велике значення для знайомства з європейською музичною традицією мали гастрольні поїздки видатних музикантів Європи, Росії та США, а також вистави оперних труп. Проте, «...незважаючи на високі художні достоїнства оперних вистав, привезених в Китай, гастролі зарубіжних артистів не зробили помітного впливу як на художньо-естетичні пристрасті слухачів, так і на китайський музичний театр. На відміну, скажімо, від Японії, для китайського глядача лібрето опер не перекладалися рідною мовою, тому не дивно, що китайська публіка, за рідкісним винятком, не зрозуміла європейської опери і не відчула до неї інтересу» [2, с. 9]. Натомість концерні виступи солістів користувалися незмінним інтересом та успіхом у всіх національних складових соціуму міст, що стали осередками еміграції: з початку ХХ століття тут концертували піаністи Лео Сірота (учасник і переможець Міжнародного конкурсу ім. А. Рубінштейна), професор Л. Крейцер, (випускник класу Г. Єсіпової у Петербурзькій консерваторії), Л. Годовський і А. Склярєвський, скрипалі А. Могилєвський, Я. Хейфец, Є. Цимбаліст, М. Ельман, М. Ерденко, брати Китаїни (скрипаль і піаніст), віолончеліст Моріс Марішаль.

Як зазначає Сун Яньін, «У 1920-х роках серед російських музичних кіл було дуже популярно гастрювати у Китаї. Російських музикантів особливо приваблювало північно-китайське місто Харбін, у якому до цього часу перебувало на гастролях або заснувалося на постійне місце проживання багато російської інтелігенції» [10, с. 75]. Вокальне мистецтво презентували співаки А. Мозжухін, Л. Липковська, К. Шульженко і С. Лемешев, який виступав з трупю «Російської опери при Китайській Східній залізниці». Як камерні виконавці у Харбіні, Шанхаї та інших містах виступали Ф. Шаляпін, соліст-бас Маріїнського театру Володимир Шушлін, примадонна варшавських урядових театрів Марія Марієвська (ліричне сопрано), артистка Київської опери Марія Машир (сопрано, випускниця класу О. Муравйової у Музично-драматичній школі М. Лисенка) та М. Карлашов (псевдо – Чорноморець, бас), а також надзвичайно популярний у 20–30-ті роки ХХ століття в Європі та Китаї естрадний виконавець, киянин О. Вертинський [9, с. 220–222], співачки в жанрі жорстокого та циганського романсів Віра Паніна й Анастасія Вяльцева.

Водночас існував і протилежний вектор конвергенції – Схід-Захід. Початок ХХ століття відкриває якісно новий період співвіднесення міжкультурних взаємин, зумовлений революційними подіями у країнах Східної Європи. Зокрема, представників різних слов'янських народів – вихідців з Російської імперії (спочатку – будівничих Китайської залізниці під юрисдикцією царського уряду, згодом – втікачів з більшовицьких територій у зв'язку з подіями жовтневої революції 1917 року) з Китаєм пов'язує різнопланова професійна музична діяльність (у Харбіні, Шанхаї, Даляні, Тяньцзіні, Мукдені, та ін.). «На відміну від еміграції в Європі матеріальна та культурна база для цього в Маньчжурії була створена ще до революції. Вже тоді в «смузі відчуження» з'явилися для різних етнічних груп конфесійні об'єднання, створювалися національні культурно-просвітницькі товариства та благодійні організації, школи і класи з викладанням рідною мовою», – так характеризує специфіку ситуації дослідниця емігрантських процесів міжвоєнного періоду в Китаї Л. Говердовська [1].

В окремих містах культурне життя значною мірою доповнюється діяльністю потужних емігрантських осередків (загальна кількість біженців різних національностей з Російської імперії налічувала понад 400 тис. осіб). Вагомим фактором реалізації взаємовпливів є участь російських,

українських, білоруських, польських спеціалістів у перших симфонічних оркестрах на території Китаю.

Так, у Шанхаї був створений симфонічний оркестр з постійним складом (60 музикантів), у Харбіні – струнний та духовий оркестри, аматорський студентський оркестр, квартет. Тут проводились численні концерти з творів слов'янських композиторів та концерти суто російської музики, існувала розбудована радіомережа з трансляціями музичних програм російської та української громад. Спеціально створеною музикою супроводжувалися вернісажі та персональні виставки російських митців, часто влаштовувалися платні концерт-бали із запрошенням кращих артистів задля підтримки нужденних біженців. У галузі камерного виконавства яскравою постаттю була Євгенія Левітіна (лірико-драматичне сопрано) – колишня співачка Санкт-Петербурзької імператорської консерваторії, яка окрім виступів у численних містах Китаю, здійснила блискучий гастрольний тур по Японії.

Активне музичне життя зумовило високий запит на фахову музичну освіту, представлену різномірними закладами за складом дисциплін, викладацьким потенціалом та учнівським контингентом. Музичні школи формувались за принципом навчальних осередків – філій ІРМТ і були орієнтовані насамперед на потреби російськомовної діаспори. Перша Харбінська музична школа, що працювала за програмою Російського музичного товариства, була заснована у 1921 р. та функціонувала майже чверть століття [5, с. 29]. З 1924 р. почала роботу Вища музична школа імені О. Глазунова (з вокальними класами у переліку дисциплін), що проіснувала до 1936 р. Третьою музичною школою керувала випускниця міланської консерваторії В. Гершгоріна, під орудою якої був зібраний зоряний викладацький склад. У 1935 р. тут було відкрито ще одну російську музичну школу під керівництвом виконавця, громадського діяча, педагога й композитора С. Аксакова, де передбачалося ввести уроки композиції, історії музики та оперний клас. Активними учасниками концертного життя в Харбіні були педагоги вокалу музичного технікуму, очолюваного піаністкою-солісткою та концертмейстером Л. Аптекаревою, В. Вітельсом (баритон) та С. Батуріною (сопрано) [12, с. 70]. З закриттям технікуму у 1935 р. у зв'язку з від'їздом майже всіх педагогів до СРСР відбули й представники класу С. Батуріної, ставши членами труп провідних оперних театрів країни, а наставниця класу з чоловіком В. Великановим тривалий час працювали в оперному театрі Свердловська (Єкатеринбурга). Серед інших викладачів співу слід виокремити також талановиту виконавицю Марію Теодоріді (драматичне сопрано) – засновницю приватної школи співу (її випускниками стали представники міжнародної оперної сцени А. Юмшанова, В. Седельнікова, М. Федоровский та ін.) і О. Соловійову-Мацулевич, колишню артистку Імператорського театру [6, с. 59].

Іншу політику діяльності вели приватні музичні студії, очолювані педагогами-музикантами та співаками: Н. Осиповою-Закржевською (1921 р. заснування, з неї вийшли видатні виконавці Е. Силинська, О. Шеманський, Е. Новицька, С. Бабушкіна, М. Рассадіна, І. Олиневич та ін.), А. Соловійовою-Мацулевич, В. і О. Радюковими, а також музичні курси при Єпархіальній раді під орудою вільної мисткині Київської консерваторії Г. Баранової-Попової (перший за часом виникнення музично освітній заклад з курсами хорового співу, теорії музики та сольфеджіо – у 1917 р.). У них поряд з російськомовною емігрантською молоддю музичну освіту здобували представники місцевого китайського населення, чим було закладено потужне підґрунтя для розвитку мережі фахової освіти.

Потреби аматорського музикування забезпечували гуртки, які об'єднували зусилля спеціалістів і любителів. До таких належав, зокрема, музично-літературно-художньо-драматичний гурток «Арс» («Мистецтво») при Клубі товариства службовців. Отримавши власне приміщення у 1929 р., при ньому було відкрито Музичну школу (класи ф-но, скрипки, віолончелі та теорії музики), Студію пластики, Драматичну та Художню студії [6, с. 56–57].

У Харбіні функціонували оперний і балетний театр, оперета, класи музики і співу, симфонічний та духовий оркестри. Серед вокалістів у тогочасних афішах фігурують імена оперних співаків Маріїнського державного театру Л. Генсдорфа (ліричний тенор), І. Дніпрова (лірико-драматичний тенор), В. Шушліна (бас), Л. Тетюкової, З. Мамонової, З. Пальмової, М. Інсарової, К. Зубова, М. Пантелеєва, В. Раді, Я. Лукіна, П. Поляри, Г. Добротворської, О. Шеманського та інших. Їх виступи відбувались на численних сценах з прекрасними акустичними умовами: оперний зал Залізничного зібрання (у російській аббревіатурі – «Желсоб», заснований з ініціативи Арія Пазовського), Комерційного зібрання (вміщував до 800 осіб), театр «Модерн», в якому було два зали: Концертний (вміщував більше 1000 осіб) і Білий концертний. Харбінська російська опера, яка потужно фінансувалась управлінням залізниці, могла собі дозволити високі гонорари кращим творчим силам, мала в репертуарі 26 творів, в т.ч. опери «Севільський цирульник» Дж. Россіні,

«Травіата» Дж. Верді, «Іван Сусанін», «Руслан і Людмила» М. Глінки, «Князь Ігор», «Демон» А. Рубінштейна, «Царева наречена», «Садко» М. Римського-Корсакова, «Кармен» Ж. Бізе та ін.

Значними мистецькими подіями у сфері камерного та естрадного вокального виконавства були виступи дуетів: Кравченко – Фокін, Менарі – Мунц, Манжелей – Серов, Огнева – Давидов, Грязнова – Степанов; Н. Ангельгардт (з оперним та оперетковим репертуаром); солістів: Хмарина з ансамблями, Леоніда Моложатова, Олександра Кармелінського (з поширеними в артистичному середовищі Європи «пісеньками П'єро» і романсами), Ольги Стронської, виконавиць т. зв. пісень настрою Софії Реджі і Марії Садовської, Зорич (Бабушкіної, пізніше – артистки опери в Шанхаї) [1]. Учасник Харбінської оперної трупи В. Шушлін вів і сольну концертну діяльність: у 1927 році реалізував сольний концерт у Японії, у 1930 р. гастролював як соліст з Шанхайським муніципальним симфонічним оркестром на Філіппінах [10, с. 76; 11, с. 319].

Українська діаспора у Китаї початку ХХ століття за різними джерелами становила від 20 до 40 тисяч осіб і була зосереджена в містах Харбін, Мукден, Дайпен, Гірині. На Східно-Китайській залізниці у 1920 рр. працювало понад 20 тис. українців. Шанхай та Харбін були найактивнішими осередками українського життя в Китаї, а в 1930–1940-х рр. Шанхай став центром української еміграції в Азії. Українські громади в Китаї (зокрема Українську Громаду Шанхаю сформовано 1905 року, невдовзі – й українську колонію яка налічувала 4 тис. українців, в Харбіні громада виникла в 1908 році, кількість українських поселенців лише в цьому місті в 1930-х рр. становила понад 15 тис. осіб) були наділені власною внутрішньою музично-мистецькою організацією, які централізувались навколо Українського клубу (з 1907 року), Української духовної громади та Народного дому, збудованого у 1918–1920 рр. на кошти місцевої української спільноти (містив у своєму складі українську школу, коєдукаційну гімназію, церкву Покрови, бібліотеку і театр). Самостійним та національно окресленим явищем була трупа української оперети, яка користувалась сталим успіхом і популярністю, і судячи з відгуків преси та спогадів сучасників, мала сильний хор (керівник – В. Лукша) і якісні костюми учасників. У її репертуарі були традиційні для мандрівних театральних труп України опери, оперети, музично-драматичні вистави: «Запорожець за Дунаєм», «Ой, не ходи Грицю», «Наталка Полтавка», «Майська ніч», «Ніч під Івана Купала», «Нещасне кохання», «Ніч перед Різдом». Тут виступали українські артисти О. Шеманський, П. Лаврівський, В. Ангельгардт, Н. Турбіна-Гайдарова, М. Ніжин (Слюсар) та інші, примадонною була Л. Безпечна [9, с. 125–132, 136–138, 140–142; 12, с. 97]. Вистави оперети відбувались під орудою диригентів Я. Позена, В. Каплун-Володимирівського і А. Слущького на сценах Залізничного та Механічного зібрань, Клубу Вузла, в театрах «Модерн», «Весь світ», «Азія» та «Атлантик», гастрольні виступи охоплювали Шанхай, Пекін, Тяньцзінь, а також Японію, Філіппінські острови і Яву. Камерні виступи відбувались у кабаре «Казино», «Фантазія», у ресторані «Яр». Нове дихання отримало театральне життя у 1930-ті роки, коли було організовано хор та театр, які очолював М. Нестеренко. За короткий час такої діяльності було поставлено 8 п'єс та оперет на сценах театрів «Орієнт» та «Модерн» [9].

На початку 1910 року у Харбіні було організовано велику хорову капелу під орудою Петра Машина – випускника Харківського імператорського музичного училища, який успішно викладав вокал у різних емігрантських осередках Китаю в 1907–1924 рр. та був серед засновників першої музичної школи в Харбіні. При капелі діяли класи сольного співу (керівник – артистка російської опери А. Лукьянова); сольфеджіо та теорії (керівник – артист російської опери А. Степанов), і сам П. Машин – хорового співу.

У 1925 р. музикант переїхав до Шанхаю, де постав організатором хорів у Архиєрейській та Святоніколинській церквах, з якими проводив концерти духовної музики (в тому числі «Літургії Іоанна Златоуста» ор. 41 П. Чайковського, хорових творів С. Рахманінова, В. Калінникова, М. Черепніна, Р. Шумана, А. Рубінштейна, Г. Давидовського, власних композицій). Тут він працює як хормейстер оперних постановок місцевих оперних труп (зокрема таких як «Фауст» Ш. Гуно та «Борис Годунов» М. Мусоргського). Здобуває тріумфальне визнання пов'язане з заснуванням в Шанхаї Українського та Терського козачих хорів, з якими вів надзвичайно широку концертну діяльність [6, с. 113–117].

Таким чином, виходячи зі спостережених соціокультурних процесів емігрантських осередків східного слов'янства у Китаї початку ХХ століття очевидно, що їх музично-мистецьке життя охоплює численні аспекти: виступи гастролуючих виконавців, внутрішньо-регіональну та міжнародну театральну і камерну гастрольно-концертну діяльність на теренах Далекого Сходу, викладання у навчальних закладах зарубіжжя та організацію власних осередків плекання аматорської та фахової музичної освіти, розвиток музично-театрального й успіхи хорового мистецтва. У них

представлено діячів російських, українських, білоруських та ін. мистецьких сил, які достатньо активно забезпечували соціокультурні запити різних національних емігрантських громад в умовах духовного життя діаспори та здійснювали істотний вплив на слухацьку культуру й модель фахової музичної освіти Китаю.

1. Говердовская Л. Ф. Культурная жизнь российской эмиграции в Китае в 20–40-е года XX века : учебное пособие по курсу «История культуры стран и региона»/ под. ред. Л.И. Александрова / Говердовская Л. Ф. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://abc.vvsu.ru/Books/up_kult_zhiznj_ros_emigr_v_kitaje/page0001.asp.
2. Говердовская Л. Современная китайская опера (история и перспективы развития): автореф. диссерт. на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения : спец. 17.00.02. – «Музыкальное искусство» / Чжан Личжэнь. – СПб, 2010. – 150 с.
3. Дрожжина М. Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века : дисерт. на соиск. уч. степ. доктора искусствоведения : спец. 17.00.02 / Дрожжина Марина Николаевна. – Новосибирск, 2005. – 346 с.
4. Завадская Е. В. Культура Востока в современном западном мире / Е. В. Завадская. – М. : Наука, 1977. – 168 с.
5. Королева В. А. Первая Харбинская музыкальная школа / В. А. Королева // Россия и АТР. – Владивосток, 1997. – № 4. – С. 27–33.
6. Мелихов Г. В. Белый Харбин : Середина 20-х. / Г. В. Мелихов – М. : Русский путь, 2003. – 440 с.,
7. Орлова Е. В. К проблеме взаимоотношения восточных и западных художественных традиций в музыке XX века / Е. В. Орлова // Музыка в школе. – 2006. – № 6. – С. 43–55.
8. Посівнич М. Діяльність ОУН на Далекому Сході (1934-1944). / Микола Посівнич // Націоналістичний портал. – 2014. – 11 червня. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://ukrnationalism.com/history/594-diiialnist-oun-na-dalekomu-skhodi-1934-1944.html](http://ukrnationalism.com/history/594-diiialnist-oun-na-dalekomu-skhodi-1934-1944/594-diiialnist-oun-na-dalekomu-skhodi-1934-1944.html).
9. Русский эмигрантский альманах «Россия». – Шанхай. –1926. – С. 220–222.
10. Сун Яньин. Роль російських педагогів у становленні вокальної освіти в Китаї першої половини XX століття (на прикладі діяльності Володимира Шушліна) / Сун Яньин // Наукові записки. Серія : Мистецтвознавство. – 2013. – №2 – С. 73–77.
11. Сунь Чжаожунь. Первые постановки опер П. Чайковского «Пиковая Дама» и «Евгений Онегин» на китайской сцене (к проблеме освоения зарубежного репертуара) / Чжаожунь Сунь // Известия Российского государственного педагогического университета им. Герцена. – Санкт-Петербург, 2011. – №131. – С. 316–321.
12. Таскина Е. Неизвестный Харбин / Елена Таскина. – М. : Прометей, 1994. –160 с.
13. Фишман О. Л. К проблеме рецепции Западной Европой XVII–XVIII вв. некоторых элементов китайской культуры / О. Л. Фишман // Культурное наследие Востока. Проблемы, поиски, суждения. – М. : Наука, 1985. – С. 318–326.
14. Хисамутдинов А. Из истории музыкального образования: Россия - Китай [Текст] / Амир Хисамутдинов // Музыкальная академия. – 2012. – № 3. – С. 151–155.
15. Чжен И. А. Профессиональная музыкальная культура стран Дальнего Востока в контексте межкультурных взаимодействий : автореф. диссерт. на соиск. уч. степ. канд. искусствоведения : спец. 24.00.01 – теория и история культуры (культурология) / Чжен Ирина Абрамовна. – Чита, 2006. – 21 с.
16. Чжен И. А. О взаимодействии художественных культур Востока и Запада (на примере становления композиторских школ европейского типа в странах Дальнего Востока) / И. А. Чжен. // Гуманитарный вектор. Серия : Педагогика. – 2010. – № 1. – С. 193–198.
17. Шахназарова Н. Г. Музыка Востока и музыка Запада : (Типы музыкального профессионализма) / Н. Г. Шахназарова. – М. : Сов. композитор, 1983. – 153 с.

В статье сделан обзор представительства диаспоральных музыкальных центров и отдельных деятелей (прежде вокального искусства) восточно-славянского мира в Китае начала века и их деятельности в сфере музыкально-исполнительской, организационной, педагогической деятельности. Констатированы основные достижения деятелей российских, украинских, польских, белорусских художественных сил, которые достаточно активно обеспечивали социокультурные запросы различных национальных эмигрантских общин в условиях диаспоральной духовной жизни и осуществляли существенное влияние на слушательскую культуру и модель профессионального музыкального образования Китая.

Ключевые слова: украинская и русская диаспора Китая, музыкальное исполнительство, профессиональное музыкальное образование, поликультурное взаимодействие.

The article presents an overview of representation of diasporal music centers and individual figures (especially, of vocal arts) of East Slavic world in the early twentieth century China and their achievements in

the field of music and performance, organizational, educational activities. The main achievements of leaders of Russian, Ukrainian, Polish, Belarusian artistic forces, which actively provided socio-cultural needs of different ethnic immigrant communities in conditions of diasporal spiritual life and made a significant impact on the listening culture and the model of professional music education in China, were ascertained.

Keywords: *Ukrainian and Russian diaspora of China, musical performance, professional music education, multicultural interaction.*

ВИКОНАВСЬКА І ПЕДАГОГІЧНА ТВОРЧІСТЬ

УДК 781.6: 316.454.52 : 159.9 : 78

Лариса Опарик

МУЗИЧНЕ СПІЛКУВАННЯ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ СТИЛЮ СПРИЙНЯТТЯ

У статті аналізуються комунікативні механізми творчої взаємодії композиторів, виконавців та слухачів як чинники формування стилю слухачького сприйняття у процесі музичного спілкування.

Ключові слова: музичне спілкування, стиль сприйняття, музичне висловлювання, комунікативно-інтерпретаційна позиція слухача.

Різке посилення ролі інформаційних процесів у житті сучасного соціуму та пов'язані з цим загострення боротьби ідеологій, протистояння світоглядів актуалізує проблему взаєморозуміння, діалогу, спілкування людей. Музика як спосіб творчого спілкування служить одним із дієвих засобів внутрішньої організації культурного життя та духовної еволюції соціуму, постійної динамічної взаємодії суспільства та особистості. Тому новітні завдання реалізації консолідуючого потенціалу музичного спілкування у сучасній композиторській, виконавській, слухачькій, музично-педагогічній практиці спонукають до наукового осмислення комунікативних механізмів творчої взаємодії ключових суб'єктів музичного мистецтва.

Пошук оптимальних методологічних підходів до вивчення особливостей музичного спілкування передбачає, насамперед, термінологічну визначеність наукового опису. Зокрема, питання змістовного наповнення понять «спілкування» та «комунікація» в сучасному музикознавстві досі залишається дискусійним, про що свідчить аналіз останніх досліджень вітчизняних та зарубіжних авторів – О. Берегової, Л. Березовчук, Г. Макаренка, Б. Смірнова, О. Черемісіна та ін. Визначаючи відмінності між термінами «спілкування» та «комунікація» в науковій літературі, О. Берегова вказує на тенденцію зближення цих понять, хоча їх спільні й відмінні риси все ще різняться: «За спілкуванням, в основному, закріплюються характеристики міжособистісної взаємодії, а за комунікацією – додаткове значення інформаційного обміну в суспільстві» [4, с.8].

Спробу створення цілісної теоретичної картини музичного спілкування здійснено автором статті у дисертації та низці інших праць, де, зокрема, сформульовано дефініцію поняття музичного спілкування [14]. При розмежуванні понять «музична комунікація» та «музичне спілкування» у визначення останнього покладені критерії інтерактивності, вмотивованості, цілеспрямованості інтонаційно-мовленнєвої діяльності основних суб'єктів комунікативного процесу в музиці. Таким чином, музичне спілкування ми розглядаємо як принципово відмінний від нейтрального інформаційно-пізнавального процесу комунікації акт співтворчості, необхідною ланкою котрого є індивідуальна музична діяльність, спрямована на активну міжособистісну взаємодію з метою розкриття смислу музики, тобто її сприйняття та розуміння на вищому, художньому рівні цілісного осягання музичного твору.

Титульним репрезентантом цілісності в мистецтві виступає, як відомо, художній стиль, котрий поряд із жанром є носієм алгоритмів соціальної адаптації музичного твору. Отже, стиль в системі музичного спілкування детермінує, насамперед, мовленнєві механізми впорядкування художньої інформації як в індивідуальній, так і в суспільній свідомості та сприяє адекватному осягання відповідної музичної дійсності. Наукові засади дослідження мовленнєвої природи музичного сприйняття, що може проявляти себе в тих чи інших стильових вимірах, закладені в працях Б. Асаф'єва, О. Костюка, В. Медушевського, Є. Назайкінського, А. Сохора, М. Старчеус, Г. Тарасова, Л. Черкашиної та ін. Ці праці містять цікавий нам досвід теоретичного синтезу двох підходів у дослідженні специфіки музичного сприйняття, що полягає, з одного боку, у вивченні психологічних механізмів музичної діяльності індивіда, з іншого – у розкритті комунікативних принципів спрямованості музичного твору на реципієнта. Такий системний підхід визначив наші подальші пошуки оптимальних шляхів музикознавчої формалізації складних механізмів стилетворення в системі музичного спілкування.

© Опарик Л., 2015.

Мета статті – висвітлення комунікативних механізмів творчої взаємодії композиторів, виконавців та слухачів як чинників формування індивідуального стилю сприйняття у процесі музичного спілкування.

Вихідним пунктом дослідження обирається «комунікативна форма, тобто твір, що безпосередньо звучить» (за В. Москаленком). Саме в процесі виконання музичного твору для слухачів водночас реалізуються основні вектори музичної комунікації – «виконавець ↔ композитор», «виконавець ↔ слухач», «композитор ↔ слухач». Це знаходить своє віддзеркалення в структурі озвученого твору, його тексті, контексті й підтексті та відповідно уможливорює спостереження за комунікативними проявами головних суб'єктів музичного спілкування. Таким чином, актуальне буття твору (за Є. Назайкінським) потенційно містить у собі можливості аналітичного декодування, по-перше, основних компонентів музичного сприйняття – емоційно-перцептивного, інтелектуально-смыслового, творчо-діяльнісного та, по-друге, тих чи інших стилів музичного спілкування, серед яких найбільш загальними з точки зору ставлення суб'єкта до музичного твору вважаються спілкування-знайомство, спілкування-осмислення, спілкування-творчість [див.: 20].

Питання буттєвого статусу музичного твору в системі художнього спілкування є ключовим, адже воно безпосередньо пов'язане з проблемою зворотного зв'язку між суб'єктом творчої діяльності та твором мистецтва – головною умовою впливу музики на цілісність людської свідомості, відтак і на формування стилю музичного сприйняття. Ряд визначень музичного твору, зокрема, як «особливого виду музичного висловлювання» (В. Медушевський), «цілісного знакового предмета» (С. Раппопорт), «самостійної знакової одиниці» (А. Сохор) дозволяє стверджувати, що семіотичний статус музичного твору в системі художньої комунікації корелює із загальносеміотичною природою висловлювання, котре визначається в лінгвістиці «як реальна одиниця мовленнєвого спілкування» (М. Бахтін), що передбачає також ситуацію «висловлювання – розуміння» [див.: 3, с.250-296].

Обґрунтування висловлювання як універсальної форми організації інтонаційно-мовленнєвого матеріалу в різних видах творчої діяльності має на меті осмислення стилю музичного сприйняття як цілісного феномена у тому числі й шляхом узагальнення через вербальні мовленнєві жанри. Правомірність такого підходу підтверджується працями Б. Асаф'єва, В. Васіної-Гроссман, Є. Назайкінського, К. Руч'євської та ін. Таким чином, розгляд композиторського, виконавського, слухачького висловлювання-сприйняття в їх діалогічній взаємодії у процесах музичного спілкування вводить у сферу функціонування прообразів різноманітних мовленнєвих жанрів.

Слід зауважити, що висловлювання як музикознавча метафора має безпосереднє відношення до мовленнєвої предметності музичного змісту. Мова йде про так звані комунікативні архетипи (зокрема, архетипи заклику, прохання, запитання, гри, медитації) або базисні форми музичних висловлювань, що лежать в основі універсального психомузичного словника сприйняття. «Комунікативний архетип належить цілком до царини соціальної взаємодії, тобто взаємодії між окремими особистостями та групами людей; він – спонукальна причина, що викликала до життя базисну форму з її моторно-руховими та протоінтонаційними якостями. Аналіз основних архетипів показує ті опори, котрі використовує інтонаційний слух для розшифровки музичного змісту, для емоційного витлумачення музичного висловлювання» [15, с.105].

Музичне висловлювання, втілене в межах конкретного твору, може розглядатися, передусім, як виражена оригінальною художньою мовою та спрямована на сприйняття смислової цілісності¹⁵. Відповідно формування стилю сприйняття уявляється як пошук певної цілісності в процесі осягання та розуміння музичного твору, тобто як творчий акт породження смислу музики.

Смисловий аспект у музиці як сфері творчої діяльності вкорінюється в її інтонаційній природі. Б. Асаф'єв підкреслює: «Інтонація – якісна сторона звуковиявлення, «осмислення», «одухотворення» звучань. У цьому сенсі інтонація... складає найважливішу ознаку музики як живого виразного мовлення» [2, с.55]. Розвиваючи думку Б. Асаф'єва, В. Москаленко конкретизує поняття «інтонування», котре трактується ним як «психологічний процес самого «продукування» музичної думки». Таким чином, «інтонування... виражає сутність усякого музично-творчого процесу, незалежно від того, чи маємо ми справу з композиторським, виконавським (ширше – інтерпретаторським) або слухачьким його різновидами» [11, с.15]. Відтак вступ «звукоінтонаційної свідомості» (О. Сокол) у взаємодію з інтонаційними проявами музичного мислення інших людей є

¹⁵ У лінгвістичному розумінні, згідно з М. Бахтіним, головною ознакою висловлювання поряд із цілісністю та смисловою вичерпністю є його адресованість, скерованість до когось [3, с.290].

необхідною передумовою формування стилю сприйняття в процесі художнього спілкування, що стає фактом музичної дійсності в момент синхронізації композиторських, виконавських та слухачьких інтонаційних проявів в актуальному бутті твору.

Інтонаційна взаємодія між суб'єктами музичного спілкування здійснюється на підставі комунікативної програми твору. Для того, щоб мати здатність служити засобом художнього спілкування, «структура музичного твору повинна віддзеркалити в собі всі сторони художнього спілкування: умови, скерованість, цілі комунікації, закони та властивості сприйняття» [9, с.150]. Окреслені комунікативні параметри характеризують музичний твір і з точки зору його сценічності, тобто здатності функціонувати в конкретних місці й часі музичного спілкування. Виявлення параметрів цілісності музичного сприйняття як стильового утворення потребує редукування поняття «процес музичного спілкування» до поняття «акт музичного спілкування», яке вказує на збігання музичної комунікації в певних часових межах і умовах.

Аналітичне виокремлення акту музичного спілкування із загального музично-комунікативного потоку має принципове значення для дослідження стилю музичного сприйняття. Насамперед в акті спілкування фіксується відчуття музичного часу, яке досягає граничної концентрації на рівні окремо взятого твору. Перцептуальне спливання музичного часу має певні закономірності, які Є. Назайкінський визначає як «фази входження в музику, перебування в ній та виходу з неї» [12, с.106].

Часова координата, як відомо, виявляє себе через просторову і навпаки. В образному світі музичного твору перебіг музичного часу та формування музичного простору усвідомлюється через ряд подій, адже «позбавлена якісно визначених і відмінних одного від одного моментів, подій, зрушень, музика не сприймалася б як рух (єдність часу і простору)» [17, с.9]. Сприйняття «події як сюжетної одиниці» (Є. Назайкінський) становлення музичної образності в художньому просторі й часі твору відбувається в реальному просторі й часі акту музичного спілкування. При цьому «коли обдарований слухач піддається силі впливу музики, він осягає як «подію», так і ідеалізацію «події»: він, так би мовити, всередині цієї «події», навіть якщо музика витримує ...свою «психологічну дистанцію» [7, с.109-110]. Подібна подія набуває неповторності в конкретній ситуації музичного спілкування.

Ситуація музичного спілкування на основі озвученого твору зумовлюється як суб'єктивними факторами – авторською волею композитора, творчою програмою виконавця щодо обраного твору та характером скерування виконавського висловлювання до слухачів-адресатів, музичним тезаурусом слухачького сприйняття, так і об'єктивними – історично усталеними умовами побутування музики, які викристалізувалися в результаті її жанрового функціонування. Жанрово-комунікативна ситуація в музиці, за Є. Назайкінським, зумовлює, по-перше, психологічну настройку на певний спосіб або тип сприйняття та виконання, характерний для конкретного жанру; по-друге, забезпечує умови, за яких загальний просторово-часовий досвід та досвід словесного мовлення слухача підключається до власне музичного жанрово-комунікативного досвіду [див.: 13, с.272-283].

Віддзеркалене в структурі озвученого твору явище ситуації музичного спілкування охоплює всі форми комунікативної взаємодії музикантів і слухачів, а саме: контактні – безпосереднє музичне спілкування «віч-на-віч» в обстановці концертного музикування та дистантні – опосередковані технічними засобами (радіо, телебачення, аудіо- та звукозапис). Історично усталені форми публічної взаємодії між музикантами та аудиторією – концертні форми музичного спілкування – унаочнюють одночасне поєднання різноманітних типів та рівнів взаємодії композиторів, виконавців і слухачів¹⁶. Перебування можливих векторів музичного спілкування в різних площинах не виключає спроби їх зближення та співвіднесення в структурі інтонаційного контексту твору.

Виявляючи зв'язок звукового матеріалу з реальністю, Є. Назайкінський витлумачує контекст як «дзеркало комунікативної ситуації – середовище залу», а підтекст як результат аперцепції: «В момент сприйняття музики ці сліди (попереднього досвіду – *Л.О.*) оживають, набувають характеру реально існуючого, ...переносяться на звучання» [12, с.29]. Підтекст у лінгвістиці визначається як внутрішній, прихований зміст висловлювання. Отже, ситуативний інтонаційний контекст озвученого

¹⁶ Серед них Ю. Капустін виокремлює: прямі (сугестивно-емоційний контакт артиста і публіки) та непрямі (спілкування композитора із слухачем через музичний твір), міжособистісні (взаємодія окремих слухачів між собою та кожного з них із виконавцем) та міжгрупові (тобто між окремими спільностями слухачів), художні (спілкування автора і виконавця між собою та із слухачами за допомогою ідейно-емоційної інформації, яка міститься в музичних образах) [6, с.32].

твору в процесі розгортання музичного спілкування насичується багатозначністю емоційно-сислової взаємодії підтекстів виконавського вираження та слухацького сприйняття. З позиції сприйняття цей процес можна охарактеризувати як прояв інтенції (від лат. *intentio* – прагнення) слухача, тобто момент активізації його внутрішнього мовлення в емоційному полі «відчуття стилю в музиці» (Є. Назайкінський).

Сислова взаємодія індивідуальних активностей у ситуації живого контакту з музичним твором передбачає певні суперечності. Так, С. Раппопорт доводить принципову неможливість тотожності між ідеями, сформованими у свідомості автора твору, їх об'єктивацією в нотному записі та ідеями, добутими з нотного запису споживачами (виконавцями та слухачами) твору [16]. Відтак музичне спілкування по відношенню до письмового чи озвученого тексту твору відіграє роль роз'яснювальної, інтерпретаційної системи із своєю функціонально обумовленою композиторською, виконавською, слухацькою специфікою.

Реалізація музичного спілкування як тлумачної системи здійснюється завдяки «інтерпретуючій діяльності музичного мислення, що проявляється як в особистісно-відособленій формі, так і в масштабі суспільно-колективного відношення-сприйняття» [11, с.23]. Це дозволяє говорити про спільність перцептивного рівня для всіх суб'єктів музичного спілкування, (адже «...музика й полягає й існує в єдності та у співвідношенні творчості, виконавства і «слухацтва» через сприйняття та умогляд» [1, с.495]), а значить, і про універсальність структури початкових змістовних уявлень.

До них належать «уявлення естетичні (оцінка музично-звукових уявлень і переживань з точки зору прекрасного чи потворного, піднесеного чи низького, трагічного чи комічного), моральні (оцінка тих же уявлень з точки зору їх приналежності до світу добра, справедливості чи несправедливості й зла) та світоглядні (цілісне уявлення про світ, який переживається та усвідомлюється у вигляді світовідчуття, світопоглядання, світосприйняття та світогляду). Нарешті, це уявлення асоціативні – результат порівняння почутого, пережитого та усвідомленого з уже відомим...» [5, с.16]. Формування початкових змістовних уявлень забезпечується дією нейропсихічних механізмів мислення, які характеризуються співвідношенням конкретного та узагальненого, інтуїтивного та раціонального, емоційного й інтелектуального начал тощо.

Отже, усвідомлення початкових змістовних уявлень у процесі особистісної інтерпретаційної діяльності музичного мислення відбувається під впливом як об'єктивних (таких, що містяться в самих розумових операціях встановлення подібності та відмінності, умовиводах та передбаченнях, в естетичних та моральних уявленнях), так і суб'єктивних (таких, що не залежать від соціального досвіду та норм) факторів. Тут постає проблема адекватного сприйняття, котре В. Медушевський визначає як «прочитання тексту у світлі музично-мовних, жанрових, стилістичних та духовно-ціннісних принципів культури» [10, с.143]. Таким чином, система аксіологічних критеріїв, сформована в ході історичного розвитку музичної практики, служить об'єктивним орієнтиром побудови індивідуальної інтерпретаційної стратегії.

Стратегія – певна евристична установка, що «організує психологічну структуру слухання музики: в одному й тому ж матеріалі, який звучить немов би проставляються різні курсиви, котрі загострюють ті чи інші риси того, що слухається та перетворюють його в почуте» [18, с.39]. Отже, інтерпретаційна стратегія сформованого музичного мислення полягає у виробленні смислових установок на осягання змісту музичного твору як проблеми співвідношення цінностей, тобто характеризується ціннісно-орієнтувальною вибірковістю, відтак – впливає на формування стилю сприйняття, що виражає особистість «в усталених способах, навиках, ідеалах та результатах музичної діяльності, у використанні неповторного індивідуального коду розпізнавання, у художніх симпатіях та антипатіях тощо» [10, с.150].

Присутність стилю сприйняття, у свою чергу, вказує на пошуки цілісного смислу, котрий у сприйнятті образів музичних творів часто персоніфікується. Так, вищі слухацькі потреби як певна установка спілкування з музичним твором (за Л. Кадциним) ґрунтуються на усвідомленні адресатів спілкування – композиторів, виконавців, інших слухачів. Зі свого боку, музикант-професіонал творить і виконує музику з метою бути почутим публікою, спрямовуючи своє музично-виконавське висловлювання до тих чи інших адресатів музичного спілкування. Торкаючись цього питання, В. Медушевський пише: «В цілому музика являє собою дивовижну зустріч трьох активностей: композитор та виконавець прагнуть висловитись, передати слухачам свої ідеї, думки, почуття; але й слухач також виступає як активна сторона – він не просто поглинає подане йому, він зацікавлено випитує композитора та виконавця, шукає в них задоволення власних інтересів, іноді «вчиняє допит» їм, з'ясовуючи їх кругозір та оцінюючи ступінь їх майстерності, рівень таланту» [9, с.123].

При цьому може відбуватися ідентифікація слухачем своєї особистості з особистістю композитора, виконавця, ліричного героя музичного твору. Про вплив саме цього аспекту слухачького сприйняття на розвиток елементарних музичних здібностей пише, зокрема, Г. Тарасов: «Тут значно уточнюється звуковисотне чуття (це найбільш істотна ланка для встановлення емоційно-інтонаційної спільності «себе» та «іншого»).... Отже, – підсумовує дослідник, – ставлення особистості до музики, комунікативна позиція, яку вона займає в процесі музичного сприйняття як формі художнього спілкування, детермінує якісно своєрідний спосіб організації та регуляції цієї діяльності» [19, с. 66–67].

Таким чином, ефективність розгортання інтонаційно-слухового процесу значною мірою залежить від обрання реципієнтом певної комунікативно-інтерпретаційної позиції стосовно адресатів музичного спілкування, котре стає дієвим чинником об'єктивації особистісного смислу, адже сприйняття та розуміння іншої людини передбачає зустрічне саморозкриття себе як особистості. «Смисл, – зауважує М. Бахтін, – є персоналістичний: в ньому завжди є запитання, звертання та передбачення відповіді, в ньому завжди двоє (як діалогічний мінімум)» [3, с.393].

Відтак персоніфікація в процесі розуміння музики свідчить про появу іншого суб'єкта, тобто про пробудження діалогічної активності інтерпретатора, усвідомлення ним своєї комунікативно-інтерпретаційної позиції, яка потенційно є стильовою, оскільки стиль – це насамперед «цільна чітка позиція в світі, обрана серед багатьох інших, певний ракурс, позбавлене випадковостей особливе бачення світу та ставлення до нього» [8, с.35].

Усвідомлення адресатів спілкування передбачає, що «процес інтерпретації має здійснюватися у трьох аспектах: з точки зору позиції автора твору, виконавця та слухачів-сучасників. Виникаючі в результаті інтерпретації уявлення свідчать про концептуальність змісту, яка віддзеркалює різні позиції, точки зору» [5, с. 16]. Інтегруючим началом тут виступають жанрові концепції як історично усталені типізовані форми суспільно-колективної інтерпретуючої діяльності. Завдяки взаємоадресованості «висловлювання-вираження» та «висловлювання-розуміння», активізованих зустрічними комунікативними позиціями учасників музичного спілкування, в ситуативному контексті акту інтерпретування озвученого твору виникає спільний жанрово-стильовий простір, наповнений інтонаційно-ціннісною «атмосферою духовності» (О. Шпенглер).

У живій інтонаційній атмосфері актуального буття твору акумулюється весь спектр індивідуальних енергій, породжених зустрічними творчо-конструктивними зусиллями інтерпретуючої думки в її як особистісних, так і колективних формах. При цьому діалогічний підхід як певний загальний принцип гуманітарного мислення надає особливого сенсу почасти анонімній інтерпретуючій діяльності суб'єкта музичного сприйняття. По-перше, концептуальний діалог з можливими адресатами музичного спілкування, який передбачає цільову установку на осягання ціннісного світу, позицій, точок зору інших особистостей, стає свого роду стильовою формою самодетермінації інтерпретуючої особистості, способом пізнання власного світу та постійного відродження духовних сил. При цьому в діяльності суб'єкта музичного сприйняття віддзеркалюється кардинальна особливість існування художнього стилю як такого, в першу чергу як національного утворення: поєднання в ній рефлексивної скерованості «назовні» (в сторону інших стилів як відбитків власного буття) та інтроспективної скерованості «вглиб» (до своїх витоків).

По-друге, комунікативно-інтерпретаційна позиція в творчій діяльності суб'єкта музичного сприйняття містить у собі неабиякий конструктивний потенціал, якщо брати інтерпретацію як один із способів моделювання образного світу твору. Звідси випливає важливий висновок, а саме – становлення музичного твору як динамічно-цілісної стильової моделі відбувається у продуктивних площинах діалогу, полілогу, у безмежній кількості запитань, відповідей, заперечень та порозумінь, тобто за умови включення в неї її адресата-слухача, котрий має відносно самостійно розкрити свій талант музичного співрозмовника та віднайти власний стильовий код осягання музичного сенсу.

Сподіваємось, що запропоновані методологічні підходи до вивчення стилю музичного сприйняття знайдуть застосування в подальших наукових розробках на шляху до системного дослідження стильових механізмів творчої взаємодії композиторів, виконавців та слухачів у процесах музичного спілкування.

1. Асафьев Б. В. О себе / Борис Владимирович Асафьев // Воспоминания о Б.В. Асафьеве. – Л. : Музыка, 1974. – 511 с.
2. Асафьев Б. В. (Игорь Глебов). Путеводитель по концертам: Словарь наиболее необходимых музыкальных терминов и понятий / Борис Владимирович Асафьев. – [2-е изд.]. – М. : Советский композитор, 1978. – 200 с.

3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Михаил Михайлович Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
4. Берегова О. М. Комунікаційні аспекти сучасного розвитку музичної культури України. – Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03 / Олена Миколаївна Берегова. – Київ, 2007. – 35 с.
5. Кадцын Л. М. Музыкальное искусство и творчество слушателя / Лев Михайлович Кадцын. – М.: Высшая школа, 1990. – 303 с.
6. Капустин Ю. Музыкант-исполнитель и публика / Юрий Капустин. – Л.: Музыка, 1985. – 160 с.
7. Копленд А. Музыка и воображение / Аарон Копленд // Советская музыка. – 1968. – №2. – С. 108–113.
8. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект / Вячеслав Медушевский // Советская музыка. – 1979. – №3. – С. 30–39.
9. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / Вячеслав Медушевский. – М.: Музыка, 1976. – 254 с.
10. Медушевский В. В. О содержании понятия «адекватное восприятие» / Вячеслав Вячеславович Медушевский // Восприятие музыки. – М.: Музыка, 1980. – С. 141–152.
11. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации / Виктор Григорьевич Москаленко. – К., 1994. – 157 с.
12. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Евгений Владимирович Назайкинский. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
13. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия / Евгений Назайкинский. – М.: Музыка, 1972. – 383 с.
14. Опарик Л. До визначення поняття «музичне спілкування» / Лариса Опарик // Музикознавчі студії / Наукові збірки ЛДМА ім. М.В. Лисенка. – Львів, 2004. – Вип. 9. – С. 143–153.
15. Психология музыкальной деятельности: теория практика: Учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. заведений / Д.Н. Кирнарская, Н.И. Киященко, К.В. Тарасова и др.; Под ред. Г.М. Цыпина. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 368 с.
16. Раппопорт С. Х. О вариантной множественности исполнительства / С.Х. Раппопорт // Музыкальное исполнительство. – М.: Музыка, 1972. – Вып. 7. – С. 3–39.
17. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы / Екатерина Александровна Ручьевская. – Л.: Музыка, 1977. – 160 с.
18. Старчеус М. С. К проблеме типологии музыкального восприятия / Марина Сергеевна Старчеус // Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования. – К.: Музична Україна, 1986. – С. 29–44.
19. Тарасов Г. С. Музыкальная потребность, музыкальные способности, музыкальное восприятие / Г.С. Тарасов // Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования. – К.: Музична Україна, 1986. – С. 56–69.
20. Тельчарова Р. А. Музыка и культура: личностный подход / Р.А. Тельчарова. – М.: Знание, 1986. – 64 с.

В статье анализируются коммуникативные механизмы творческого взаимодействия композиторов, исполнителей и слушателей как факторы формирования стиля слушательского восприятия в процессе музыкального общения.

Ключевые слова: музыкальное общение, стиль восприятия, музыкальное высказывание, коммуникативно-интерпретационная позиция слушателя.

In the article communicative mechanisms of creative interaction between composers, performers and listeners as factors of creating style of listeners' perception in process of musical communion are analyzed.

Key words: musical communion, style of perception, musical expression, communicatively interpretational position of listener.

УДК 78.071.4

Дзвіна Гусар

ВИДИНІВСЬКИЙ ФЕНОМЕН ВАСИЛЯ КУФЛЮКА КРІЗЬ ПРИЗМУ КОНЦЕПТУ «GENIUS LOCI»

Висвітлено соціокультурний аспект музично-педагогічної діяльності галицького педагога-новатора Василя Куфлюка. З метою розкриття механізмів взаємовпливу між певним природним і культурним середовищем та людиною-творцем використано понятійний апарат концепту «genius loci».

Ключові слова: Василь Куфлюк, «genius loci», регіоналістика, музична культура Західної України, гуманістична педагогіка.

На сучасному етапі поглибленого вивчення національної музичної культури до пріоритетних напрямів українського музикознавства активно долучається музична регіоналістика, в рамках якої вивчаються аспекти музичного життя та особливості розвитку музичного мистецтва регіональних територій більшого чи меншого масштабу. Розширення бази знань регіоналістики, яка, сформувавшись у межах історичного музикознавства, «функціонує на перетині історії музики, музичної культурології, етномистецтвознавства» [6, с.116], значною мірою досягається завдяки поверненню в науковий обіг доробку визначних особистостей, чия діяльність зумовила мистецький і науковий поступ, що часто виходить за межі суто регіонального значення та являє собою значний внесок у національну та світову культурну скарбницю.

На зламі ХХ–ХХІ ст. було напрацьовано значну кількість монографій, дисертацій, наукових статей, присвячених висвітленню матеріалів із життя і творчості визначних діячів музичного мистецтва Галичини. Це праці Л. Кияновської про М. Колессу, З. Штундер про С. Людкевича, В. Сивохіпа про З. Лиська, О. Драгана про Я. Вошака та інші. У названих дослідженнях відповідно до традицій історичного музикознавства і, зокрема, регіоналістики, музична діяльність митця розглядається в контексті культурно-мистецьких процесів, що формують його як особистість і як музиканта.

Водночас цікавим видається зворотній погляд на взаємовплив митця і середовища, а саме – осмислення діяльності митця як такої, що зберігає, перетворює, розвиває середовище, в якому перебуває. Розкриття механізмів взаємозв'язку і взаємовпливу між певним природним і культурним середовищем та людиною-творцем пролягає, на наш погляд, на шляху висвітлення поняття «genius loci», що протягом століть застосовується в різних сферах гуманітарного знання (філософії, літературознавстві, культурології, релігієзнавстві, етнології тощо).

З точки зору концепції «genius loci» особливої уваги заслуговує талановитий галицький музикант-педагог Василь Олексійович Куфлюк (1912–1999), добрий геній покутського села Видинова, який всі сили і талант присвятив справі культурного відродження рідного села, справі навчання та розкриття творчого потенціалу дітей своїх земляків; педагог-новатор, діяльність якого спричинила виникнення свого роду Видинівського феномена – зростання у самобутній творчій аурі невеличкої сільської школи десятків юних музичних талантів, що володіли абсолютним слухом [див.: 5].

Отже, актуальність дослідження зумовлена прагненням до відтворення цілісної палітри культурно-мистецького простору Західної України та повернення в обіг українського гуманітарного знання імен визначних вітчизняних діячів.

Метою статті є розгляд музично-педагогічної діяльності В. Куфлюка крізь призму концепту «genius loci».

Вираз «genius loci», відомий ще з античних часів для означення людини, що ревно оберігає неповторну атмосферу місця, в перекладі має значення – «геній місця», «добрий геній», «дух-покровитель» [14]. До цього поняття зверталися видатні мислителі різних епох: Д. Дідро, К. Гельвецій, І. Кант, І. Г. Гердер, П. Флоренський, Л. Гумільов, К. Норберг-Шульц, Д. Лихачев та ін. Вони розглядали ті чи інші сторони взаємовідносин людини і місця-простору, які, вміщуючи контекст минулого, піддаються трансформації через творчо обдарованого генія і стають самобутнім і цілісним культурним явищем (феноменом) регіонального, національного чи загальнолюдського масштабу.

У сучасних гуманітарних дослідженнях загалом досить поширена «транспозиція функцій духа-охоронця місця на видатну особистість, що яскраво репрезентує місце (І. Кант – «genius loci» Кенігсберга, Л. Толстой – Ясної Поляни тощо)...» [3, с.10].

На цій особливості загадкового, але очевидного зв'язку людини з місцем її перебування побудований цикл мандрівних есе П. Вайля. «Відає ним (зв'язком – *Д. Г.*) відомий древнім genius loci, геній місця, який пов'язує інтелектуальні, духовні, емоційні явища з їх матеріальним середовищем» [4, с.3]. Як цілісні культурні феномени автор розглядає, наприклад, Відень і Г. Малера, Париж і Ж. Дюма, Лос-Анжелес і Чарлі Чапліна тощо. «На лініях органічного перетину художника з місцем його життя і творчості, – пише П. Вайль, – виникає нова, незнана раніше, реальність» [4, с.3]. Реальність ця, очевидно, народжується в процесі освоєння і перетворення людиною-творцем певного природного і культурного простору.

Комплексний культурологічний аналіз терміну «genius loci» здійснено у дисертації Т. Казначеевої, де автор приходить до висновку, що в текстах культури концепт «genius loci»

наділяється такими структурно-функціональними характеристиками: «локус – володіє історико-генетичною і зберігаючою функціями, геній – смислоутворюючою і транслуючою функціями, особистість – креативною і формоутворюючою функціями» [7]. Спробуємо, виходячи із наведеного структурування концепту «genius loci», розглянути складові Видинівського феномена Василя Куфлюка.

Як зазначає В. Кузик, «для України ще з XVII ст. в силу ряду історичних факторів були притаманні процеси розосередження культурних осередків, тобто утворення у провінційному просторі своєрідних культурних соціо-локусів» [8, с.20].

Черговим історичним фактором, який вплинув на вимушене дроблення культурного процесу в Західній Україні до локальних культурних осередків, став геополітичний перерозподіл Європи на початку Другої світової війни, коли Польщу зайняли німецько-фашистські війська, а Галичина опинилась під більшовицькою окупацією. Зокрема, у долі В. Куфлюка стався крутий поворот. Він – високоосвічений музикант і педагог, не маючи більше змоги повернутись до Варшави, де перед тим навчався в університеті й консерваторії та працював під керівництвом видатного педагога Януша Корчака, і водночас не надто прагнучи працювати з більшовицьким режимом, обрав для себе вихід – працю для земляків у рідному селі.

По багатьох роках навчання і праці у великому європейському культурному центрі В. Куфлюк обмежує себе скромною працею вчителя початкової школи. Зважаючи на освіту, він міг претендувати на посади у Коломиї, Чернівцях чи Львові, однак нова радянська дійсність викликала в ньому неприйняття і навіть відразу [16]. Як відомо, культура «визволителів» шокувала місцеву інтелігенцію по всій Галичині. Описуючи Коломию цього періоду, краєзнавець С. Анріїшин зазначає: «Місто поволі почало втрачати свій первісний вигляд, свою духовну притаманність, ознаку приналежності до західної культури» [1, с.61]. А крім того, відразу по приході радянської влади НКВД почало арештовувати галичан, які працювали на політичній, суспільній чи культурній ниві, тому, не бажаючи виявляти лояльність до нових порядків, Куфлюк залишався у Видинові.

Восени того ж 1939 року нова влада доручила молодому 27-річному вчителю очолити Видинівську школу. Василь Куфлюк з притаманною йому відповідальністю взявся налагоджувати навчальний процес, намагаючись якнайкраще прислужитися своїм односельцям. Разом вони переживали тяжкі, сповнені страху і терору роки колективізації, а згодом – злигодні та розруху воєнного часу. Василь не зважився покинути рідних (матір і сестру) за німецької окупації, коли емігрували багато галицьких культурних і громадських діячів (тільки з-поміж його близьких друзів поповнили мистецьку діаспору В. Баран, В. Цісик, І. Кейван). У 1944 році був мобілізований до лав радянської армії, воював, після поранення повернувся до Видинова.

Виснажене війною село оживало поволі. Як високоосвічений європеєць, педагог і музикант В. Куфлюк розумів цінність самобутньої культури покутського села. Він як і чимало видатних діячів української культури вважав, що село – безцінний носій українського, національного, адже, за висловом В. Барладяну-Бирладника, «наші фізичні, духовні, релігійні та соціальні коріння – в селі, з усією його розгалуженою системою предметних проявів та культурних значень» [2, с.198]. Тому у взаємодії і перетвореннях соціокультурних дискурсів на українському культурному ґрунті, де інтелігентський шар постійно витончувався, чи не єдиним носієм національного начала залишався саме народ (М. Ржевська). Село несло в собі потужний потенціал, здатний жити цивілізаційний поступ українців і водночас підтримувати нашу національну ідентичність.

Самобутнє природне і культурне середовище села Видинова, що зберігалось як завдяки його ландшафту (відгородженості ріками), так і через відсутність доброго шляхового сполучення, навіть в середині XX століття ще залишалось, по-перше, острівцем майже первозданної покутської природи і, по-друге, оазою незруйнованого селянського укладу зі всіма атрибутами самобутньої матеріальної і духовної культури. В умовах тоталітарного тиску радянської системи «віддалений від світу» Видинів давав шанс на створення окремого, не затисненого в прокрустове ложе ідеології, середовища відносно вільного розвитку. Так у невеличкому покутському селі Видинові, попри всі трагічні перипетії першої більшовицької, згодом – воєнної і знову радянської дійсності, В. Куфлюк намагався зберігати своєрідний культурний острівець та творити атмосферу прагнення до вершин освіти, науки, мистецтва.

Після війни Василь Олексійович згуртував навколо себе знедолених війною дітей, що залишилися без надійної опіки, був для них і вчителем, і, нерідко, вихователем-батьком. В. О. Куфлюк – педагог, який, як і Я. Корчак, присвятив своє життя дітям, школі. Не створивши власної сім'ї, він усі сили віддавав справі виховання та навчання дітей своїх односельчан, працював

самовіддано, шукаючи будь-яку можливість для покращення їх становища. Для пошарпаних повоєнними злигоднями сільських дітей він створив школу-дім, де вони не просто навчалися, а через різноманітну позаурочну діяльність у праці і творчості формувалися як особистості, розвивали свої таланти.

До цього їх спонукала, насамперед, виняткова особистість улюбленого вчителя. Адже творчістю були пройняті всі грані невтомної діяльності всебічно обдарованої натури В. Куфлюка, що поєднувала в собі талановитого музиканта, математика, поета, маляра¹⁷. Поряд із цим, справжнім джерелом творчої педагогіки Куфлюка була, безперечно, самовіддана любов до учнів, підкріплена невтомною працею для них: «Довгими зимовими вечорами світилося в сплячому селі самітним вогником вікно його хати» [15]. Такий альтруїстичний підхід до виховання дітей промовисто увиразнюється в світлі педагогічних принципів Я. Корчака, плідна співпраця з котрим виявила глибоку суголосність життєвого світогляду В. Куфлюка та гуманістичних ідей польського педагога.

У цьому зв'язку звернемося до праць П. Сорокіна, який виходячи зі своєї теорії альтруїстичної любові, сформулював цілу концепцію педагогічної взаємодії, засновану на ідеї альтруїзму. За висновком Т. Сергєєвої, це була педагогічна система, що заперечувала класово-партійну орієнтацію і віддавала перевагу аксіологічному підходові, який передбачає гуманістичну спрямованість навчально-виховного процесу, толерантність міжособистісних стосунків вчителя та учнів, в його основі – емпатія та пріоритет загальнолюдських моральних цінностей. У своїх працях П. Сорокін заклав методологічне підґрунтя для розвитку «педагогіки солідарності, успіху, партнерства, ненасильства» [13]. Ці принципи в ХХ ст. свідомо сповідувалися передовими педагогами світу, а також України.

Гуманістичні ідеали, що проявлялись у великому суспільному служінні вчителя, лягли в основу педагогічних постулатів С. Русової, котра писала: «У наші часи бути гарним педагогом – це бути справжнім реформатором майбутнього життя України, бути апостолом правди і науки» [11, с.11]. Роль особистого прикладу педагога, який не тільки формує моральні почуття, моральну свідомість, моральне переконання дітей, а й сам є високоморальною особистістю у своєму житті та професії, була визначальною у гуманістичній педагогічній платформі С. Русової. Такі погляди сповідував і В. Куфлюк. Його скромне, майже аскетичне особисте життя і самовіддана праця у школі, його любляче серце і справедливий але вимогливий характер послужили тому, що постать Куфлюка-вчителя стала у селі беззаперечним моральним авторитетом.

Визначальною особливістю В. Куфлюка-педагога було його вміння створити в колективі атмосферу прагнення до успіху, що дає нам підставу для проведення аналогії із діяльністю видатного українського педагога В. Сухомлинського [21]. Їм обом довелося працювати в повоєнний час, утверджуючи гуманістичні ідеали в умовах тоталітарного суспільства. Їх єдиною бажання виховати не «гвинтик системи», а сповнену гідності й творчого устремління особистість, намагання хоча б на невеликій території, у стінах своєї школи-дому створити атмосферу вільного розвитку та віри в успіх.

Як згадують у своїх спогадах колишні учні Видинівської, тоді семирічної школи, в повоєнні роки школа стала не просто установою для здобування початкових знань, вона була осередком освіти і культури в селі, зразком порядку і організованості, прикладом хазяйновитого господарювання [20]. Подібно до того, як В. Сухомлинський у Павлівській школі на Херсонщині, В. Куфлюк у Видинівській розгорнув цілу систему навчально-виховних і культурних заходів, які заохочували учня не тільки добре вчитися, а й бути активним і корисним членом шкільного колективу, вони давали дитині радість самоутвердження і зростання.

Важливий аспект виховного процесу, притаманний системі Сухомлинського, – вибудовування у дитини віри в свої сили. «Ваш рояль і ваш нотний зошит, де ви пишете музику дитинства, ваша диригентська паличка, яка керує мелодіями, – це дуже проста і водночас дуже складна річ – оптимізм» [20, с.430]. Настанова Сухомлинського – не ловити дитину на незнанні, а через оцінку стимулювати радість від успіху – цілком співзвучна із методами В. Куфлюка, який у намаганні

¹⁷Цікавим прикладом творчого методу навчання були саморобні «слайди» Василя Олексійовича. «Він фарбами малював на склі текст і малюнок-ілюстрацію до казки чи віршика, а потім ліхтарем проектував зображення на стіну. Там чарівним чином, як здавалося дітям, з'являлися казкові сюжети. Право читати текст мали учні, в яких були найкращі оцінки з читання, це дуже стимулювало дітей і надихало до навчання» [5, с.28].

підтримати учня ставив іноді за один урок багато відмінних оцінок і всіляко допомагав відстаючим учням зрозуміти предмет, щоб «втягнути» оцінку¹⁸.

У всіх спогадах колишніх учнів лейтмотивом звучить думка про винятковий стиль спілкування, підтримуваний В. Куфлюком, стиль правдивого галичанина-інтелігента. Як зазначає Д. Кірнарська, «сама інтелігентність в найвищому розумінні цього слова є важливою складовою особистості вчителя музики» [9, с.11]. Не застосовуючи авторитарних (дуже поширених серед радянських діячів освіти) методів керівництва, власним прикладом, похвалою чи жартом він досягав порядку, дисципліни, а головне гармонії і активної творчої атмосфери в шкільному колективі. Істинний інтелігент, Василь Олексійович був голосом совісті, зразком честі, людиною високої душі, якого поважали і вважали за найвищий авторитет у всій околиці. «Учитель», як з особливою пошаною казали про нього в селі, всюди встигав своїм пильним але люблячим оком, мудрим і добрим словом. А зверталися до нього неодмінно – «Прошу директора», майже як у довоєнні часи.

У 1963 році в розквіті сил, сповнений новими ідеями і задумами, Василь Олексійович змушений був залишити посаду директора школи, оскільки керівну посаду на той час могли обіймати лише члени комуністичної партії. Однак він, як і раніше, все своє серце віддавав дітям, цілком зосередившись на музично-педагогічній праці.

Ще в часи повоєнної розрухи, намагаючись зберегти фольклорну самобутність села і розвинути таланти земляків, він активно залучає учнів та молодь села до музичної творчості. Основою репертуару була своєрідна народна музика Покуття, яскраво аранжована Куфлюком для різних складів виконавців. Виступи «видинівських артистів» відзначалися багатством і свіжістю та користувалися неабияким успіхом. Це виховувало в дітях і молоді любов до рідних мелодій, на все життя закладало розуміння високої цінності фольклору.

Опираючись на власні спостереження та беручи до уваги досвід інших педагогів-практиків, В. Куфлюк в процесі занять з учнями вибудовував власну методику розвитку слуху, яка включала два етапи: формування абсолютного слуху на основі пісенної моноладотональної методики та розвиток аналітичного відносного слуху з опорою на наявний абсолютний слух¹⁹.

У селі була в ті роки «мода на музику». Дуже багато дітей відвідували музичну школу, а ще перед тим проходили науку у В. Куфлюка. Василь Олексійович проводив з ними, начебто, звичайні заняття – співали пісеньки, плескали і тупали ногами ритм, показували руками рух мелодії. Діти відгадували пісні, грали їх на інструменті, писали численні диктанти (дехто навчився малювати калачики-нотки швидше, ніж букви), а вже за 5-10 тижнів проявлявся чудовий результат – здатність легко впізнавати абсолютну висоту музичних звуків, дивовижна музична пам'ять [5].

За якийсь час Видинів перетворився на своєрідну музично-слухову Мекку. На літніх канікулах до Василя Олексійовича вже спеціально привозили дітей як з ближніх сіл, так і зі Львова, Києва та інших міст. Влітку у Видиніві квартирувало чимало приїжджих гостей з дітьми, котрі щодня ходили в науку до Куфлюка та відпочивали в мальовничому селі над Прутом серед чудової природи. До осені учні вже дивували рівнем музичної пам'яті та абсолютним слухом. Як розповідають видинівці, на навчання до Василя Олексійовича приїздили й видатні артисти України зі своїми дітьми: Ніна Матвієнко, Микола Мозговий, Назарій Яремчук, Павло Дворський та інші.

Особлива методика розвитку слуху привертала увагу педагогів із спеціалізованих музичних закладів. Так, В. Куфлюка із учнями запрошували на відкриті уроки і лекції до музичних шкіл, музичних училищ [18], де він проводив свої заняття, демонстрував слухові можливості учнів. А втім, ніхто не перейняв метод Куфлюка і не впровадив у власну практику. Відомо, що високо оцінивши

¹⁸ «За кожен рядок диктанту – «п'ятірка», якщо не дописав чи помилився – виправляв, і все ж – «п'ятірка»! Сто «п'ятірок» за урок! Всі молодці, всі відмінники, всі найкращі!» [5, с.34].

¹⁹ Суть оригінальної методики В. Куфлюка полягає в тому, що на першому етапі формування абсолютного слуху музичний слух (за Б. Тепловим, ладове відчуття та ладові уявлення) розвивається на моноладотональному пісенному матеріалі, підбраному з фольклору або написаному В. Куфлюком. Для первинного етикетування ступеней До-мажору вибрано відповідні пісні-еталони (до – «Дорогою йду», соль – «Сонечко-сонечко» і т.д.), які в процесі занять поступово перетворюються (інтеріоризуються) у внутрішньо-слухові еталони, а згодом редукуються до здатності упізнавати та відтворювати висоту окремих звуків ладу До-мажор, тобто виникає здатність до ідентифікації (пасивний абсолютний слух) та репродукування (активний абсолютний слух) звуків білих клавіш. На другому етапі через транспозицію вивчених пісень у інші тональності (G-Dur, F-Dur, D-Dur, B-Dur і т.д.) руйнуються моноладові ступеневі стереотипи і розвивається відносний слух з поступовим засвоєнням абсолютної висоти альтерованих звуків, а численними письмовими вправами відточуються теоретичні знання учнів.

здобутки В. Куфлюка, директор Львівської музичної десятирічки ім. С. Крушельницької О. Тищенко запрошував його на роботу до Львова. Однак Василь Олексійович не поїхав, залишився працювати у рідному Видинові, де міг на свій лад організувати процес навчання, вільно розвивати і вдосконалювати свою методику, де він створив особливу ауру прагнення до знань, до висот освіти та мистецтва.

За більше, ніж сорок років, десятки й десятки учнів з різних кутків України під керівництвом В. Куфлюка здобули абсолютний слух і на його основі ґрунтовну музично-слухову базу для подальшої професійної музичної освіти. Молоде покоління Видинова дало «вибух» талантів, які яскраво проявили себе на ниві українського мистецтва²⁰.

Таким чином, видинівський період діяльності В. Куфлюка став, по суті, етапом розвитку ідей європейської гуманістичної педагогіки на галицьких теренах. «Галичина, – зазначає М. Рябчук, – поза сумнівом, є однією з тих символічних «останніх територій», що їх боронить і боронитиме від агресивного (пост) советизму ... уся прозахідна українська інтелігенція. Для кожного з них Галичина є тим клаптиком України, котрий здатен – завдяки своїй польсько-австрійській спадщині – певним чином легалізувати і легітимізувати європейські амбіції всієї країни» [12]. Власне так чинив і В. Куфлюк – боронив свою малу «останню територію», оберігаючи і розвиваючи рідне покутське село як своєрідний природний і культурний острівця, як оазис віри в добро і красу.

Повертаючись до вище наведених структурно-функціональних характеристик концепту «genius loci» – «локус», «геній» і «особистість» (за Т. Казначеевою), спробуємо підсумувати, як вони реалізувались у прояві Видинівського феномена Василя Куфлюка.

По-перше, самобутня місцевість Видинова мала, поза всяким сумнівом, історико-генетичну глибину і надихала В. Куфлюка як талановиту творчу особистість до збереження її ідентичності та примноження потенціалу. Він не просто став на сторожі благополуччя цієї місцини, по суті відродивши село та його самобутню культуру після воєнного занепаду, але й, незважаючи на класово-державницьку ідеологію радянської виховної доктрини, всіма силами захищав у шкільній практиці цінності європейської гуманістичної педагогіки.

По-друге, плекаючи в молодому поколінні любов до рідного краю, формуючи почуття гідності та віру у власні можливості, Куфлюк зумів втілити «творення нового смислу» – зародив у дітях гостре прагнення до мистецької самореалізації, а ще – забезпечив їм успіх на цій ниві через створення народженого силою свого генія цілком нового підходу до сприйняття висоти музичних звуків.

По-третє, втілення ідей потребувало нових шляхів їх реалізації, отож Куфлюк всім потенціалом своєї цілеспрямованої особистості активно віднаходив нові педагогічні, психологічні, музично-методичні рішення як у виховній педагогіці, так і у створенні своєї унікальної пісенної моноладотональної методики розвитку абсолютного слуху.

Нарешті, вирішальною складовою Видинівського феномена Василя Куфлюка була його дивовижна пасіонарна пристрасність і навіть жертвна відданість своєму краєві, землякам, професії, учням.

Життєвий шлях В. Куфлюка – показовий досвід духовного самозбереження інтелігента (а кризь призму його долі, як у краплі води, – цілої культури) в історичних умовах цивілізаційних зрушень. Своім життям він підтвердив описаний ще П. Сорокіним «закон моральної поляризації», за яким (на противагу агресивному егоїзму З. Фрейда) в умовах криз лише деякі люди морально, розумово і біологічно деградують, «інші ж загартовуються і зберігають незламну цілісність своєї особистості» [16, с.125]. Досвід педагогічної «стратегії духовного виживання» В. Куфлюка залишається актуальним і на сучасному етапі української історії.

1. Андрійшин С. Коломия 1939–1941. Короткий аналіз суспільно-політичних взаємин на Коломийщині / Степан Андрійшин. – Коломия : Вік, 2003. – 292 с.

2. Барладяну-Бирладник В. В. Українське село – колыска національної культури та менталітету / Василь Володимирович Барладяну-Бирладник // Універсальні виміри української культури. – Одеса, 2000. – С. 197 – 199.

²⁰ Серед них – Г. Гаврилець (лауреат Національної премії ім. Т. Шевченка, професор НМАУ ім. П. І. Чайковського), М. Максимюк (артист Російського національного оркестру), І. Мойсяк (викладач Львівської музичної школи-інтернату ім. С. Крушельницької), Б. Фроляк (професор ЛНМА ім. М. В. Лисенка) та інші.

3. Бортникова А. Феномен «genius loci» у природному й культурному ландшафті малої батьківщини [Електронний ресурс] / Анастасія Бортникова // Наукові записки [Національного університету «Острозька академія»]. Сер.: Філософія. – 2013. – Вип. 13. – С. 9 – 13. – Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Nznuoafs_2013_13_4.pdf.
4. Вайль П. Геній места / Петр Вайль. – М. : Астрель, Corpus, 2010. – 448 с.
5. Гусар Д. Видинівський феномен Василя Куфлюка / Дзвіна Олексіївна Гусар. – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2012. – 146 с.
6. Кавунник О. А. Етнорегіональні виміри сучасного українського музикознавства / Олена Анатоліївна Кавунник // Культура і сучасність: альманах. – К. : Міленіум, 2014. – № 1. – 228 с. – С. 115 – 120.
7. Казначеева Т. А. Понятийный статус концепта «Genius loci» (на материалах истории культуры города Мюнхен). [Электронный ресурс]: автореф. дис...канд. культурологии: 24.00.01 / Казначеева Татьяна Александровна; Костром. гос. ун-т им. Н. А. Некрасова. – Кострома, 2009. – 29 с. – Режим доступа : <http://cheloveknauka.com/ponyatiynyy-status-kontsept-a-genius-loci>.
8. Кузик В. Ревуцький Лев Миколайович: Монографія / Валентина Володимирівна Кузик. – НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Ніжин : ПП Лисенко М. М., 2009. – 79 с.
9. Психология музыкальной деятельности: теория практика: учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. заведений / Д.Н.Кирнарская, Н.И.Киященко, К.В.Тарасова и др.; под ред. Г.М.Цыпина. – М. : Издательский центр «Академия», 2003. – 368 с.
10. Ржевська М. Ю. Музыка Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів. [Електронний ресурс]: автореф. дис. ... докт. мистецтвознавства: 17.00.03 / Майя Юрїївна Ржевська; НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2006. – 20 с. – Режим доступу : <http://www.orgsun.com/avtoreferati-dissertatsii-mistetstvo/1/a444.php>.
11. Русова С. Ф. Вибрані педагогічні твори / Софія Федорівна Русова. – К. : Освіта, 1996. – 304 с.
12. Рябчук М. Україна і європейське «чистилище» / Микола Рябчук // Львівська газета, 1 липня 2003 (№ 195) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.gazeta.lviv.ua>.
13. Сергеева Т. Б. Педагогический смысл гуманистического учения П. А. Сорокина. [Электронный ресурс]: диссерт... канд. педагог. наук: 13.00.01 / Татьяна Борисовна Сергеева; Ставропольский гос. Техуниверситет. – Ставрополь, 1998 – 214 с. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/pedagogicheskii-smysl-gumanisticheskogo-ucheniya-p-sorokina#ixzz37oAtESoa>.
14. Словари и энциклопедии на Академике. – Режим доступа : <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/727827>.
15. Сорохтей Х. Покутська рапсодія / Христина Сорохтей // Прикарпатська правда. – Івано-Франківськ, 1961. – 13 грудня.
16. Сорокин П. А. Человек и общество в условиях бедствий: Влияние войны, революции, голода, эпидемии на интеллект и поведение человека, социальную организацию и культурную жизнь / Питирим Александрович Сорокин. – Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова, Социолог. фак. – СПб. : Мир, 2012. – 336 с.
17. Спогади Василя Куфлюка, записані Дз. Гусар. – Рукопис.
18. Спогади про В. Куфлюка зав. фортепіан. відд. Івано-Франківського музучилища ім. Д. Січинського Н. Сич, записані Дз. Гусар. – Рукопис.
19. Спогади про В. Куфлюка його колишніх учнів (І. Берлад, П. Куфлюк, В. Олексієнко, Г. Грицюк, О. Грицюк, М. Максимюк, Г. Гаврилець та ін.), записані Дз. Гусар. – Рукопис.
20. Сухомлинский В. А. Сердце отдаю детям. Рождение гражданина. Письма к сыну / Василий Алексеевич Сухомлинский. – К. : Радянська школа, 1985. – 557 с.
21. Титова Е. Ю. Гуманистические тенденции в отечественной педагогике во второй половине 40-х-60-х гг. ХХ в.: На примере воспитательной системы В. А. Сухомлинского. [Электронный ресурс]: диссерт... канд. педагог. наук: 13.00.01 / Елена Юрьевна Титова, Уральский гос. пед. университет. – Екатеринбург, 2004, – 228 с. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/gumanisticheskie-tendentsii-v-otechestvennoi-pedagogike-vo-vtoroi-polovine-40-kh-60-kh-gg-xx#ixzz37o8PHG3p>.

Освещен социокультурный аспект музыкально-педагогической деятельности галицкого педагога-новатора Василия Куфлюка. С целью раскрытия механизмов взаимодействия между определенной природной и культурной средой и человеком-творцом использован понятийный аппарат концепта «genius loci».

Ключевые слова: Василий Куфлюк, «genius loci», регионалистика, музыкальная культура Западной Украины, гуманистическая педагогика.

Brought to light are socio-cultural aspect of musical and educational activities of Galician educator and innovator Vasyl Kuflyuk. With the aim of disclosure of certain mechanisms of interaction between natural and cultural environments and human creator used is the conceptual framework of «genius loci».

Keywords: Vasyl Kuflyuk, «genius loci», regionalism, musical culture of western Ukraine, humanistic education.

ВПЛИВ САКРАЛЬНОЇ ГИМНОГРАФІЇ НА РОЗВИТОК ДАВНЬОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Стаття присвячена розгляду історичних шляхів та форм впливу греко-візантійської гимнографії на давню українську літературу. Наголошується на мистецькій досконалості сакральної поезії та незмінності півного літургійного репертуару впродовж століть. На цій основі поетика гимнографії проникла у форми та жанри української барокової літератури.

Ключові слова: гимнографія, барокова література, літургійні тексти.

Прийняття християнства відіграло визначальну роль у розвитку української культури, зокрема, півчій літургійний репертуар Княжої доби і в подальші століття залишався незмінним, що зумовило його міцне закорінення у свідомості українців. В цьому контексті особливо відчутним є вплив сакральної гимнографії на розвиток давньої літератури, що забезпечило тяглість поколінь або довготривалу життєздатність середньовіччя аж до барокової доби.

Вплив гимнографічної стилістики відчувається у *Повісті временних літ*, в *Повчанні* Володимира Мономаха, в *Слові о законі і благодаті* Іларіона, у творах Кирила Туровського. Зокрема Дмитро Чижевський відзначає безпідставність намагання віднайти у проповідях Кирила зв'язків з народною творчістю і переконує в тому, що радше можна припускати впливи церковного красномовства на пізнішу народну поезію, аніж навпаки [20, с. 167]. А поруч, за перекладними зразками руські гимнографи створювали нові тексти на прославу мучеників Бориса і Гліба, святих Феодосія і Антонія Печерських, св. Володимира Святославовича та інших [12].

Церковна лірика відіграла важливу роль у розвитку книжного віршування, її образи використовували українські письменники XVI–XVII ст., переважна більшість яких за своєю професією була пов'язана з Церквою, а, отже, досконала знала гимнографію. Звідси й надалі повторювалися фразелогічні звороти й тропи у великій кількості в кантах, псалмах, молитовних піснях і віршах, створених впродовж XVII–XVIII ст.

Високий поетичний стиль гимнографії вражав яскравою образністю, що проникала у мовно-лексичні форми і залишала виразні відбитки у словесній палітрі барокових жанрів. У цьому процесі тісно переплелися дві світоглядні системи: західно-ренесансна з її виразним античним замішуванням та візантійська із таємничим блиском містичної символіки. І, мабуть, найвища майстерність українського митця полягала у вмінні тонко відчувати і використовувати цей спадок, вибудовуючи новий національний тип літератури, який не прочитується і не осмислюється вповні без знання гимнографії. До того ж, не лише творці літературних жанрів володіли духовним матеріалом, але й слухачі – весь український народ, що змалечку виростав у ясных променях церковної співаної поезії. Свідченням доброго знання українцями гимнографії є заувага Івана Франка, який відзначав, що церковні книги використовувалися у народних школах-дяківках як шкільні підручники аж до кінця XIX століття. Навчившись абетки, діти переходили до читання Часослова та Псалтиря, а далі навчалися церковного співу за Октоїхами та Ірмологіонами. Про такий курс елементарного навчання на Русі свідчив також і Іван Вишенський, а згодом Іван Франко різко розкритикував систему освіти, занедбуючу давній пласт літератури, підкреслюючи, що: «повне та всестороннє відродження нашої національності неможливе без докладного пізнання та визискання того засобу духової сили, яку маємо в нашій старій письменстві» [18, с. 30–31]. Показовим є той факт, що Франко після запрошення до співробітництва в газеті «Життя» одразу ж друкує поетичний твір Константина Солунського, який вважається найстаршим церковнослов'янським віршем твором, укладеним близько 860 року [18].

Глибоке відчуття значимості найдавніших сторінок літературного спадку було продемонстроване Франком в окремій праці *Історія руської літератури*, де головною тезою визначено встановлення єдності і неперервності української літературної традиції від найдавніших часів аж до Котляревського і Шашкевича. В цьому Франко вбачає велику роль християнізації Русі-України, що принесла з собою цілий пласт грецької і латинської культури, відколи й розпочалася історія активного інтелектуального розвитку Русі [16, с. 241].

© Сиротинська Н., 2015.

Візантійська «старовина» стала основою розвитку літератури, стилістики, риторичної науки в Україні. Певним відліком у започаткуванні цього процесу вважається трактат «Об образъх» Георгія Херобоско у збірнику Святослава 1073 року (первісна назва «Събор от мног отьць: Толкованія о неразумных словесах в евангеліи и в апостолъ, и в инъх книгах вкратць сложено на память и на готов отвѣтъ»).
Трактат вважається першим підручником-довідником, яким користувалися освічені русичі і на який спиралися українські поети і ритори. В ньому перелічені відомі Авторові образи, які зустрічаються у писемній творчості, і кожному присвячена окрема стаття [9, с. 129]. Настанови візантійського письменника, впливали на перші творчі спроби багатьох книжників Київської землі, закладаючи міцні підвалини розвитку національної писемної творчості. Як писав Дмитро Чижевський: «самий факт християнізації країни і безпосередній за цим розвиток широкої за змістом і красною формою літератури виявив і внутрішні можливості народу, його здатність засвоїти цінності чужої та вищої культури. І ця духовна підготовка, рання дозрілість, не могли затертися й протягом сторіч» [20, с. 233].

Безумовно, що українська література барокової доби ввібрала досвід минулого й потребує вивчення в контексті врахуванням спадку Київської Русі. Зокрема, постійну апеляцію до давнини Д. Чижевський сприймає крізь призму антитетики – поєднання явища творення цілком нового та відродження старого, що характерне для української культури XVII ст. Це зустрічається і в літературі, де по-новому звучать старі теми, зокрема, сміливого новаторства у бароковому стилі зазнали такі твори, як Києво-Печерський патерик, старі повісті та новели. В цьому відобразилося прагнення людини Бароко не лише запроваджувати нове, оригінальне, але також шанувати і зберігати традиції, в яких закарбоване вічне, неперехідне. Так, Дмитро Чижевський трактує Бароко як синтетичну духовну течію, як спробу синтезу культури середньовіччя та ренесансу [19, с. 69]. Подібне зустрічаємо і в музиці, що за визначенням Ніни Герасимової-Персидської трактується як «зустріч епох», тобто як період активної взаємодії двох культурних традицій [2, с. 126]. На думку дослідниці, незважаючи на суттєві зміни у сприйнятті та використанні музичного матеріалу, не могло бути ситуації раптового зникнення середньовічної парадигми, оскільки подальшим шляхом стали як і виразні зміни, стимульовані новим мистецтвом, так і застигання у досягнутих формах, консервація. З іншого боку, середньовічна парадигма також впливала й на свого «опонента», активізуючи його діяльність, тож нове породжувалося із слідами споріднених зв'язків із попередньою традицією [2, с. 97].

Виразним спільним знаменником плавного «перетікання епох» стала гимнографія, вплив якої прочитується вже у перших літературних творах, зокрема, у найвизначнішій пам'ятці руської культури «Слово о полку Ігореве», що зауважує Іван Франко. Під час дискусії про форму «Слова», він припускає, що мелодія, а zarazом ритміка «Слова» були взоровані на церковних канонах, а їх віршова будова згоджується з синтаксичною» [17, с. 197].

Докладно зв'язок «Слова» з візантійською гимнографією досліджував Володимир Бирчак, порівнюючи будову строф і пісень, риторичних рим, відповідної кількості силаб, буквально співставляючи окремі частини, як, зокрема, восьму пісню «Слова» та початкові строфи пасхального кондака Романа Сладкопівця [1]. Тези, запропоновані Володимиром Бирчаком, продовжила розвивати Наталія Серьогіна, досліджуючи «Слово о полку Ігореве» на основі ідеї споріднення тексту твору з лексичним і структурно-поетичним світом пам'яток перекладної та руської гимнографії [11]. На думку дослідниці гимнографічні тексти зберегли мову та образне мислення доби «Слова», на відміну від пізніших списків літописів та фольклору, записаного в XVIII–XX ст. На основі вивчення «Слова», поруч із текстами Міней, Стихирарів, Кондакарів, Тріодей XII століття, Серьогіна прийшла до висновку не лише про лексичну, але й композиційну спільність твору з пам'ятками давньоруської гимнографії, зокрема, з подібністю до гимнографічних півчих циклів. В реконструкції дослідниці «Слово» складається з віршових строф структурно відповідних жанру тропарів канону, поєднаних в піснях. Канон поєднує 9 пісень, поміж тропарями яких існує мелодико-ритмічна подібність завдяки ірмосам. Ірмоси, які служать зразками для тропарів пісень канону, різні за протяжністю і кількістю речень, тому всередині пісень тропарі схожі за типом будови, а пісні різні. Так само відмінні і пісні в «Слові о полку Ігореві», немов базовані на різних інтонаційно-ритмічних моделях, тож і не вдається його відміряти однією міркою.

Важливою рисою «Слова», характерною для гимнографії є також завершення богородичною темою:

*Дъвици поють на Дунаи –
вьются голоси чрезъ море до Кієва.
Игорь ъдетъ по Боричеву
къ святѣи Богородици Пирогощеи.*

Яскравий і, водночас, глибокий образний світ, закладений духовною культурою середньовіччя, виразно проявився в ранньомодерну добу, що вимагає неперервності вивчення літератури обидвох періодів з позиції спільності релігійної традиції, однієї писемної мови, загальних формальних прийомів і семантичних моделей. Зокрема, Рікардо Піккіо пропонує важливий тематичний засіб для прочитання літературних текстів – використання *тематичного ключа*, який допомагає заповнити семантичну лакуну поміж духовним та історичним рівнями значень [9, с. 47]. Зокрема, «Слово про Закон і благодать» Іларіона він семантично пов'язує з покликом на Євангеліє від Івана (Ів. 1:9-7), зміст «Сказання і страждання і похвали мученикам святим Борису і Глібові» з цитатою псалма 111 (112):2–3, яка зустрічається вже у перших реченнях твору. Змішану текстову структуру «Слова о житії та преставленні великого князя Дмитрія» відзначає двома тематичними ключами – псалмом 91-м (92-м) і 2-м посланням апостола Павла до Коринфян (2 Кор.: 6,16). «Житіє преподобного Феодосія Печерського» Нестора семантично підкрене тематичному ключеві, укладеному з покликів на: книгу пророка Ісайї (Іс. 49:1), книгу пророка Єремії (Єр. 1: 15–16), послання апостола Павла до Галатів (Гал. 1: 15:16), Євангеліє до Матвія (Мтв. 5: 14–16) [9, с. 431].

Подібні приклади наводить архієпископ Ігор Ісиченко, співвідносячи початок «Моління» Данила Заточника із цілою низкою алюзій на псалми [3, с. 89]:

*Въструбимъ, яко во златокванья трубы, в разумъ ума своего
и начнемъ бити в сребренья органы возвитие мудрости своея,
Въстани слава моя, въстани въ псалтыри и гуслех.*

Подібно єпископ Антоній в короткій подячній молитві до Богородиці вибудовує аналогію між освяченням Успенського храму, яке відбувалося в навечір'я свята Успення Пресвятої Богородиці та подіями самого празника Успення:

«Пресвята Богородице! Якоже въ своє преставленіє апостоли от конец вселення събравши въ честь своему погребенію, тако и нинѣ въ освященіє своея церкве събравши въ честь своему погребенію, тако и нинѣ въ освященіє своея церкве тѣхъ намѣсники и наши служебники».

У цій цитаті виявляємо виразну гимнографічну основу, побудовану на темі чудесного зібрання апостолів за велінням Господа:

*Богоначальнымъ мановеніємъ,
отвсюду богоноснии апостоли облаки высоче възимаєми.*

стихира на Господи воззвах, Успення

*Всечестный ликъ премудрыхъ апостоль събрася чудно, погresti славно
Тѣло твое пречистое, Богородице всепѣтая.*

сідален, Успення

*Внезапуже сътекшеса апостоль множество
От конецъ Богородице тебѣ предсташи купно.*

ірмос 1-ї пісні канону Йоана Дамаскіна, Успення

*От конецъ сътекошася апостоломъ лучиши,
богоначальнымъ мановеніємъ погребсти тя,
и от земля вземлему тя къ высотѣ зрящес.*

стихири на хваліте, Успення.

Засвоєнню гимнографії, яка не одне століття творилася кращими представниками греко-візантійської культури і в досконалій мистецькій формі потрапила на українські землі, сприяв її переклад на церковнослов'янську мову.

Про богословські, естетичні та мовознавчі особливості гимнографічних текстів писали такі відомі дослідники давньої літератури як Володимир Перетц, Дмитрій Ліхачов, Дмитро Чижевський, Михайло Мурьянов. Тож не випадково саме з добре знаної гимнографії запозичувалися усталені формальні прийоми, семантичні і лексичні моделі [14, с. 18]. Як пише Юрій Ясіновський: «гимнографія у властивих їй поетико-музикальних засобах і формах була й залишається одним із найглибших проявів Божої мудрости, прославою Всевишнього, вірою і молитвою, проханням і розкаянням. У богословсько-літургійній ієрархії християнської обрядовості гимнографія знаходиться одразу ж за Священним Писанням» [21, с. 13].

Глибокий вимір літургійного музично-поетичного мистецтва був добре знаний львівським братчикам, що не могло не проявитися і на літературній творчості ранньомодерної України. В дослідників барокової культури зустрічаємо окремі вказівки на гимнографічні джерела як джерела літературної творчості. Так, Лідія Корній привертає увагу до практики використання цитат із гимнографії у шкільній драмі, пов'язуючи це явище зі спільністю біблійних сюжетів, орієнтацією митців на канон середньовічної монодії та тісними зв'язками з церковними богослужіннями [5, с. 198]. Спостерігається текстова близькість вірша «Возбранной воеводъ, смерть во вѣки побѣдившой» з драми-мораліте «Комедія на Успеніє Богородиці» Дмитра Туптала і кондака Богородиці «Возбранной воеводъ» [4]. Ця спорідненість базувалася на використанні початкових слів гимнографічного тексту як основи написання авторського твору. А поруч існували випадки буквального включення у драму оригінальних піснеспівів, наприклад: у «Різдвяній драмі» Дмитра Туптала звучав ірмос на Різдво Христове «Христос раждається, славіте»; в уривку драми невідомого автора використана стихира на Благовіщення Богородиці «Благовѣствуй земле, радость велию пойте, небеса, славу Божию»; у драмі-міраклі Дмитра Туптала «Комедія на Успеніє» у сцені «Успіння Богородиці» звучала стихира празника Успення «Обрадованная, радуйся з тобою Господь» та ірмос канону на Успення Богородиці «Ангели Успеніє Пречистая зряче». У драмі могли звучати як монодійні, так і партесні твори, що підкреслює її близькість до церковної практики [5, с. 129].

Присутність гимнографічної образності стало характерним для багатьох світських творів. Такий шлях проникнення літургійних текстів у світську творчість Лідія Сазонова визначила як процес вироблення «колективної літургійної пам'яті»: через богослужіння у свідомість потрапляли цитати літургійних книг і застосовувалися в оригінальних авторських творах, як у збірнику Симеона Полоцького «Рифмологіон» (1680) [10]. Збірник містить вітальні вірші з нагоди Різдва Христового цареві з родиною, придворним, а також вірші без індивідуальної адресації. Виконання чергувало спів ірмосів канону на Різдво Христове Козьми Маюмського та авторських строф, які розвивали тему ірмосів. Так виникали «квазітропарі», або «авторські тропарі», зміст яких виходив за межі поезики канону, наповнюючись дидактичним та панегіричним пафосом [10].

Про використання текстів гимнографії для створення авторських творів пише Микола Сулима, визначивши метод запозичення цитат з гимнографії як «перевіршовування», що характерно для барокової літератури [15]. Аналізуючи вірші «Гимнології», написані на основі великодніх стихир, автор писав про унікальність цього твору, оскільки в ньому вперше в українській поезії фігурують катрени з перехресним і кінцевим римуванням, наприклад, членування стихир Пасхи на сегменти і подальше їх використання як основи для створення нових віршів. Подібний метод використовував Кирило Транквіліон-Ставровецький у своїй книзі «Перло многоцінное» (1646) на основі сегментів «Отче наш», а також Йоан Максимович у «Богородице Діво» (1707) [10, с. 131].

Можна запитати: а в чому причина постійного звертання до старовини? Невже тільки відчуття поваги, обов'язку та вишколу змушувало українських митців постійно звертатися до сакральних джерел, відчувати, перед ними пієтет? Вважаємо, що поруч із, безперечною літературною традицією, надзвичайну вагу відігравала також естетична сторона візантійської гимнографії – її Краса. Саме вміння відобразити глибокий богословський зміст у досконалій естетичній формі поетичного вислову стало характерною рисою української літератури на довгий час. А кульмінацією такого стилю можна вважати творчість Григорія Сковороди, у спадку якого прочитується глибока мудрість, виткана яскравими барвами «богодухновенного слова».

1. Бирчак В. Візантійська церковна пісня і «Слово о полку Игореве» / В. Бирчак // Записки наукового товариства імени Шевченка. – Львів, 1910. – Т. 95, с. 5–29. – Т. 96, с. 5–32.
2. Герасимова-Персидская Н. Русская музыка XVII в. Встреча двух эпох / Н. Герасимова-Персидская. –

- Москва : Музыка, 1994. – 126 с.
3. Ісіченко, арх. І. Аскетична література Київської Русі / Ісіченко. – Харків : Акта, 2005. – 384 с.
 4. Колосова В. Традиції літератури Київської Русі і українська поезія XVI–XVIII / В. Колосова // Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI–XVIII ст. – Київ : Наукова думка, 1981. – С. 83–100.
 5. Корній Л. Українська шкільна драма і духовна музика XVII–XVIII ст. / Л. Корній // Європейське відродження та українська література XIV–XVIII ст. – Київ, 1993. – С. 144–155.
 6. Корній Л. Болгарський наспів з рукописних нотолінійних ірмолоїв України кін. XVII–XVIII ст. / Л. Корній, Л. Дубровіна. – Київ, 1998.
 7. Мулич М. К вопросу о художественном мастерстве в древнейших славянских переводах служебных миней / М. Мулич // *Кирил Солунски*. – Т. 2. – Скорје, 1970. – С. 239–256.
 8. Пиккио Р. История древнерусской литературы / Р. Пиккио. – Москва, 2002. – 352 с.
 9. Пиккио Р. Slavia orthodoxa. Литература и язык / Р. Пиккио. – Москва : Знак, 2003. – 703 с.
 10. Сазонова Л. Отражение церковных песнопений в панегирических контекстах «Рифмологиона» Симеона Полоцкого / Л. Сазонова // *Bibel, Liturgie und Frömmigkeit in der Slavia Byzantina. Studies on language and culture*. – München–Berlin, 2009. – С. 487–501.
 11. Серегина Н. «Слово о полку Игореве» и русская певческая гимнография XII века / Н Серегина. – Москва : Памятники исторической мысли, 2011. – 412 с.
 12. Серегина Н. Песнопения русским святым. По материалам рукописной певческой книги XI–XIX вв. «Стихирарь месячный» / Н Серегина. – Санкт-Петербург : РИИИ, 1994. – 470 с.
 13. Сироїд Д. Різдвяні проповіді Кирила Транквіліона Ставровельського / Д. Сироїд // *Львівська медієвістика: Біля джерел українського Бароко*. – Вип. 3. – Львів : Свічадо, 2010. – С. 178–188.
 14. Станчев К. Литургическая поэзия в древнеславянском литературном пространстве / К. Станчев // *Древнеславянская литургическая поэзия. XIII Международный съезд славистов. Люблина, 15–21 август 2003. – Roma–Sofia 2003*. – С. 5–22.
 15. Сулима М. До питання про особливості віршованих варіацій молитов / М. Сулима // *Львівська медієвістика*. – Т. 3. – Львів, 2010. – С. 128–133.
 16. Франко І. Відгуки грецької і латинської літератури в українському письменстві // І. Франко. *Зібрання творів у 50 томах*. – Т. 30. – Київ : Наукова думка, 1981. – С. 240–252.
 17. Франко І. Історія української літератури. Розділ *Староруська поезія* // І. Франко. *Зібрання творів у 50 томах*. – Т. 40. – Київ, 1983. – С. 7–732.
 18. Франко І. Найстарша церковнослов'янська вірша // І. Франко. *Зібрання творів у 50 томах*. – Т. 39. – Київ : Наукова думка, 1983. – С. 67–77.
 19. Чижевський Д. До проблем бароко / Д. Чижевський // *Філософські твори у чотирьох томах*. – Т. 2. – Київ : Смолоскип, 2005.
 20. Чижевський Д. Історія української літератури / Д. Чижевський. – Київ : Видавничий центр «Академія», 2008. – 567 с.
 21. Ясіновський Ю. Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу / Ю. Ясіновський. – Львів, 2011. – 446 с.

Статья посвящена рассмотрению исторических путей и форм влияния греко-византийской гимнографии на древнюю украинскую литературу. Подчеркивается на совершенности сакральной поэзии и неизменности певчего литургического репертуара на протяжении веков. На этой основе поэтика гимнографии заимствуется формами и жанрами украинской бароковой литературы.

Ключевые слова: гимнография, литература барокко, литургические тексты.

The article examines the historical ways and forms of influence Greek-Byzantine hymnography on the ancient Ukrainian literature. Emphasis on the artistic perfection and immutability of sacred poetry of the liturgical repertoire for centuries. On this basis liturgical poetics and hymnography entered into forms and genres of Ukrainian Baroque literature.

Keywords: hymnography, Baroque literature, liturgical texts.

МИРОСЛАВ АНТОНОВИЧ ЯК ВОКАЛІСТ ТА ВОКАЛЬНИЙ ПЕДАГОГ ВІЗАНТІЙСЬКОГО ХОРУ

У статті розкриваються основні етапи формування та діяльності Мирослава Антоновича як вокаліста та вокального педагога, висвітлюються окремі сторінки його праці зі співаками Візантійського хору та особливості його індивідуальної методики на основі матеріалів його архіву

Ключові слова: Мирослав Антонович, вокаліст, вокальний педагог, вокальна школа

Відомий як музикознавець, дослідник франко-фламандської школи та української церковної монодії, диригент Візантійського хору, який впродовж 1951–1991 років під його керівництвом пропагував українські духовні співи київської лаврської традиції та українську народну пісню, Мирослав Антонович не менш яскраво проявив себе і як співак та вокальний педагог. Окремі сторінки діяльності Антоновича як музиколога і диригента висвітлені у працях Юрія Ясіновського, Ганни Карась, Уляни Граб, у той час як його праця як вокаліста і вокального педагога сьогодні залишається найменш дослідженою. У нашій розвідці вперше розглядається ця сфера його діяльності, що і зумовлює її актуальність.

Метою нашої розвідки є прослідкувати шлях формування Мирослава Антоновича як співака, його діяльність як оперного і камерного співака, значення його вокального вишколу та сольної кар'єри для розвитку співаків та формування професіоналізму Візантійського хору на основі матеріалів архіву Антоновича, який знаходиться в Інституті літургійних наук Українського Католицького Університету.

Основи вокальної майстерності Антонович вивчав у відомого львівського педагога Одарки Бандрівської у Вищому музичному інституті ім. М.В. Лисенка, і був одним із перших її випускників. Знання та досвід, отримані під час навчання в інституті, він проніс через все життя, а доказом його професійної майстерності як співака-соліста і педагога стали його численні виступи на оперній сцені та високий виконавський рівень Візантійського хору, над постановкою голосів виконавців якого він працював впродовж чотирьох десятиліть.

Стипендію на навчання Антоновича у Вищому музичному інституті ім. М.В. Лисенка надавало співооче товариство «Львівський Боян», у свою чергу Антонович повинен був співати у хорі товариства. Його фаховим предметом в інституті був спів. Під час навчання він мав можливість познайомитись з принципами вокальної методики двох провідних львівських педагогів того часу – Лідії Улуханової та Одарки Бандрівської: «вони створили два окремі напрями співу, – пише Антонович, – обидві виростили й формувались в різних середовищах і мали різне мистецьке минуле» [3, с.240]. Улуханова у своїй методиці викладання співу спиралась на традиції італійської, російської вокальних шкіл, та багатий досвід виступів на сценах російських оперних театрів, «вона могла, – згадує Антонович, – майстерно передати учням свою велику любов до театру, запалити в них незбориме бажання прагнути до вершин оперного виконавства» [3, с.240]. Бандрівська виступала в концертах як камерна співачка, «вона добре усвідомлювала, як то нелегко зробити кар'єру оперного виконавця, й тому не поспішала виховувати у своїх вихованців бажання будь-що стати оперним співаком. Але приділяла велику увагу постановці голосу, концентрувала свою та учня увагу на інтерпретації творів, на якості виконуваної музики» [3, с.240].

У своїй подальшій співочій і викладацькій кар'єрі Антонович мав можливість користуватись досвідом обох цих шкіл, оскільки він виступав і як оперний, і як камерний співак. У післявоєнний період він остаточно визначився як хоровий диригент і працював як педагог з вокалу з виконавцями хору, застосовуючи різні методики залежно від індивідуальних особливостей, голосових якостей співака та конкретних виконавських проблем, що поставали у роботі над постановкою його голосу.

У роки навчання Антоновича в музичному інституті відбулася подія, яка істотно вплинула на його формування як майбутнього артиста оперної сцени. Вихованцями Улуханової та Бандрівської були поставлені фрагменти сцен з опер. Учні Улуханової поставили фрагменти з опери П. Чайковського «Євгеній Онєгін», а учні Бандрівської – з опери Дж. Верді «Аїда», де Антонович виконав партію Амонасро: «Це був перший мій виступ в опері. Він став мені у пригоді пізніше, коли я працював в оперному театрі» [3, с.241], – згадує він.

23-26 травня 1939 року у Львові відбувся конкурс молодих співаків, у якому взяли участь учні класів Улуханової, Бандрівської, Адама Дідюра, викладача співу у польській консерваторії ім. К. Шимановського. Першу нагороду в конкурсі отримав Т. Терен-Юськів, учень А. Дідюра. Другу нагороду отримали О. Николишина, учениця Улуханової та М. Антонович, учень Бандрівської. «Про конкурс говорилося тоді багато, – згадує Антонович, – висловлювались різні думки, але він став важливою подією, виявив багато молодих талантів. Конкурс засвідчив наявність доброї школи вокалу українських педагогів. Це був великий успіх» [3, с.241].

Під час навчання у класі Бандрівської сформувались основні теоретичні погляди Антоновича на техніку співу та педагогічні засади його праці з виконавцями, які багато у чому стали продовженням ідей, втілюваних нею у своїй роботі. Окрім основ вокальної майстерності, у її класі Антонович засвоїв також ряд засад, що стали базовими у його педагогічній діяльності. Це стосується, передусім, пріоритету індивідуального підходу у навчанні співу, на якому наголошує Бандрівська: «треба працювати перш за все і найбільше над тим, що з природи ще не розвинене, чого на перший погляд майже або зовсім не видно. У кожної людини інша своя слаба сторона, значить, вже у пошуку й ліквідації тих слабих сторін починається індивідуальний підхід» [4, с.25-26].

Ще одним важливим джерелом набуття знань з вокальної техніки, зокрема, теоретичних та історичних, став курс Романа Любінецького, який Антонович прослухав під час навчання. «У своїх викладах, – згадує Антонович, – він обговорював різні, найбільш видатні «школи співу», починаючи від італійського «бель канто» й завершуючи найновішими напрямками й методами в науці співу» [3, с.294]. У майбутньому ці знання лягли в основу курсу Антоновича зі співу у духовній семінарії в Кулемборзі. В цей час у Львівській консерваторії як концертмейстер на кафедрі сольного співу працювала Мар'яна Лисенко, донька Миколи Лисенка. Вона зберігала виконавчу традицію, яку перейняла від свого батька та інших українських композиторів, і передавала її молодим виконавцям. Під час навчання в музичному інституті Антонович також неодноразово отримував її поради стосовно інтерпретації оперних арій та пісень як Лисенка, так і інших українських композиторів [3, с.294].

Важливе значення для формування Антоновича мала його участь у «Студіо-хорі» Миколи Колесси, де співали також Мирослав Скала-Старицький та Лев Рейнарович [7, с.95]. Згодом Візантійський хор Антоновича виконає деякі твори, з якими він познайомився у хорі Колесси (зокрема, «Крилець» Матюка, «Закувала та сива зозуля» Ніщинського»).

Важливою вокальною практикою стала праця Антоновича у Львівському радіокомітеті, де він мав шість або сім виступів на місяць як сольний співак [3, с.295], виконуючи твори українських композиторів, серед них «Гетьмани», «Ой, Дніпре мій, Дніпре», «Ой, чого ти почорніло» («Берестечко») М. Лисенка, «Степ», «У долині село лежить» Я. Степового, та ряд українських народних пісень в обробці М. Лисенка, Д. Січинського, В. Косенка, серед яких – «Максим козак Залізняка», «Ой, ти місяцю зоре», «Горе мені на чужині» та ін. Великої популярності набула пісня «Гандзя» в обробці Д. Січинського у виконанні Антоновича [3, с.297–298].

Поряд із численними сольними виступами, працюючи у радіокомітеті, Антонович також був учасником вокального ансамблю під керівництвом Євгена Козака, у якому тоді співали також Мирослав Скала-Старицький, Юрій Шухевич, Лев Рейнарович, Іван Задорожний, Євгенія Ласовська та інші. З двома із них – Скала-Старицьким та Рейнаровичем – Антонович довгі роки, до самої смерті, підтримував дружні відносини. Перебуваючи на еміграції, вони зустрічались, та постійно спілкувались листовно. Про тепле дружнє ставлення Антоновича до Л. Рейнаровича свідчить також стаття, що він її йому присвятив у своїх спогадах [2, с. 310–313].

Після праці в радіокомітеті, Антонович почав працювати у Львівському оперному театрі, але працював там недовго, оскільки партії діставались частіше більш досвідченим оперним співакам, так, партія консула Шарплеса в опері «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні, яку на прем'єрі мав співати Рейнарович, а Антонович у подальшому дублювати його, дісталася таки остаточно Рейнаровичу, який успішно заспівав прем'єру, і потім співав в усіх наступних виставах. Антонович визнавав талант свого колеги, і вважав, що Рейнарович справді краще підходить для цієї ролі і добре справляється з нею, однак, він не міг погодитись з власною бездіяльністю [3, с.322].

Антонович вирішує виїхати для подальшого навчання до Відня. У Відні він відвідує лекції співу професора Віденської музичної академії Граруда та численні оперні вистави у віденській Штатсопері. Склавши обов'язковий державний іспит, що давав право працювати на німецьких оперних сценах, Антонович, за порадою Граруда, підписує контракт на рік з оперним театром міста

Лінц, бо, на думку Граруда, це могло би бути добрим початком для подальшої співацької кар'єри [3, с. 334]. Тут він виступав як виконавець партій Доннера (бога громів) в «Золоті Рейну» Р. Вагнера, Каліфа в опері «Барбір з Багдаду» П. Корнеліуса, Ріголетто в одноіменній опері Дж. Верді.

Після завершення контракту в опері Лінцу, Антонович був запрошений до театру міста Лодзь (Ліцманштадт), виступаючи на сцені якого він досяг вершини майстерності і популярності як оперний співак. Серед партій, виконуваних ним у цьому театрі – партія Флюта в опері «Віндзорські кумоньки» О. Ніколаї, партія Малатести в опері «Дон Паскуале» Г. Доніцетті, в опері Й. Штрауса «Циганський барон» – партія Гомоная, в опері «Бал-маскарад» Дж. Верді – партія Рене.

Праця в театрі була перервана через воєнні події, закриття мистецьких установ у Німеччині, та відсилення всіх працівників мистецтва на роботу до фабрик. На одній з таких фабрик працював і Антонович, і ця подія негативно вплинула на його подальшу співацьку кар'єру не лише тому, що цим була перервана його праця в театрі, а й через шкоду, яку ця праця принесла безпосередньо його голосу: «При перерізуванні «дротів» виприскував з них якийсь їдкий задушливий запах і якийсь смердючий газ. Година за годиною, день за днем треба було вдихати вологе від газу й задушливого запаху повітря. За кілька тижнів втратив зовсім голос так, що ледве міг говорити» [3, с.375], – згадує Антонович. І, хоча він і після цього неодноразово виступав у власних сольних концертах, та вже більше ніколи не виступав як оперний співак.

Після війни Антонович перебував у таборі для переміщених осіб у Новому Ульмі, в цей період нерідко виступаючи як співак із сольними концертами. Серед народних пісень, виконуваних Антоновичем у той час, як згадує Рейнарович, «Не буду я женитися» та «Ліщина, ліщина». В цей час Антонович підтримує зв'язок з Рейнаровичем, пише йому про свої виступи, нові пісні, надсилає йому їх для виконання. Рейнарович у відповідь також пише йому про свої виступи на оперних сценах, надсилає ноти і тексти пісень та арій для виконання, згадки про виступи Антоновича у пресі, а також просить розшукати для нього клавіри деяких опер [8, с.1].

Після еміграції до Голландії Антонович рідко виступав як сольний виконавець, натомість багато працював над постановкою голосів – спочатку викладаючи спів в Українській духовній семінарії в Кулемборзі, потім навчаючи співаків Візантійського хору, з кожним з яких він систематично проводив індивідуальні заняття зі співу.

Після розформування семінарії Антонович переїхав до Утрехта і розпочав організацію хору з голландських співаків, які виявили бажання співати літургію візантійського обряду. Багато хто з голландського оточення не вірили в успіх такого експерименту і вважали, що голландці не можуть виконувати функцію, яку виконували співаки української духовної семінарії: «Саме це упередження, – пише Антонович, – посилювало в мені бажання спробувати, бо ж у тому «голландці ніколи не потраплять так співати як слов'яни» крилося підсвідоме їх недооцінювання моєї праці як диригента й педагога співу, тому що всі успіхи хору й поодиноких голосів йшли повністю на конто слов'янства, і нікому не прийшло в голову подумати над тим, що в цьому успіхові могло бути трохи заслуги й диригента хору. Це тим більше дивно, що багато голландців знало, як сильно я працював над постановкою голосів у теологів» [1, с.1].

Так, було вирішено розпочати відбір голосів до хору і розміщено оголошення в місцевій газеті, на яке відгукнулося 26 голландців, які бажали стати співаками хору, і вже за два тижні відбулася проба голосів. «Цілий вечір був для мене не тільки пробою голосів, але й пробою нервів, – згадує Антонович. – Одного кандидата по одному заставляв я співати різні простенькі вокальні вправи, щоби зорієнтуватися в голосовому матеріалі і вислід був приблизно такий самий: в більшості були це невеличкі й досить безбарвні голоси, або ж голоси що неможливо «горлували». Скільки я не намагався видобути зі співаків повний голос, щоби зорієнтуватися в матеріалі, та всі мої труди були в більшості даремні. Крім поту, що виступав при кожному новому кандидатіві в мене на чоло. Я не міг добитися бажаного результату. Кожний намагався запрезентувати культурним співаком і всякі зусилля видобути сильніший тон не давали успіху. Нераз насувалася в мене думка закинути все й не шукати собі біди, але кожного разу, як безвиглядність добиралася в мене до горлянки, попадав кандидат, що прозраджував деякі можливості розвитку, деякі голосові дані» [1, с.3]. Не маючи досвіду праці зі співаками-голландцями, Антонович сумнівався, до якої категорії голосів варто віднести більшість прослуханих кандидатів – чи то до слабких, чи до пересічних, чи у «голландському хорovому світі» їх можна вважати добрими, або навіть дуже добрими. Вперше у своїй практиці Антонович зустрів таку кількість настільки нерозвинених голосів, що навіть важко було їх віднести до тої чи іншої партії.

Однак, не лише розчарування чекали Антоновича на пробі голосів. Цього вечора він відібрав кілька кращих майбутніх учасників Візантійського хору. Серед них – майбутній могутній бас хору Амерлянти. Вже з перших нот він вразив своїм непересічним голосом Антоновича, який навіть порівнює його з видатним баритоном Мироном Дольницьким. Таким голосом міг би пишатися і професійний хор, він переконав Антоновича у тому, що в Голландії також є здорові і сильні голоси. Однак, це було також і свідченням того, що більшість прослуханих кандидатів мали або слабкі голоси, або зіпсуті неправильним співом, тож майбутні співаки хору потребували не лише спільних репетицій, але й індивідуальної праці з кожним голосом: «Їх треба було «підтягнути», розвинути при допомозі індивідуальних лекцій співу, що їх я запропонував кожному хто хотів безплатно та у вигідному для нього часі. Праця пішла двома напрямками: індивідуальні заняття й спільна проба хору» [1, с.4].

Вже за два місяці праці з колективом Антонович підготував колектив до першого виступу, який відбувся 22 квітня 1951 року у каплиці шпиталю св. Антонія в Утрехті. Від цього часу популярність хору почала стрімко зростати, щотижня він мав по декілька виступів як в Утрехті, так і за запрошенням виїжджав на гастролі до інших міст Голландії та інших країн.

Основні засади праці над постановкою голосів Антонович засвоїв у лоні львівської вокальної школи. Саме ці засади стали базовими у його роботі зі співаками Візантійського хору. Слухаючи хор, важко відрізнити його звучання від звучання українських хорів. Це нерідко викликало захоплення у слухачів, деякі з них були впевнені, що це співають слов'яни [1, с.8]. Однак, у Голландії знайшлося немало критиків вокальної методики Антоновича, для яких вона була чужою. Його нерідко звинувачували у тому, що він псує голоси. «Деякі музичні педагоги, – згадує хорист Візантійського хору Джон Вернерт, – були не згідні з манерою формування наших голосів паном Антоновичем: «Це зламає голоси» – казали вони. Але виявилось, що мій вчитель, як художник за допомогою контрастів «малював» наші голоси за слов'янським зразком» [5, с. 82]. Деякі опоненти Антоновича навіть звинувачували його в «русифікації» голосів і твердили, що достатньо лише кілька місяців таких занять для того, щоб співаки втратили голоси. Було й ще одне звинувачення – Антоновича звинувачували в тому, що він забирає співаків з різних церковних хорів, а дехто звертався зі скаргами у цьому питанні до архієпископа Утрехту з проханням заборонити діяльність його хору. Сам диригент відповідав на такі закиди лише наполегливою працею, і до цього закликав своїх хористів: «Нехай говорять, – казав він, – а ми будемо працювати!» [1, с.126–127].

В перші роки діяльності хору Антонович по кілька годин на день присвячував праці над вокальною технікою з кожним співаком індивідуально, і вже за три роки результати цієї праці стали очевидними не лише для шанувальників, але й для недавніх критиків ідеї хору. Голоси помітно розвинулись, зросла сила звучання хору, значно покращилась культура співу. На цьому етапі Антонович відзначає зріст кожного зі своїх вихованців, так, бас А. Пейк, який на першому занятті співу не міг заспівати двох тонів разом, проспівуючи лише розірвані між собою вигуки, тепер захоплював слухачів своїм соло в «Отче наш» Новохазького. Показував успіхи також співак Вайбер, муляр за фахом, який мав сильний голос і, на думку Антоновича, завдяки своїй самокритичності міг розвинути до рівня оперного співака. Дещо складнішою для виявилась праця з ліричним тенором Єнстером, який, хоча на думку керівника, був приємною людиною, таки потребував значно більших його зусиль, щоб голос сформувався відповідним чином. Заняття з ван Дортом стали справжнім експериментом. За фахом поліцейський, цей співак відрізнявся, прямою і великою наполегливістю. На першому занятті він, як і багато інших співаків на початках хору, співав «горловим» звуком, однак, якщо інші після ряду занять позбулись «горлування» і їхні голоси набули сили звучання, то у ван Дорта після подолання цієї помилки голос став «сухим», з «дряпанням» у горлі, що викликало у керівника сумнів щодо можливості подальшого розвитку даного голосу, але поступово і він почав набувати гарного тембру [1, с.102].

Прикладом професійної прозорливості Антоновича став його підхід до віднесення того чи іншого голосу до відповідної партії. Цікавими з цього огляду є історії формування трьох кращих співаків-солістів хору. Один із них на прослуховуванні повідомив, що не знає, до якої партії його краще віднести – до других тенорів чи до баритонів. За кілька років він став одним з найсильніших і найнижчих басів хору, досягаючи у співі контроктави. Інший відреконувався як другий або перший тенор, але Антонович помітив, що говорить він «приємним звучним баском», тож призначив його до басової партії. По роках наполегливої праці він став окрасою партії других басів. Ще один співак у нижньому регістрі виглядав добрим баритоном, а у верхньому – співав як тенор. Згодом він став сильним баритоном, з голосом, вирівняним в усіх регістрах. В одному з концертів 1954 року в

Утрехті ці три співаки вперше виступили як солісти – перший співав партію диякона в Ектенії, другий – соло баритона в «Ой зійшла зоря», останній – соло баритона в «Коломийках» А. Гнатишина. «В найближчому часі сподіваюся, – написав після цього дебюту Антонович, – «виробити» ще двох-трьох нових солістів, так що в слідуючих концертах можна буде «вивести» 10 різних солістів» [1, с.136–137].

Вже за кілька років діяльності Антонович довів своїм опонентам, яких на початку в нього було немало, що завдяки наполегливій праці справді можливо втілити те, що всім їм видавалось нереальним. Він вважав всі закиди на свою адресу з приводу того, що він застосовує якусь особливу «слов'янську» техніку співу, яка суттєво відрізняється від західноєвропейської і знищує голоси, безглуздими, і, як доказ цього, у 1956 році Візантійський хор з успіхом виступив у симфонічній поемі Ф. Ліста «Фауст». На думку Антоновича, це стало важливою віхою в історії хору, і доказом того, що Візантійський хор – професійний колектив європейського рівня [1, с.219]. Існувало багато версій причини успіху хору – від тієї, що таємниця – в особливостях «слов'янської» вокальної техніки, і до тієї, що Антонович – спеціально відісланий до Голландії шпигун. Ця версія пояснювалась тим, що він надто таємничий, а «таємниця успіху», – пише Антонович, – проста: я поклав працю на перший план і «незвичайний» я чи «таємничий» для голляндців хіба тим, що працюю днями й ночами» [1, с.155], крім того, однією зі справжніх причин успіху хору стали не стільки особливості вокальної техніки, скільки його методика навчання співу, засвоєна під час навчання у Львівському музичному інституті ім. М.В. Лисенка.

Ще одним доказом визнання Антоновича як педагога-вокаліста стало повернення до хору співака-баритона Гелта. Відома голландська співачка, Йо Вінцент, переконала його не співати у Візантійському хорі і обіцяла допомогти у співі, однак, не виконала своєї обіцянки, і, хоча в хорі на той час не потребували баритонів, його прийняли. Це стало свідченням того, що, як пише Антонович, «люди переконуються, що в нас у хорі серйозна праця» [1, с.277]. За місяць після цього, у свято Різдва на телебаченні вийшла передача, програма якої мала дві кульмінаційні точки – виступ співачки Йо Вінцент та українські коляди у виконанні Візантійського хору. Виступ хору був дуже успішним, і це визнала також Йо Вінцент, порівнявши його спів зі звучанням органів. «Так воно, так! – пише Антонович. – А колись Йо Вінцент відраджувала співати в нашому хорі, бо тут, мовляв, голоси псуються» [1, с. 280].

Індивідуальні заняття зі співу Антоновича впродовж чотирьох десятиліть його праці з Візантійським хором були не лише важливим фактором для розвитку професіоналізму співаків-хористів, але й сприяли побудові добрих відносин, порозумінню між диригентом і хористами, та створенню в колективі сприятливої атмосфери для плідної праці. У цьому спостерігається значний вплив на його викладацьку методику засад Бандрівської, яка для кожного студента-вокаліста розробляла індивідуальний план розвитку його голосу, а також багато уваги приділяла психологічній підготовці своїх учнів до майбутньої професії: «Пізнавши позитивні переконання і думки, – пише вона, – як також те, що нас неміло вражає чи непокоїть у студента, педагоги мусять встановити порядок заходів, за яким прийдеться працювати. І може бути всіяко. Часом над характером людини доведеться більше працювати, ніж над спеціальністю. Це вже буде різний індивідуальний підхід» [4, с. 27], педагог, на її думку, «повинен відзначатися знанням психології і тонким відчуттям делікатних струн людської душі» [4, с.59]. Паралельно праця над голосом і спілкування зі співаками проходили і в Антоновича. Описуючи ті чи інші труднощі, що виникали під час занять з вокалу, він нерідко описує також характерні риси особистості співаків, згадує їх життєві проблеми. Як і Бандрівська, для кожного співака він створює індивідуальну програму розвитку його голосу, обираючи для кожного з них різні вправи, різні методи роботи.

Метою праці Антоновича зі співаками було формування виконавців, здатних до подальшого самостійного розвитку, на необхідності якого неодноразово наголошувала у своїх методичних працях Бандрівська, і свідченням цього є поступове зменшення кількості занять з вокалу для учасників Візантійського хору впродовж наступних десятиліть його діяльності.

Хоча у післявоєнні роки Антонович не виступав більше на оперних сценах, під час праці з хором паралельно він таки дав кілька сольних концертів, що заслужили успіх у публіки і отримали схвальні відгуки в пресі. Один із таких виступів відбувся під час його перебування в Америці у вересні 1961 року, де він брав участь в міжнародному конгресі музикологів, і мав успішний сольний виступ в залі Українського Народного Союзу на вечорі пісні і слова: «головною атракцією імпрези, – пише один з рецензентів, – був гостинний виступ співака Мирослава Антоновича», який «своїм могутнім голосом та виконанням цілого ряду пісень, арій та композицій викликав такий ентузіазм

серед численної публіки, що його безупину викликала на сцену прохаючи наддатків» [9, с.1]. Крім того, він неодноразово мав виступи на голландському радіо, в яких виконував українські народні пісні та солоспіви Лисенка.

Антонович виступає і як соліст хору, часто рецензенти відзначають його соло у «Символі віри»: «Коли у візантійській Літургії надходить мент Символу Віри, – пише один з них, – передає Антонович диригування одному із співаків, сам стає збоку, звертаючи обличчя до Престолу. І в церкві розливається могутній чоловічий голос, слов'янський баритон, наладований чуттям, що прикрашає глибоко-людську Службу Богу за правилами Св. Івана Златоустого. У своє «Вірую» Антонович вкладає більше, як тільки свій маєстатичний голос, який підноситься понад повний сили супровід хору. У спів він вкладає своє серце й свою тугу. Серце глибоко віруючої людини й тугу співака, що згадує про церкву в Україні, де він колись, як молодий соліст, визнавав своє Вірую перед тоді ще переслідуваними християнами» [10, с.3].

Таким чином, різні фактори формування Мирослава Антоновича як професійного співака, зокрема, засвоєння ним засад львівської вокальної школи під час навчання у Львівському вищому музичному інституті ім. М.В. Лисенка, навчання під керівництвом Граруда у Відні, досвід праці на сценах оперних театрів Лінцу та Ліцманштадту та численні виступи в якості камерного співака і соліста хору справили значний вплив на творення індивідуальної методики праці з голосами. Цю методику Антонович застосовував впродовж сорокалітньої праці з Візантійським хором, що стало одним з джерел становлення професіоналізму колективу та формування його виконавського стилю.

1. Антонович М. Щоденник. – Автограф та авторизований машинопис // Архів М. Антоновича. – Інститут Літургійних Наук Українського Католицького Університету. – Львів. – 339 с.
2. Антонович М. Лев Рейнарович / М. Антонович // Між двома світовими війнами: спогади. – Київ : Поліграфіст, 2003. – С. 310–313.
3. Антонович М. Між двома світовими війнами: спогади / М. Антонович. – Київ : Поліграфіст, 2003. – 538 с.
4. Бандрівська О. Науково-методичні праці, статті, рецензії / О. Бандрівська // Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка / ред., упор. Р. Мисько-Пасічник. – Львів : Априорі, 2002. – Вип. 6. – 147 с.
5. Вернерт Д. Спогади колишнього хориста «Візантійського хору» / Д. Вернерт // Musica Humana: зб. наук. ст. кафедри музичної медієвістики та україністики ЛНМА ім. М.В. Лисенка. – Львів, 2010. – Ч. 3. – С. 82–84.
6. Жишкович М. Методичні засади представників львівської вокальної школи: Лідія Улуханова і Дарія Бандрівська / М. Жишкович // Молоде музикознавство. Музикознавчі студії: зб. ст. – Львів : Сполом, 2005. – Вип. 10. – С. 82–91.
7. Кияновська Л. Син Століття Микола Колесса в українській культурі ХХ віку: сім новел з життя артиста / Л. Кияновська. – Львів : НТШ, 2003. – 293 с.
8. Рейнарович Л. Листи до Антоновича М. № 1–13 (1942–1962). – Автограф та авторизований машинопис. Архів М. Антоновича. – Інститут Літургійних Наук Українського Католицького Університету. – Львів.
9. Сотні публіки ентузіастично вітали виступ д-ра Мирослава Антоновича на Союзівці // Свобода. – Вінніпег, 1961. – №177. – 19 вересня.
10. Ювілейні урочистості в Утрехті // Українське слово. – № 1529. – 21 березня. – Париж, 1971. – С. 3.

В статтє раскрываются основные этапы формирования и деятельности Мирослава Антоновича как вокалиста и вокального педагога, освещаются отдельные страницы его работы с певцами Византийского хора и особенности его индивидуальной методики на основе материалов его архива.

Ключевые слова: Мирослав Антонович, вокалист, вокальный педагог, вокальная школа.

The article covers the main stages of formation and activity of Miroslav Antonovich as a vocalist and vocal teacher, highlights some pages of his work with singers of Byzantine Choir and features the unique techniques on the basis of its archive.

Key words: Miroslav Antonovich., singer, vocal teacher, vocal school

ОСОБЛИВОСТІ ВИВЧЕННЯ СОЛОСПІВІВ ВАСИЛЯ БЕЗКОРОВАЙНОГО В РОБОТІ ЗІ СТУДЕНТАМИ

У статті здійснено аналіз солоспівів українського композитора Василя Безкоровайного, які написані ним в Україні та діаспорі. Виокремлено особливості поетичних біблійних текстів та віршів українських поетів, які стали основою для музичних творів. Звернена увага на їх вивчення у роботі зі студентами вищих музичних навчальних закладів.

Ключові слова: солоспів, поетичний текст, студенти, композитор, Василь Безкоровайний.

Українська національна професійна камерно-вокальна музика пройшла шлях свого становлення і розвитку у XIX ст. У творчості Миколи Лисенка відбувся синтез традиції народної ліричної поезії, сентиментальної пісні-романсу, опосередкування природи української мовної інтонації в цілому і національної поетичної творчості. Шляхами, накресленими класиком української музики, слідували вітчизняні композитори XX ст., серед яких і Василь Безкоровайний (1880-1966). Незважаючи на вагомий внесок композитора, про нього не так вже й багато відомо в Україні, оскільки емігрувавши за її межі під час Другої світової війни, на рідній землі він залишався забороненим автором. Повернення імені Василя Безкоровайного, як і його творчої спадщини, розпочалось з часу проголошення незалежності України. Значну увагу висвітленню творчої постаті композитора присвячено у монографіях Г. Карась [4], О. Баси [1], статті Н. Толошняк [7].

Метою розвідки є привернення уваги викладачів та студентів вищих навчальних музичних закладів до солоспівів українського композитора Василя Безкоровайного. Для досягнення мети необхідно вирішити наступні завдання: виокремити корпус вокальних творів Василя Безкоровайного на основі друкованих джерел; здійснити їх теоретичний та виконавський аналізи; випрацювати рекомендації педагогам щодо роботи над солоспівами композитора.

У творчості Василя Безкоровайного вокальна музика представлена широким колом солоспівів, мелодекламацій, вокальних ансамблів різної тематики. Рукописи та першодруки першої третини XX ст. цих творів зберігаються в Тернопільському обласному краєзнавчому музеї (фонд 8343), куди вони були передані із США родиною композитора в перші роки незалежності України.

До наукового та концертного обігу в нашій країні солоспіви Василя Безкоровайного входять в останнє десятиліття. Вперше шість солоспівів композитора були опубліковані у 2005 р. [3, с. 46–65]. Активна діяльність з пропагування творчості композитора належить творчому подружжю Богдана та Наталії Безкоровайних. Завдяки їм, повне зібрання вокальних творів Василя Безкоровайного вийшло у світ у 2014 році і видрукуване в окупованому Криму [2].

Василь Безкоровайний завжди перебував у гущі культурно-просвітницької діяльності в Галичині і українській діаспорі. Її розмаїття і багатогранність стимулювали творчість композитора, яка була вкрай необхідною для духовного зростання краян і збереження національної ідентичності українцями за межами рідної землі. Василь Безкоровайний часто акомпанував співакам, зокрема своїй дружині Стефанії Стебницькій та Михайлу Голинському. Очевидно, саме тому він з особливим пієтетом ставився до жанру романсу. Його творчість у цьому жанрі можна поділити на два умовні періоди: до Другої світової війни (в Україні) і після неї (у США). Найбільшу частину цієї спадщини було написано композитором в першому періоді. І саме тоді ці твори були досить популярними. В Галичині це був час становлення музичного професіоналізму і в 1937 році Василь Безкоровайний був прийнятий до складу СУПрому, членами якого були тільки професійні музиканти.

Як відзначає Г. Карась, «для солоспівів композитор обирає особливе коло поетів, творчість яких була йому близька за образним настроєм, пісенністю поетичної мови, великою гамою втілених почуттів: Т. Шевченка, М. Шашкевича, С. Руданського, Лесі Українки, О. Олесь, Б. Лепкого, М. Філянського, Г. Черинь. Паралельно із любовним романсом у його творчому доробку представлений ліричний музичний пейзаж – «На склоні гір» (Б. Лепкого), «Чари ночі» (О. Олесь), філософська лірика – «Думи мої» (Т. Шевченка), сатира «Треба всюди приятеля мати» (С. Руданського) [4, с. 546]. «Вокальна партія у солоспівах композитора здебільшого поєднує пісенну наспівність з декламаційною виразністю, вона інтонаційно близька до народних українських пісень, особливо своєю ритмічною змінністю та типовими каденційними розспівами» [7, с. 165]. Для збагачення фактури окремих солоспівів композитор вводить до супроводу, окрім фортепіано, віолончель.

© Велка О., 2015.

У ранній період творчості (1910-ті рр.) Василь Безкравайний пише солоспіви на слова Филипа Миська і Миколи Філянського. В цей час проявляється його любов до поезії трьох авторів: Тараса Шевченка, Богдана Лепкого та Олександра Олеся. Характеризуючи жанрово-стильові особливості творчості Василя Безкравайного, Оксана Басса відносить його до неоромантичної течії в українській музиці першої третини ХХ ст. з помітним впливом естетики бідермаєра [1, с. 146].

Солоспів «Заграй мені, бандуро» на слова Филипа Миська написаний композитором у 1910 році для високого голосу. Монолог-звернення до бандури ілюструється фортепіанним супроводом, який у вступі імітує перебір струн бандури арпеджіато, а під час співу – щикові акорди та тремоло. Солоспів «І сад зацвів» на слова Миколи Філянського (1873–1938) – ліричний пейзаж для високого голосу.

У вокальних мініатюрах композитора яскраво виражений національний колорит: «Спираючись на народні пісні баладного типу і елементи думного епосу, композитор створив баладу на слова Ю. Федьковича і думу «Плач невільників» [1, с. 69].

Слід зазначити, що В. Безкравайний здійснює гармонізацію не однієї, а двох дум – окрім названої, ще й «Утеча братів з Азова». Майстерне поєднання вільного характеру думи в структурі солоспіву надає творові особливості виразності і драматизму в розвитку історичних подій, що вимагає від виконавця відповідної емоційної подачі художнього образу, вміння керувати динамікою фразування, виразовими засобами тощо. Найбільшу складність у роботі над цими двома творами становить відтворення музичного ритму, який базується на нерівно складеному вірші, де кожна складенота становить самостійну часокількісну одиницю, залежну від акцентуації слова, від логічних цезур вільного вірша дум.

Богдан Лепкий (1872–1941) був серед членів творчої спілки «Молода Муза», яка відіграла важливу роль у розвитку західноукраїнської культури. Його творчість, як зазначає О. Басса, «характеризує декадентська меланхолія, осіння туга, прощання, відчуття смерті в природі» [1, с. 104]. Вірші поета насичені фольклорними образами, які за формою і змістом нагадують народні пісні. Василь Безкравайний написав на слова Богдана Лепкого кілька солоспівів: «На склоні гір», «Де ж ти, листочку», «Рожевий квіте», «Снишся мені». В них композитор залишився прихильником національного романтизму, з виразною опорою на народнопісенні джерела та прикладну побутову інтонаційну сферу. Оскільки солоспіви на слова Богдана Лепкого і Олександра Олеся були написані композитором у ранній період творчості, то вони, на відміну від творів пізнішого періоду, лаконічніші, більш ліричні, а мелодика – наспівна, кантиленна. Тричастинна репризна композиція «На склоні гір» поєднує речитативну описовість (перша і третя частини в розмірі 4/4, темп *andante*) і схвильований ліричний монолог-звернення до сосни (розмір 6/8, темп – *Piu mosso*). Ліричні мініатюри «Де ж ти, листочку», «Рожевий квіте» та «Снишся мені» з чітко розміреною вальсopodobною пульсацією написані для високого голосу з добре розвиненою верхньою ділянкою діапазону, яскравими високими нотами, вимагають емоційного фразування, активної емісії звука та збалансованого цілеспрямованого дихання.

Композитор звертається до поезії символіста Олександра Олеся (1878–1944) і пише на його тексти солоспіви «Гроза пройшла», «Малесенька ластівка» (обидва – для баритона), «І знов страшні чутки...» (для баса), «Жита», «Затремтіли струни», «Чари ночі» – для сопрано. «Поет вважав музику найкращим втіленням стану душі, людських переживань. Створюючи свої вірші-пісні, він чув їх у звучанні музичних інструментів – арфи, ліри, кобзи» [1, с. 89]. Тому його поезія «сповнена загадкових ритмів, мелодій, тонів і насправді моцартівської легкості, стала невичерпним джерелом для композиторів», – пише у передмові до збірника поета Р. Радишевський [6, с. 15]. На відміну від солоспівів на слова Б. Лепкого, у творах на слова Олександра Олеся композитор більш прискіпливо розбудовує загальну структуру, деталізує партію соліста, чітко слідує за поетичним текстом.

Глибокої скорботи за рідним краєм сповнений солоспів «Жита», який композитор написав в еміграції у США. Не зважаючи на те, що раніше на цей віршований текст солоспів написав Нестор Нижанківський, який користувався популярністю у виконанні відомих українських співаків, Василь Безкравайний пише власну інтерпретацію. Драматизм поетичних рядків посилюється хвилеподібним рухом мелодії, частими стрибками, хроматизмами, мелізмами.

Драматизований монолог «І знов страшні чутки...» для баса вимагає віртуозного володіння голосом, акторської майстерності для створення яскравого художнього образу.

Для ліричних солоспівів «Чари ночі» (для сопрано) і «Малесенька ластівка» (для баритона) характерні надзвичайна мелодійність і задушевність, глибокий ліризм і щирість почуттів. Твори корисні для формування співацьких навичок уже на початковому етапі навчання, зокрема плавного

голосоведення, кантилені, рівномірного і повноцінного дихання, опори звука тощо. Майстерно викладений інструментальний супровід не тільки підтримує виконавця, а й підкреслює світлий і чистий образ творів, щире і глибоке почуття причетності до скороминушності життя.

Стрілецька пісня для Василя Безкровайного, як і для інших композиторів Галичини, стає основою для професійного аранжування-переосмислення широковідомих авторських мелодій і поетичних текстів. Лірика Романа Купчинського (1894–1976), зокрема його текст «Засумуй, трембіто», знайшов своє оригінальне втілення у солоспіві Василя Безкровайного для високого голосу. Мелодика твору має кантиленний хроматизований характер, що посилює загалом трагічну картину скорботи за загибеллю тисяч воїнів Української Галицької Армії та українських січових стрільців, що боролися на незалежність України.

Мініатюру «До праці» на слова Бориса Грінченка (1863–1910) можна вивчати зі студентами першого року навчання, оскільки вона технічно не складна, має кантиленну мелодику.

До творів духовної тематики композитор звертається у другому (американському) періоді. Духовні твори – це розмова з Богом, урочистий характер якої пом'якшується впливом народної лірики. Найвище буття, всеохопленість, всемогутність і святість Бога виражена мовою Святого письма, якою людина звертається до Всевишнього. У вокальних партіях духовних творів, які можна віднести до жанру романтичної релігійної пісні, В. Безкровайний використовує декламаційну патетику, виразне фразування, рецитацію.

Псалом «Вскую отринул мя еси» написаний для баса. У ньому композитор шукав аналогій, які б найбільше відповідали ідеалу вільної, духовно досконалої особистості. У роботі зі студентами необхідно звернути увагу на збереження однорегістрової манери голосотворення і тембрового насичення особливо у верхньому регістрі. Твори «До тебе Господи» (Псалом 24) та «Боже, в ім'я Своє» (Псалом 53) написані для високого голосу. І хоч обидві є молитвою, яка звернена до Господа, у першому переважає речитативний стиль, у другому – кантиленний. Композитор часто застосовує висхідні та нисхідні стрибки на кварту, квінту, сексту, октаву, що потребує роботи над збереженням однієї позиції звукоутворення. Солоспів «Мій Боже милий» (Подражаніє 11 Псалму, слова Тараса Шевченка) написаний для баса. Вірш Т. Шевченка є вільним переспівом 11 псалма із церковнослов'янського тексту. Поет використовує лише окремі слова й фразеологізми, на відміну від біблійного оригіналу, акцентується мотив громадянського покликання поета – захисника народних інтересів. Характер твору (за жанром – сцена-монолог) – надзвичайно драматичний, напружений, з широкою динамічною скалою, різкими і часто несподіваними динамічними спадами і наростаннями.

У творах на слова Тараса Шевченка композитор найбільш близький до фольклорних джерел. Це: «Калина» (для контральто або баса), «Сон» («Гори мої») та «Посажу коло хати» (обидва – для баритона). Монолог «Сон» у першій ліричній частині сповнений хроматичних ходів та мелізматики, у другій – драматизація досягається завдяки стрибкам, пунктирному ритму, наростанню напруги. Солоспів «Посажу коло хати» – ідеалістична картина із домінуючою виразною, легкою мелодією, яка близька до народної пісні.

Глибоким почуттям безнадійного суму за рідним краєм, жалем самотньої людини проинятий солоспів «І все-таки до тебе» на слова Лесі Українки для високого голосу. Широкий діапазон мелодії (ре першої – ля другої октави), октавні стрибки, пунктирний ритм, тріолі підкреслюють душевний надрив, що межує з розпачем. Солоспів вимагає міцного голосу і опори звука, активного звукоутворення, розвиненого вокально-моторного слуху, збалансованого дихання, виразного фразування і емоційності в розкритті художнього образу.

Солоспів «Молилася» (слова Юрія Федьковича) написаний для високого голосу з добре розвиненою верхньою ділянкою діапазону, яскравими високими нотами. В роботі над твором необхідно приділяти особливу увагу емоційному фразуванню, активній емісії звуку та цілеспрямованому диханню.

У солоспівах «Сокілька княгиня» (балада Юрія Федьковича), «Засумуй, трембіто» (слова Романа Купчинського), «Треба всюди приятеля мати» (слова Степана Руданського), «Заграй мені, бандуро» (слова Филипа Миська), «І сад зацвів» (слова Миколи Філянського), «Дністрованка» (слова Маркіяна Шашкевича) – для сопрано, «До праці» (слова Бориса Грінченка) – для мецо-сопрано композитор близький до фольклорних джерел. Він спирався на пізні пласти пісенно-танцювальної міської музики, тісно пов'язаної з традиціями й жанрами побутового музикування, зокрема до його салонних зразків.

Сатира «Треба всюди приятеля мати» на слова Степана Руданського (1834–1873) – яскрава жанрова картинка для високого жіночого голосу. Це – діалог побожної жінки, яка кладе свічку перед

святим і нечистим, і людьми, які засуджують її вчинок. У цьому солоспіві Василь Безкоровайний використовує речитативну ритмомелодику, дроблення тривалостей до шістнадцятих.

Проаналізовані твори Василя Безкоровайного є досить складним для виконання студентами, оскільки вимагають доброї вокальної техніки і стійких вокальних навичок – широкого діапазону голосу, активного голосоведення, емоційності виконання – якостей, які характеризують зрілість голосу та емоційно-образне мислення співака. Тому їх варто вивчати на старших курсах.

Загалом, музика Василя Безкоровайного щира, національно своєрідна, мелодійна. Творчість композитора сягає корінням рідної землі, вона тісно пов'язана з народним пісенним мелосом, хвилююча у своїй задушевній ліричності. Саме домінування особистісної лірики є характерною рисою камерно-вокальної спадщини В. Безкоровайного. Вона «характеризується багатством музичних образів і використанням різноманітних форм їх втілення: від споглядальності до драматизуючого психологічного загострення, від використання інтонаційних зворотів української побутової лірики – до символічних елементів. Зате твори на слова Т. Шевченка являють собою інший жанрово-інтонаційний пласт, сформований ще у творчості М. Лисенка – лірико-драматичний романс із соціальним відтінком, для якого характерна поглиблена психологізація музичних образів» [1, с. 76].

Любов Кияновська дуже влучно підсумовує актуальність вивчення творів Василя Безкоровайного зі студентами. Музикознавець вважає, що головна прикмета цих вокальних мініатюр – «привабливість, мелодична яскравість, національна характерність, демократичність вислову, що природно поєднується з прекрасним володінням усім арсеналом засобів композиторської техніки. На тлі низькопробної звукової продукції, яка виходить з-під пера неграмотних шоуменів і активно пропагується на телебаченні, радіо та в Інтернеті, пісні Безкоровайного вирізняються високим професійним рівнем, добрим художнім смаком, знанням вокальних можливостей, а відтак – зручністю для виконавців, що, однак, вимагає від них і відповідної вокальної підготовки та вдумливої роботи над художнім образом» [5, с. 9–10].

1. Басса О. Западноукраинская камерно-вокальная музыка первой трети XX века. Особенности развития [Текст] / Оксана Басса. – Saarbrücken, Deutschland: LAP LAMBERT Academic Publishing, 2014. – 264 с.
2. Безкоровайний В. Вокальні твори [нотне видання] / автори проекту та упоряд. Н. Безкоровайна та Б. Безкоровайний / Василь Безкоровайний. – Сімферополь : Сімферопольське науково-творче т-во Василя Безкоровайного, 2014. – 183 с.
3. Безкоровайний В. Музичні твори / укладач С. І. Ольховіченко / Василь Безкоровайний. – Донецьк : Східний видавничий дім, 2005. – 92 с.
4. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття [Текст]: [монографія] / Г. Карась. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. – 1164 с.
5. Кияновська Л. Талант, який народився в Україні / Любов Кияновська // Безкоровайний В. Вокальні твори [нотне видання] / автори проекту та упоряд. Н. Безкоровайна та Б. Безкоровайний / Василь Безкоровайний. – Сімферополь : Сімферопольське науково-творче т-во Василя Безкоровайного, 2014. – С.4–10.
6. Радишевський Р. Журба і радість Олександра Олеся / Р. Радишевський // Олесь О. Поетичні твори : Твори в 2-х т. – К. : Дніпро, 1990. – Т.1. – С. 5–47.
7. Голошняк Н. Творча та музично-просвітницька діяльність Василя Безкоровайного / Н. А. Голошняк // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Плай, 1999. – Вип.1. – С. 162–168.

В статті зроблено аналіз вокальних произведень українського композитора Василя Безкоровайного, які написані ним в Україні та діаспорі. Виділено особливості поетических біблейських текстів та стихотворень українських поетів, які послужили основою для музикальських сочинень. Уделено увагу їх вивченню в роботі зі студентами вищих музикальських навчальних закладів.

Ключевые слова: вокальное произведение, поэтический текст, студенты, композитор, Василий Безкоровайный.

The article analyses solo songs by Ukrainian composer Vasyl Bezkorovainyi that were written in Ukraine and in diaspora. The author emphasizes peculiarities of poetical scriptures and poems by Ukrainian poets that became basis for musical compositions. Special attention is paid to their study in the process of work with students at higher educational musical institutions.

Key words: sol songs, poetical scripts, students, composer, Vasyl Bezkorovainyi.

СУЧАСНІ ВИМІРИ ЕСТЕТИКИ ВИКОНАВСТВА НА БАНДУРІ

У статті пропонується новий погляд на розвиток бандурного мистецтва кінця XX – початку XXI ст. Критерії і специфіка бандурної творчості й виконавства розглядаються крізь призму нової естетики щодо вдосконалення інструмента, форм, жанрів, ігрової стилістики, репертуарних пріоритетів і сценічної культури виконавців-бандуристів.

Ключові слова: бандурне мистецтво, виконавство, жанри, постмодернізм, нова естетика, форми, ігрові стилі бандуристів-виконавців.

Сучасна ситуація в культурно-мистецькому просторі як в Україні, так і загалом, вражає своїм розмаїттям стилів, жанрів, експериментів у змішуванні різних видів мистецтва та їх елементів. Відбувається синтезування не лише в межах однієї національної культури, але й конвергенція культур, достатньо далеких між собою за мовою, ментальністю, традиціями, релігією. Ці тенденції характерні для всіх рівнів і музичної творчості – композиторської, виконавської, слухацької, що відображає загальні позиції постмодернізму.

Окрім того, суттєві зміни відбулися в соціології музики, зокрема у її виконавському та слухацькому сегментах. Розважальний характер музичної діяльності, що став домінувати не лише в естрадній, але й академічній виконавській царині, що майже повністю заповнив і медіа, та, який, на жаль, дуже часто підтримується офіційною владою, змушує зробити певні нові висновки. «Експансія розважальної культури в соціокультурному просторі» (І. Чернова) зумовила орієнтацію митців на широку, масову публіку та її смаки, на переважаюче використання музики в форматі дозвілля, на акцентуацію лише на гедоністичній функції мистецтва, на «вседозволеність» і кітч, що йдуть слідом за демократизацією культури, на залежність художнього змісту виконуваної музики від можливості отримання прибутків як результат відповідного менеджменту культури і маркетингових маніпуляцій.

Ще Т.Адорно, диференціюючи різні типи слухачів, вирізняє як найчисленнішу аудиторію тих, хто сприймає музику як розвагу. «Розважальний тип історично підготовлений типом споживача культури завдяки відсутності в останнього конкретного зв'язку з об'єктом: музика для нього не є змістовно цілим, натомість лише джерелом подразнень» [1, с.21–22]. Саме тому в суспільстві неабиякої популярності набувають різноманітні шоу-програми, спрямовані на видовищність сприйняття. Така соціокультурна ситуація впливає й на усталені академічні форми музикування.

Бандурне мистецтво – як давня традиція українців, сьогодні, з одного боку, опираючись на давню кобзарську культуру, з іншого – враховуючи результати академізації народно-інструментального виконавства, також сьогодні засвідчує широку жанрово-стильову панораму. Технічні можливості удосконаленої бандури дозволяють включати до репертуару виконавців (солістів, однорідних і мішаних ансамблів з супроводом народно-інструментальних, камерних і симфонічних оркестрів, естрадних колективів) і зразки традиційного українського фольклору, і композиторського фольклоризму, і транскрипції академічної музики, й твори різних музичних напрямів (New Age, Folk, блюз, джаз), українські й іноземні шлягери, сучасні світові хіти різних десятиліть, техномузика, діджейська музика, рок та реггі-обробки народних пісень, «heavy-folk» (козацький рок), трансцедентальні композиції та інші.

Проте, актуальним залишається питання зміни естетичних пріоритетів, що в контексті загальних тенденцій постмодернізму вплинули й на бандурне мистецтво сучасності. І. Чернова слушно зауважує, що «трансформації, які відбуваються в академічному музичному виконавстві, детермінуються тими культурологічними реаліями, що притаманні “суспільству третьої хвилі”, а дослідження сучасних явищ і тенденцій у музично-виконавському мистецтві залишається одним із пріоритетних напрямків виконавського музикознавства» [8]. Саме тому, метою пропонованої статті постає визначення музично-естетичних засад сучасного бандурного мистецтва. При цьому актуалізуються завдання аналізу нової естетики щодо вдосконалення інструмента, форм, жанрів, ігрової стилістики, репертуарних пріоритетів і сценічної культури виконавців-бандуристів. Оскільки стаття є першою спробою узагальнити академічні й популярні тенденції сучасного виконавства на бандурі, то автор запрошує колег-музикознавців і бандуристів-виконавців до подальшої дискусії.

Загалом, питанню нових тенденцій музичного виконавства присвячені багато робіт зарубіжних й українських мистецтвознавців.

© Дутчак В., 2015.

Спроби узагальнити сучасні тенденції композиторської творчості і виконавства в бандурному мистецтві пропонуються у роботах О. Бобечко, С. Вишневної, І. Лісняк, Н. Морозевич, О. Ніколенко, І. Панасюка. Стаття також продовжує й попередні дослідження автора, присвячені бандурному мистецтву України та діаспори, у т.ч. в контексті теорії традиції та виконавського моделювання [3–6].

Відомий мистецтвознавець Г. Орлов так характеризує сучасний стан музичного мистецтва: «Лінії виробництва матеріальних і культурних благ ведуть в сферу споживання. Західний споживач егоцентричний, перебірливий, непередбачуваний і інертний. Необхідно постійно опанувати його увагою, розпалювати апетит, спокушати новою модою. У суперництві за його прихильність виробникам постійно доводиться вигадувати щось небувале. В системі масового виробництва і масового споживання характер продукту не грає особливої ролі. Тож не дивно, що такі слова, як «бізнес», «рининок», «промисловість», «реклама», «попит» і «прибуток», міцно увійшли в лексикон працівників мистецьких професій: вони відображають близьку подоби, ізоморфізм установок і моделей поведінки в області художньої творчості і в суспільстві в цілому» [7, с. 207].

Спостереження за новими тенденціями в бандурному мистецтві сучасності зумовили ряд роздумів і узагальнень. Отже, нова естетика в бандурному мистецтві сучасності проявляється на декількох рівнях.

Композиторська творчість.

Симбіоз музичних ознак, як синтаксичних (інтонаційно-ладових, метро-ритмічних, тонально-гармонічних, модуляційних), так і жанрових (інструментальних і вокально-інструментальних, сольних і ансамблевих, концертних і обрядово-прикладних). Наприклад, в творчості О. Герасименко («Камерна сюїта», «Каталонська рондо», «Темненька нічка», «У Вифлеємі», «Світанок», «Роздум» та ін.) Спостерігається взаємодія української та латиноамериканської (креольської і афро-американської) музичних культур, що проявляється у використанні синкопованого ритму, мажорної субдомінанти і натуральної доміанти в мінорі, поліметрія, мажоро-мінорних зіставлень, джазової та блюзової гармонії для творів як української тематики, так і стилізованої латиноамериканської. Однак, композиторка оптимально поєднала ладову специфіку латиноамериканської та української музики, знаходячи спільні функціональні побудови, особливості гармонізації, відхилень і модуляцій, видів кадансу. Креольська музика (як складова латиноамериканської) передбачає широке використання ансамблевих форм різної тембрального забарвлення, обов'язковий супровід співу грою на гітарі та її місцевих різновидів. У музиці переважають тридольні розміри, поліметрія, перевага мажоро-мінору, спів паралельними терціями. Отже, стилістика креольських музичних зразків оптимально співвідноситься з особливостями української національної музики. Експериментальний характер афро-американської музики, виявлений у виключенні сильних і дробленні слабких долей, складної системи поліритмії, переваги в ансамблях ударних і шумових інструментів, функціональному використанні струнно-щипкових інструментів в якості ритмічних, а не мелодично-гармонічних, експресивно емоційній манері виконання істотно вплинув і на стиль Оксани Герасименко, жанрові пріоритети її композиторської творчості.

Інший ступінь культурної взаємодії пропонує український композитор зі США Ю.Олійник. Характерними особливостями його музичної мови стало вмале і доцільне поєднання сучасних композиторських засобів (ладової біфункційності, складних альтерованих співзвуч, ритмічного розмаїття, в яких чітко відчутні впливи американської музики) з тяжіння до української пісні (яке проявляється в «відвертому» цитуванні, переінтонуванні, ритмічній стилізації, ладовій асоціативності). У Концерті №4 «Трипільському» для бандури з симфонічним оркестром композитор відображає стародавні дослов'янські образи, опираючись на мотиви діатонічних мелодій, плагальних гармоній, характерних як для праукраїнського фольклору, так і для американської музики, в основі якої міститься синтез індіанської, негритянської та англо-кельтської. Концерт № 6 «Антифонний» апелює до традицій давньої духовної музики.

Тембральна і технічна спорідненість інструментарію, зокрема бандури і гітари (популярної в Європі, країнах Азії та Латинської Америки), як, наприклад, у творчості О.Герасименко («Каталонська рондо», «Вальс квітів сакури»); бандури і азійських струнно-щипкових інструментів (дан, нгуєт – типу лютні, ти, там, ти-ба, а особливо до 16-струнного тхап-лук – типу цитри), що використано, зокрема, в творах в'єтнамського композитора з США Ле Ван Хоа для бандури та симфонічного оркестру («Рисовий барабан» і «Вишитий узор»).

Звернення до традиційних для різних культур форм і жанрів, інтерпретованих засобами

українського національного музичного інструмента бандури. Прикладом служать аранжування О.Герасименко творів композиторів Бразилії, Аргентини, Куби та ін., авторські твори для голосу і бандури на японській мові і обробки народних пісень Н.Гудзій. Навпаки, в творчості Ю. Олійника виразно проступають ознаки тембрової ідентифікації, відображені в сфері інструментування (як, наприклад, в жанрі концертів для бандури з симфонічним оркестром). Тембр бандури втілює конкретні українські національні ознаки, виконуючи ліричні мелодії-цитати народних пісень, ритмічні танцювальні формули (козачка, коломийки). Відповідно, інструменти симфонічного оркестру (духові, ударні) виконують роль інонаціонального фону, який контрастує бандурі (Концерти № 1-6).

Зміна музичної тематики творів для бандури, що проявилася у відході від традиційної опори на фольклорну тематику. Так, зокрема творчість Г.Матвіїва демонструє нову тематику – морські мотиви, сучасний звуковий фон міста біля моря («Блюз нічного причалу», «Море, хвилі та пісок...»).

Створюються композиції, що репрезентують різностильові напрями: неоромантичний («Концертно в романтичному стилі» В. Власова, «Прощальна мелодія» В. Мартинюк, вокальні та вокально-інструментальні твори О. Герасименко), необароковий («Клавесин» В. Власова, «Фуга у старовинному стилі» Є. Мілки, «Зозуля часу» В. Мартинюк), неоімпресіоністичний («Акварелі» Л. Коханської), модерн («Сон мото» В. Мартинюк, «Барви» Ю. Гомельської), джазово-імпровізаційний («Пісня вітру» Р. Гриньківа), нефольклорний («Перебендя» А. Гайденка) [6].

Отже, сучасна оригінальна композиторська творчість для бандури передбачає її входження в світовий музичний контекст не тільки за рахунок репрезентації питомої української культури, а й органічного взаємодії з іншими культурами, в т.ч. досить далекими (латиноамериканської, афроамериканської, азійської), що створює незвичайні міжетнічні музичні моделі.

Виконавська творчість.

Паралельно композиторській формується і виконавська модель нової естетики взаємодії культур в сучасному бандурному мистецтві України і діаспори. Її коріння – у використанні різножанрових перекладів (транскрипцій) в академічному репертуарі бандуристів з одного боку, на основі тембрової спорідненості інструментів або фактурної близькості творів, з іншого – на пошуку ширшої аудиторії (у т. ч. молодіжної), що проявляється у перекладах (каверах) творів джазового й естрадного напрямів, популярної й рокової музики.

Значно розширилася сфера використання тембру бандури. Зокрема, бандура є популярною не лише в уже усталеній академічній музиці народно-інструментального напрямку, але й поєднується в оригінальних ансамблях – наприклад, з баяном (дуєт «Діалоги» Ігор і Надія Євенко Івано-Франківської обласної філармонії, дуєт «V&V project»), цимбалами і домрою (ансамбль «ЦимБанДо», м. Харків) та ін.

Виконавська практика Романа Гриньківа, Оксани Герасименко, Катерини Миронюк, Валентина Лисенка, квартету «Львів'янки», тріо «Celtic Fresh», етногруп «Ойкумена», «Cherry band», «Крапка», «Замкова тінь», «Mosaic» (Україна), Віктора Мішалова, Юліана Китастого, ансамблю «Бандура Даунтаун» (США), Наталії Гудзій (Японія), представила досі невідомі можливості бандури (темброві, технічні, семантичні) як транслятора нових музичних стилів, в т.ч. і універсальних, міжетнічних – New Age, World Music.

Бандурист В.Лисенко виступає в дуєті з саксофоном, роялем, вокалом та світовими етнічними інструментами, створює оригінальні саундтреки до кінофільмів, спектаклів, рекламних роликів. В. Лисенко брав участь у проекті українсько-ірландського етно-фьюжн гурту «Green Park» (з трьох учасників – бандуриста, гітариста і перкусіоніста), програма якого охоплювала акустичну клубну музику, обробки українських народних пісень.

Г. Матвіїв створив, описав і використовує у власній композиторській і виконавській практиці 18 нових специфічних прийомів гри на бандурі – це різноманітні види флажолетів, гліссандо, ударів по корпусу бандури, які засвідчують новий тембральний «статус» бандури в академічній інструментальній музиці.

Я. Джус – активний популяризатор бандури, з 2005 року зініціював і втілює ряд авторських та спільних мистецьких проектів під загальною назвою «Бандура style», які представляють традиційну бандуру у незвичному світлі. Він співпрацює з українськими музикантами, ді-джеями та гуртами (Олег Скрипка, ТНМК, Ілларія, Тартак, Еува, Тінь Сонця, Веремій, За край, Kiwi Project, Dj Romantic, Dudar band, Go-Ата інші), з літературними проектами (український літературний подкаст «Obreey Store», літературна сцена фестивалю «Країна мрій», фестиваль «Каштановий дім», квартирники Оксани Боровець «Звичайні вірші» тощо).

Все більше популярних груп та рок-виконавців залучають тембр бандури не лише до своїх композицій (Святослав Вакарчук і «Океан Ельзи» – у пісні «Веселі, брате, часи настали», сестри Тельнюк – у піснях і композиційних циклах), але й до інструментального складу.

Гурт «Брати» (тріо виконавців на бандурах) активізував написання каверів (понад 30) на світові хіти Lady Gaga, Morandi, Sting, Linkin Park, Evanescence та інших.

Музичні гурти «Bandurband», «Ойкумена», «Трое зілля» – активні учасники фестивального руху в Україні та за кордоном, виконують акустичну музику у стилях етно-джаз, хіп-хоп, репкор, рок, фанк, з елементами рок-н-ролу, рейву, реггі та етніки (українською мовою). Гурт «Onuka» поєднує українські народні інструменти (зокрема, бандуру, з електронною музикою), а гурт «Тінь Сонця» – бандуру та скрипку з гітарним супроводом, демонструючи зі співом свій стиль «heavy-folk» (козацький рок).

Гурт «Шпилясті кобзарі» найбільше популярний за жанром «музичний шарж», а також численними каверами світових мелодій.

Тембр бандури все частіше звучить на театральних сценах – і не лише в традиційному етнічному «оздобленні» вистав Т. Шевченка, І. Нечуя-Левицького, І. Карпенка-Карого, М. Старицького та ін., але й в сучасних перформенсах, літературно-музичних композиціях театралізованих концертних виступах, режисерських експериментах – Театр В. Ткач й інструментальна імпровізаційна практика Ю. Китастого (США – Україна).

Інструментальна музика О. Герасименко, Р. Гриньківа, Г. Матвіїва використовується для звукового оформлення концертів, радіо- і телепередач, театральних вистав.

Музичний інструментарій і сценічна культура.

Розширення вокальної культури виконавців-бандуристів, пошуки найбільш оптимальної подачі вокального звука зумовили новий спосіб тримання інструмента. Зокрема, активізується культура не традиційного «сидіння» виконавця з бандурою, а використання підставок для вертикального тримання інструмента і «стоячого» положення бандуриста, що забезпечує вокально-виконавську мобільність (з.а. України Олег Созанський, тріо бандуристок «Краля» (Київ), «Вербена» (Черкаси), ансамбль «Божена» Запорізької філармонії та ін.).

Бандура – з молодіжного поняття «неформату» поступово перетворюється на популярний інструмент. Цьому сприяла участь виконавців у великих мистецьких проєктах, які отримали широку популярність завдяки медіа-підтримці: Роман Гриньків («Наше Різдво» – з гітаристом Ел ді Меолою), Валентин Лисенко («Україна має талант»), Ярослав Джус («Х-фактор»), «Шпилясті кобзарі» («Україна має талант»), І. Панасюк (анархо-кабаре «Зелена лампа»), Софія Аль-Хадіді («Маленькі гіганти») та ін.

Орієнтація на масового слухача, на молодіжну аудиторію зумовила пошуки не лише в удосконаленні конструкції інструмента, але й його декоруванні та способах представлення. Так, сьогодні спостерігається широка кольорова гама задньої деки інструментарію поряд з кольорами натуральної деревини – використовуються чорні, білі, червоно-коричневі, рожеві, фіолетові, зелені, блакитні лаки, з блискучим напиленням тощо. Задня дека може бути також багато декорована малюнками – від етнічних чи стилізованих фольклорних (наприклад, петриківського розпису, гуцульської різьби й інкрустації, зображень козаків Мамаїв, рослинного орнаменту, натюрмортних замальовок) до авангардних. Більш «скромніше» декорується передня дека бандури – це традиційна інкрустація по обичайці інструмента, рослинні квіткові мотиви чи національні знаки біля резонаторного отвору (тризуб, портрет Т. Шевченка, герби міст – Львова, Києва та ін.). Для позначень певних діапазонів струнного ряду бандури використовується зовнішнє декорування (бісером, паєтками тощо), виконане самими виконавцями або на замовлення.

Ансамбль «Шпилясті кобзарі» (м. Київ) використовує на своїх концертах світлові й піротехнічні ефекти з прив'язкою до бандури.

Відповідно до розширення репертуару і місця концертів, що можуть проходити на відкритих сценах фестивалів, в міській пішохідній зоні, в нічних клубах, ресторанах, на стадіонах тощо відбувається і радикальна зміна сценічного іміджу виконавців – відмова від традиційного чи стилізованого національного костюму. Поступово поширюється класичний варіант одягу – довгі чи короткі сукні класичного чи вечірнього крою, різноманітної кольорової гами (дівчата), однотонні фраки чи костюми з галстуками чи метеликами до сорочки, сорочки вільного крою з брюками (хлопці). Проте мають місце й більш демократичні варіанти одягу виконавців – джинси, сорочка, піджак і кеди чи кросівки (хлопці), брюки, джинси, короткі спортивні спіднички, блузки чи футболки (дівчата).

Прихильники збереження чи переосмислення національних традицій одягу шукають нові форми самовираження. Все частіше бандуристи замовляють костюми у відомих дизайнерів (Н. Швець, Л. Чернікова та ін.). Активніше стали використовуватися головні убори (вінки, хустки, очіпки, капелюхи). Для стилізованих костюмів використовуються мотиви різних етно-регіонів України.

Бандура розглядається композиторами і виконавцями як традиційний український інструмент, який одночасно виступає тембровим імітатором інструментів родини хордофонів інших народів (наближених до лютні, гітарі, цитрі, арфі). Звернення композиторів до бандури зумовлюється також специфікою її природи – акомпанування інструментом співу, яке створює широкий простір для його використання в традиційному вокально-інструментальному і більш новому інструментальному жанрах. Імпровізаційна сутність бандури також сприяє пошуку спільних кордонів між музичної культурами різних націй, відображаючи властиві сучасності тенденції зближення фольклорних та академічних напрямів музики.

Композиторська та виконавська практика в сучасному бандурному мистецтві України і української діаспори свідчить про розширення міжкультурної взаємодії, зокрема українського і латиноамериканського, кельтського, афро-американського (джаз, блюз), південно-і східного (Індія, В'єтнам) художніх ареалів.

Виконавці-бандуристи творять новий імідж, що формується в результаті цілісного сприйняття музиканта – в єдності складових – репертуару, інструментарію, виконавської стилістики, костюму, сценічних манер поведінки.

1. Адорно Т. Введение в социологию музыки : двенадцать теоретических лекций / Т.Адорно // Адорно Т. Избранное : социология музыки / пер. с нем. А.Михайлова. – М. ; С.-Пб. : Университетская книга, 1999. – С.7–190.
2. Дутчак В. Композиторська творчість для бандури в міжетнічному діалозі сучасності / Віолетта Дутчак //Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. – Вип. 7 / [ред. кол. Рожок В. І., Посвалюк В. Т. та ін. ; упоряд. О. І. Коменда]. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011 – С. 234–244.
3. Дутчак В. Г. Виконавські моделі в аудіографії та відеографії бандуристів українського зарубіжжя / В. Дутчак // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – В. 26–27. – Івано-Франківськ : ДВНЗ «Прикарпатський університет імені В. Стефаника», 2012–2013. – С. 166–173.
4. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя : Монографія / Віолетта Дутчак. – Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. – 488 с.; іл.
5. Каяк А. Б. Методология исследования культурных обменов в музыкальном пространстве / Аннета Борисовна Каяк. – М. : Акад. проект, 2006. – 253 с.
6. Лісняк І. Трансформації виконавської творчості кобзарів-бандуристів на межі ХІХ–ХХ століть / І. Лісняк // Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії : зб. наук. праць / [гол. ред. Г. Скрипник]; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Вип. 9. – К., 2009. – С. 131–135.
7. Орлов Г. Дерево музики / Генрих Орлов. – Вашингтон — Санкт-Петербург : Н. А. Frager & Co ; «Советский композитор». – 1992. – 408 с.
8. Чернова І. Музичне виконавство в контексті культурних реалій сучасності / Ірина Чернова // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – В. ХІV. – Івано-Франківськ : «Плай», 2008. – С. 101–105.

В статтє предлагается новий взгляд на развитие бандурного искусства ХХ – начала ХХІ веков. Критерии и специфика бандурного творчества и исполнительства рассматривается сквозь призму новой эстетики относительно усовершенствования инструмента, форм, жанров, игровой стилистики, репертуарных приоритетов и сценической культуры исполнителей-бандуристов.

Ключові слова: бандурне искусство, исполнительство, жанры, постмодернизм, новая эстетика, формы, игровые манеры бандуристов-исполнителей.

In this article the alteration analysis is being purposed, that deals with changes in bandura art environment in the end of XX – the beginning of XXI centuries. The criterion and specifics of bandura performing art through the prism of aesthetics are being revealed and they deal with instruments, form, genre, play stylistics, bandura players singing and repertoire priorities.

Keywords: bandura art, performing, genres, postmodernism, new aesthetics, forms, bandura players performing style.

СТЕЖКАМИ ЛЕСІ ДЕРКАЧ-КАМЕРАЛІСТКИ (до 90-річчя від дня народження)

У статті проаналізовано життєвий і творчий шлях Лесі (Олександри) Пилипівни Деркач (1924–2004) – скрипальки, ансамблістки, педагога. Виокремлено її виконавську діяльність у складі Львівського струнного квартету, а також як засновника і керівника Львівського камерного оркестру. Визначено основні риси її стилевих і виконавських пріоритетів.

Ключові слова: О.П. Деркач, львівська скрипкова школа, Львівський камерний квартет, Львівський камерний оркестр.

*«Камерна музика сповнена вишуканою образністю,
витонченою інтелектуальністю,
неперевершеною внутрішньою гармонійністю та злагодженості,
а це робить її особливо співзвучною сокровенним ідеалам людей...»
Леся Деркач [9, с. 10].*

Постать Олександри (Лесі) Пилипівни Деркач, прекрасного музиканта – скрипальки, ансамблістки, педагога залишила глибокий слід у мистецькому житті краю і стала його легендою. Важко переоцінити внесок Лесі Деркач у розвиток українського скрипкового мистецтва другої половини ХХ століття. Її ім'я яскравою зіркою засяяло в сузір'ї жіночих імен, де, поміж інших – співачки С.Крушельницька, О. Бандрівська, М. Сабат-Свірська, піаністки – Л. Колесса, Г. Левицька, композиторка С. Лукіянович-Туркевич, що подарували світові мистецькі надбання галицької культури. Серед них Олександра Пилипівна Деркач – талановитий педагог, яка підготувала собі надійну зміну, рафіновану школу львівських скрипалів.

Чільне місце у її творчій біографії займає камерно-інструментальне ансамблеве виконавство, яке вона плекала особливо ревно. Партнерами Лесі Деркач в ансамблевій грі (тріо, квартет, квінтет, секстет) в різний час постають прекрасні піаністи – Роман Савицький, Меланія Байлова, Іда Поляк, Звенислава Левицька, Михайло Брандорф, Марія Роговська, Олег Криштальський, Марія Крих, Самуїл Дайч, органістка і піаністка Віра Бакеева, скрипалі – Богдан Каськів, Вадим Стеценко, Олександр Вайсфельд, альтисти – Зенон Дашак, О. Жовтук, Л.Оленич, віолончелісти – Петро Пшеничка, Харитина Колесса, Володимир Третьак, Олександр Тищенко, арфістка Вікторія Полтарєва, композитор Стефанія Лукіянович. Її мистецтво було високо поціноване вимогливими музичними критиками – Василем Барвінським, Нестором Нижанківським, Станіславом Людкевичем, Галею Левицькою, Йосифом Волинським, Романом Савицьким, Марією Білинською, Ярославом Шуст та інш.

Особливу увагу, любов і майстерність Леся Деркач впродовж тридцяти років приділяла Львівському камерному оркестрові, створеному (1959) у рамках Студентського

Наукового Товариства, що формувався під її керівництвом, згодом іменованого «Академія»²¹. Слід звернути увагу на той факт, що колектив, перебуваючи у статусі навчального, завжди складався з студентів Львівської консерваторії, і тому постійно оновлювався, оскільки на зміну випускникам приходило нове покоління студентства.

© Дика Н., 2015.

²¹ Концертна діяльність Львівського камерного оркестру висвітлена в монографії Артура Микитки. Львівський камерний оркестр (1959–2010). – 200 с.

Львівський камерний оркестр відзначався на Міжнародних фестивалях, здобув Лауреатство (I премія) Республіканського конкурсу камерних ансамблів і квартетів (1986) і численні перемоги. Завдячуючи старанням і наполегливій праці Лесі Деркач ЛКО гастролював містами України і за кордоном. З колективом виступали найяскравіші музиканти світу – І. Ойстрах, Г. Кремер, Ю. Башмет, О. Слободяник, О. Крися, Б. Которович, Т. Грінденко, В. Співаков, В. Горностаєва, О. Любімов, С. Сондецькіс і багато-багато інших. Мистецька справа, започаткована на початку 60-х років ХХ століття Лесею Деркач та музикантами-ентузіастами і сьогодні має своїх послідовників, – колектив з багатолітньою історією.

Важливо зауважити, що в 2014 році Львівський камерний оркестр «Академія» (керівники – Мирослав Скорик і Артур Микитка, диригент – Ігор Пилатюк) святкує 55-літній ювілей, – торує шлях школи вищої камерної майстерності²².

Понад десять років поспіль Леся Деркач була постійною виконавицею партії першої скрипки у Львівському струнному квартеті, в якому, разом із нею, грали чудові музиканти: Богдан Каськів (скрипка), Зенон Дашак (альт), Харитина Колесса (віолончель). Колектив, заснований в 1965 році при Львівській консерваторії ім. В. М. Лисенка (сьогодні – Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка), зайняв достойне місце в просторі українського музичного мистецтва, де школа виконавства вирізняється високою професійною майстерністю, своєрідною манерою гри, визначеністю художньо-технічних прийомів, а головне – специфічними національними рисами. Всі учасники першого складу ансамблю, будучи високопрофесійними музикантами-солістами, напрочуд вдало проявили себе в новому творчому амплуа – ансамблевому музикуванні. Саме аналіз діяльності колективу та участь у ньому славної скрипальки Лесі Деркач постає основною **метою статті**. Для наших спостережень і висновків плідним виявився метод комплексних досліджень різних жанрів (М. Гордійчука, М. Загайкевич, А. Терещенко, Л. Пархоменко), різних історичних періодів у розвитку національної школи (Н. Герасимова-Персидської, Л. Корній, Л. Кияновської). Методологічним орієнтиром для висвітлення питань інтерпретації, форми, драматургії стали праці українських та російських музикознавців: Н. Горюхіної, В. Москаленка, В. Медушевського, К. Аджемова, Д. Благого, М. Мільмана, Р. Давидяна, Л. Гінзбурга та інших.

Через історичні обставини у кожному регіоні України, який мав свої традиції культурного розвитку, створювалися камерні інструментальні колективи, для яких властивими були і певна репертуарна політика, і своєрідність виконавської манери. Панорама їх гастрольно-концертного життя позначалася не лише мірою інтенсивності, а й суттєвою зміною художньо-естетичних орієнтирів. Камерно-інструментальне музикування, як і мистецтво загалом, в роки ідеологічного диктату зазнало значних втрат. Однак, саме в цій елітарній сфері музичної культури більше, ніж в пісенному, хоровому, оперному жанрах, збереглося найголовніше – гуманістична сутність.

В грудні 1965 року відбувся дебют Львівського струнного квартету, створеного за ініціативою професора Зенона Дашака, який став достойним продовженням давніх традицій ансамблевого музикування, започаткованих у Львові видатним польським скрипалем Каролем Ліпінським. Мистецьке життя Галичини суттєво поживалося завдяки творчій діяльності колективу, що згуртував прекрасних львівських камералістів. Чудовий спогад про цей незабутній час знаходимо у піаніста Олега Криштальського: «Коли до консерваторії прийшов працювати Зенон Дашак, (а він був пристрасним шанувальником саме камерної музики), то одразу створив квартет і, власне завдяки йому, у Львівській консерваторії почав існувати квартетний клас, а сам він став квартетистом. До складу квартету тоді входили: Леся Деркач, Богдан Каськів, Зенон Дашак та Харитина Колесса. То був розкішний квартет» [6, с. 96–97]. До речі, ніхто з учасників Львівського струнного квартету не облишив своєї педагогічної діяльності, всі продовжували працювати професорами і викладачами Львівської державної консерваторії імені М. В. Лисенка. Завдячуючи саме постійному спілкуванню із творчою молоддю, що стало одним із стимулів його творчої активності, колектив ансамблю завжди перебував у вирі тогочасного мистецького життя.

На сторінках преси не забарилися з'явитися рецензії на виступи новоствореного колективу. Вони були щедри на високі оцінки і, звичайно, привернули увагу шанувальників камерно-інструментального музикування до цього колективу. Адже жанр камерного музикування вважається чи не найскладнішим серед інших, бо вимагає від музикантів-виконавців «тонкої відточеної

²² Олександра Пилипівна Деркач тривалий час (1973–1986) очолювала кафедру камерного ансамблю Львівської консерваторії ім. М. Лисенка.

майстерності, а слухачам відкривають великі глибини краси і музики», – так зазначає у своїй статті Я. Сорокер [8], підкреслюючи важливість і необхідність діяльності колективу.

Коротко про творчі здобутки учасників квартету. Олександра Деркач (07.12.1924, м. Прага, тепер Чехія – 28.02.2004, м. Санкт-Петербург, РФ) і як виконавиця, і як педагог (в її класі здобули освіту 60 скрипалів) завжди була прикладом для талановитої молоді. Дипломантка I Республіканського (Київ, 1945) та Всесоюзного конкурсу музикантів-виконавців (Москва, 1946), заслужений діяч мистецтв України. Леся деркач виховувалася у інтелігентній сім'ї, знаній в історії української науки та культури. Мати – Марія Дем'янівна Деркач (дівоче прізвище – Фуртак) – відома дослідниця архівної спадщини Лесі Українки і Івана Франка. Батько – Пилип Максимович Деркач учасник листопадових боїв за Львів у 1918 році. Навчалася Леся Деркач у Вищому Музичному Інституті ім. М. Лисенка (клас проф. Йосипа (Осипа) Москвичева) і Львівській консерваторії (клас Й. Москвичева, Д. Леггера). Працювала асистентом (1946–1948) кафедри струнно-смічкових інструментів, викладачем (1948–1949), старшим викладачем (1949–1956), а від 1956 року – доцентом Львівської консерваторії ім. М. В. Лисенка. У 1971 році Олександра Деркач отримала звання професора. Як солістка та ансамбіста гастролювала містами рідного краю, а також Польщі і Німеччини (1958, 1961, 1962, 1968 рр.). Вона – першовиконавиця численних творів галицьких композиторів С. Людкевича, А. Солтиса, А. Кос-Анатольського, Р. Сімовича.

Вихованець львівської (клас проф. П. Макаренка, Д. Леггера) та київської скрипкової школи (клас проф. Д. Циганкова), – Богдан Каськів весь свій талант і високий професіоналізм передавав своїм вихованцям, а їх понад 60, де з-посеред інших: Ігор Пилатюк, Петро Терпелюк, Сергій Бурко, Артур Микитка, Володимир Заранський, Ореста Когут, Тетяна Сиротюк.

Зенон Дашак як педагог-альтист виховав ціле гроно альтистів, серед них лауреати та дипломанти Республіканських та Міжнародних конкурсів, заслужених та народних артистів, докторів та кандидатів мистецтвознавства. Зокрема, в числі випускників Київської консерваторії ім. П. І. Чайковського (1951–1965 рр.) та Львівської консерваторії ім. М. В. Лисенка (1965–1990 рр.) зустрічаємо імена знаменитих альтистів сучасності, таких як: Юрій Хохлов, Анатолій Венжега, Євген Лобуренко, Генадій Фрейдін, Дмитро Комонько, Анатолій Петров, Броніслав Шуцький, Дмитро Гаврилець, Ольга Тимофеева та багато інших.

Особливого обдарування віолончелістка Харитина Колесса, лауреат Всеукраїнського конкурсу віолончелістів здобула освіту у Львівській державній консерваторії імені М. В. Лисенка (клас Є. Е. Шпіцера) та в Московській консерваторії (клас професора М. Л. Ростроповича). Х. Колесса – редактор, активний пропагандист, першовиконавиця численних творів західноєвропейських та українських композиторів, зокрема С. Людкевича, М. Колесси, А. Кос-Анатольського, Д. Задора, І. Вимера, Є. Станковича, М. Скорика, В. Камінського, В. Кікти, О. Козаренка. Як педагог з величезним стажем праці у Львівській консерваторії ім. М. В. Лисенка Х. Колесса користується високим авторитетом, ініціює та організовує концерти-звіти викладачів та студентів, неодноразово виступає в статусі члена журі конкурсів музикантів-виконавців. Серед випускників класу Харитини Колесси – І. Вайзер, М. Лецишин, М. Головін, Я. Шимонова.

Львівські камералісти вже у шістдесяті роки ХХ ст. зарекомендували себе як окрема творча одиниця – Львівський струнний квартет. «Складно говорити про індивідуальний почерк новоствореного колективу. Однак вже сьогодні можна зауважити, що йому краще вдаються ліричні і жанрові образи», – зазначає І. Волинський [2, с. 156]. Так реагувала на появу цікавого струнного квартету музикознавча преса. У їх виконанні на сценах Львова та інших областей України звучали твори М. М'яковського, А. Філіпенка, Д. Шостаковича.

В програмі камерного концерту з циклу «Радянська музика за 50 років» до квартету долучився також піаніст Олег Криштальський, дружні стосунки якого з колективом склалися значно раніше, у творчій атмосфері роботи над інтерпретацією фортепіанних квінтетів Ф. Шуберта, Й. Брамса та інших авторів. «Перші наші виступи, – згадував О. Криштальський, – були з квінтетом Д. Шостаковича, далі з квінтетом Й. Брамса, іншими камерними творами різних композиторів. Коли ми готували квінтет Ц. Франка, один з учасників квінтету захворів, тому згодом ансамбль розпався. З квінтетом ми досить багато концертували: твори, з якими ми гастролювали, той час я дуже часто згадую і вважаю, що це було одним з найбільших моїх задовольень у власній виконавській кар'єрі» [6, с. 98]. Період становлення Львівського струнного квартету позначений сміливим входженням колективу до нового репертуару, що ґрунтувався на кращих зразках західноєвропейської класики та надбаннях сучасної, зокрема української музики, що стало пріоритетною ознакою колективу. У роботі над першовиконанням Секстету В. Барвінського (Варіації на власну тему і фінал-коломийка

для фортепіано, двох скрипок, альту, віолончелі та контрабасу), партію фортепіано виконував піаніст Олег Криштальський, а також у різний час – З. Стернюк та Ж. Пархомовська.



На фото (зліва направо): Харитина Колесса (віолончель), Зенон Дашак (альт), Богдан Каськів (2 скрипка), Леся Деркач (1 скрипка)

Стабільність виконавського складу і насичена концертна діяльність сприяли ретельному шліфуванню виконавської культури, вдосконаленню ансамблевої гри, знаходженню кожним власної творчої манери. Вже на другому році входження струнного квартету в мистецький світ камерно-інструментального ансамблевого виконавства, в залі Львівської філармонії відбувся концерт, в якому прозвучали: Фортепіанний квінтет Д. Шостаковича (партія фортепіано – Звенислава Левицька), Квартет М. Колесси, Квінтет С. Прокоф'єва. «Вміння музикантів струнного квартету і артистів філармонії К. Геннела (кларнет), В. Цайтца (гобой), О. Щеглова (контрабас) продемонструвати регістрово-тембральні можливості інструментів, передати драматизм виконуваних полотен», – підкреслила музикознавець З. Лежанська, відзначаючи особливо творчу атмосферу концертного вечора у Львові (1967).

Велика заслуга музикантів Львівського струнного квартету у тому, що вони, володіючи об'ємним репертуаром, який охоплює творчість як західноєвропейських композиторів – Дж. Б. Перголезі, Л. ван Бетховена, М. Равеля, так і російських – Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва, М. М'яковського, зуміли привернути увагу спільноти до новаторських здобутків вітчизняних композиторів, зокрема С. Людкевича, М. Колесси, В. Барвінського, Б. Лятошинського.

Шанувальники камерного музикування вже в травні 1967 року мали змогу почути у їхній інтерпретації: Фортепіанний квінтет Д. Шостаковича, Квартет № 13 М. М'яковського і Фортепіанний Секстет В. Барвінського (партію контрабасу блискуче виконав Олександр Щеглов).

Цікаво довідатися, що особливі епізоди концертного життя колективу були пов'язані з виконанням камерно-інструментальних творів Василя Барвінського. «Цей твір, так як і інші композиції Барвінського, – зазначав Олег Криштальський, – у Львові виконувати не дозволяли (це був кінець 50-х років). А в Києві якраз в цей час проходив Пленум Спілки композиторів України, на який ми були запрошені, де нам дозволили виконати цей твір. Учасниками секстету були: З. Дашак, Б. Каськів, Х. Колесса, О. Лучанко, Л. Деркач і я. Після цього виступу в Києві ми багато гастролювали з цим твором, зокрема по центральній Україні. Я поєднував участь у камерному ансамблі із сольними виступами, тому цей період у мене був дуже насиченим. Інколи бувало таке, що я сьогодні грав у Львові квінтет Брамса, а завтра я вже мав грати сольний концерт у Харкові, що було досить складно, однак мені такий ритм і таке поєднання сольної та камерної діяльності дуже допомагало та надихало» [6, с. 98].

Географія концертно-гастрольної діяльності Львівського струнного квартету вже з перших років свого існування щораз розширювалася: на період 10–12 квітня 1967 року припадають виступи колективу у концертних залах Донецька, Черкас, Києва, згодом в листопаді цього ж року – афіші анонсували їхні концерти в Дрогобичі, Самборі, Івано-Франківську [11, с. 135].

З особливим пієтетом львів'яни дбали про класичну спадщину, що, зазвичай, постає найсерйознішим випробуванням для кожного професійного ансамблевого колективу, позначеного

особливою силою художнього впливу на слухача. Адже, «в інструментальній камерній музиці, як вищій сфері зосередження музикального, композитор добивається максимуму впливу (не зовнішнього) при строгій обмеженості засобів», – зазначав Б. Асаф'єв, [1, с. 213]. Виконання струнних квартетів Л. ван Бетховена, що вважаються вершиною ансамблевої творчості стало подією музичного життя Львова. Масштабні полотна, підготовлені в короткий термін, ще раз підкреслили високу працелюбність всіх учасників колективу. В програмі першого концерту бетховенського циклу, що відбувся в квітні 1969 року на сцені Львівської консерваторії прозвучали Квартети №№ 1–3, а в другому (1. 06. 1970, Львівська консерваторія) – №№ 4–6 op.18. Звернення до спадщини Л. ван Бетховена засвідчує високий виконавський рівень Львівського струнного квартету. Виявляючи колосальні художньо-інтерпретаційні можливості і долаючи найскладніші технічні труднощі, ансамбль однодумців завойовував щораз прихильність шанувальників камерного музикування.



На фото (зліва направо): О. Деркач (скрипка), Б. Каськів (скрипка),
З. Левицька (фортепіано), З. Дашак (альт), Х. Колесса (віолончель), О. Щеглов (контрабас)

З особливим пієтетом львів'яни дбали про класичну спадщину, що, зазвичай, постає найсерйознішим випробуванням для кожного професійного ансамблевого колективу, позначеного особливою силою художнього впливу на слухача. Адже, «в інструментальній камерній музиці, як вищій сфері зосередження музикального, композитор добивається максимуму впливу (не зовнішнього) при строгій обмеженості засобів», – зазначав Б. Асаф'єв, [1, с. 213]. Виконання струнних квартетів Л. ван Бетховена, що вважаються вершиною ансамблевої творчості стало подією музичного життя Львова. Масштабні полотна, підготовлені в короткий термін, ще раз підкреслили високу працелюбність всіх учасників колективу. В програмі першого концерту бетховенського циклу, що відбувся в квітні 1969 року на сцені Львівської консерваторії прозвучали Квартети №№ 1–3, а в другому (1. 06. 1970, Львівська консерваторія) – №№ 4–6 op.18. Звернення до спадщини Л. ван Бетховена засвідчує високий виконавський рівень Львівського струнного квартету. Виявляючи колосальні художньо-інтерпретаційні можливості і долаючи найскладніші технічні труднощі, ансамбль однодумців завойовував щораз прихильність шанувальників камерного музикування.

Роль першого скрипаля в квартеті, при всій рівнозначності партій все ж є провідною. Адже перший скрипаль має бути найініціативнішим інтерпретатором: саме він веде за собою ансамбль. Якості Олександри Деркач – концертуючої скрипальки з відповідним ресурсом тембральності та динамічності звучання інструмента, багатогранністю виконавської манери становили цінний набуток

для ансамблю. Енергія і наполегливість цієї непересічної особистості передавалися іншим музикантам квартету, щораз подивляючи своєю відданістю камерній музиці. «Олександра Деркач, – як згадує Богдан Каськів, – володіла якимось неприродним магнетизмом. ... чого тільки не було переграно у ті роки!» [7, с. 39–40].

Репертуар Львівського струнного квартету щоразу поповнювався малознаними творами квартетної музики: концертне життя здобули камерні полотна, які рідко звучали не лише у Львові, а й в інших містах України. Відмінною стильовою рисою львівського колективу вважалося бажання піднімати глобальні твори і вміння успішно вирішувати найсерйозніші мистецькі проблеми. Квартет наполегливо готувався до участі у мистецьких імпрезах: став активним учасником Лекції-концерту на тему: «Музиканти – вихованці Львівської консерваторії», що відбувся 23 жовтня 1967 року у Львові. У програмі Фестивалю мистецтв «Львівська золота осінь» (4.11.1967) львів'яни і гості міста мали змогу почути Фортепіанний квінтет Д.Шостаковича в інтерпретації Львівського струнного квартету (партія фортепіано – О. Криштальський).

Львівські камералісти неодноразово виступали на сценах Київської консерваторії, Харківського і Донецького інститутів мистецтв, Київської філармонії, в численних музеях, храмах і церквах України. Так, наприклад, наприкінці 1969 – поч. 1970 років Львівський струнний квартет у складі: О. Деркач (1 скрипка), О. Вайсфельд (2 скрипка), З. Дашак (альт), Х. Колесса (віолончель) у Будинку композиторів (Київ) озвучив «Поему» І. Мартона для струнного квартету. В концертній програмі «Тиждень музичного мистецтва Ленінграду» (Ленінград, 1972) у виконанні львів'ян з великим успіхом прозвучав Квартет ленінградського композитора В. Салманова.

У сімдесятих роках ХХ століття концертне життя колективу вирізняється яскраво вираженою просвітницькою діяльністю. Мистецька активність львів'ян була спрямована на пропаганду світової камерної музики, як класичної, так і сучасної. У 1978 році Львівський струнний квартет ініціював цикл концертів, що проходив під рубрикою «Творчість композиторів сучасного радянського Львова».

Відчуття потреби свого мистецтва щораз надихало музикантів до вдосконалення виконавської майстерності, опанування репертуаром, стремлінням до нових художніх обріїв. На концертах Львівського струнного квартету завжди панувала мистецька атмосфера: львів'яни дотримувалися принципу творчого діалогу композиторського і виконавського стилів. Аудиторія у безпосередньому спілкуванні з камералістами, зворушена правдивістю і емоційністю виконання, слухала музику, затамувавши подих, бо ж :

«Так хочеться якоїсь етики.

Пера , і пензля, і струни.

Якоїсь дивної поетики...» (Ліна Костенко. «Річка Геракліта»)



На фото (зліва направо): Леся Деркач (1 скрипка), Богдан Каськів (2 скрипка), Олег Криштальський (фортепіано), Зенон Дашак (альт), Харитина Колесса (віолончель)

Колективом здійснено записи ряду творів до фонду Львівського радіо, де серед інших: Квартети М. М'яковського, А. Філіпенка, Д. Шостаковича та ін. Оскільки, Леся Деркач як камералістика не обмежувала себе участю лише у складі Львівського струнного Квартету, тому серед архівних записів зустрічаємо виконання Фортепіанного квінтету (соль мінор) та Фортепіанний секстет В. Барвінського, які виконали: З. Левицька (фортепіано), О. Деркач (1 скрипка), О. Вайсфельд (2 скрипка), О. Жовтюк (альт), О. Тищенко (віолончель) і контрабасист О. Щеглов. Колективом зроблено також запис інтерпретації «Меланхолійного вальсу» С. Людкевича в транскрипції для фортепіанного квінтету, де грали: М. Брандорф, О. Деркач, А. Гольдберг, В. Стеценко, П. Пшеничка.

Від 1977 року за пульт першої скрипки Львівського струнного квартету сіла учениця Лесі Деркач – Лідія Шутко²³.

Львівський струнний квартет, здобувши славу одного з найпопулярніших камерних ансамблів України означеного періоду, безумовно, спричинився до подальшого утвердження високопрофесійних засад квартетного жанру, його національної самобутності та інтелектуальної заангажованості. Висвітлюючи виконавську майстерність провідного квартетного ансамблю Галичини, мистецтвознавці особливу увагу загострювали на спільності естетичних уподобань артистів, органічному синтезі індивідуальних рис і художніх світоглядів виконавців, пріоритеті певних художніх смаків, співпраці з певним колом виконавців і композиторів, роботі із творчою молоддю.

Визначаючи роль і значення професора Лесі (Олександри) Пилипівни Деркач, ми намагалися створити відносно об'єктивну картину динаміки розвитку таланту камералістики мисткинею в середовищі однодумців: засновниці Львівського камерного оркестру, учасниці камерно-інструментальних ансамблів, зокрема багаторічної виконавиці партії першої скрипки Львівського струнного квартету, пріоритетною рисою якого можна вважати вміння тонко реагувати на дух часу і ті глибинні переми, що супроводжували складне і багатогранне буття суспільства.

1. Асаф'єв Б. Русская музыка XIX и начала XX века / Б. Асаф'єв. – Л.: Музыка, 1968. – 323 с.
2. Волинский И. Музыканты из Львова / И. Волинский // Советская музыка., М. – 1967, № 6. – С. 156.
3. Дика Н. Квартетне виконавство у Львові / Ніна Дика // Музична україністика: сучасний вимір: зб. наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства, професора, члена-кореспондента Академії мистецтв України Алли Терещенко / [ред.-упор. М. Ржевська]. – К.; Івано-Франківськ: [Видавець Третяк І. Я], 2008. – Вип. 2. – С. 304–312. – (ІМФЕ ім. М. Т. Рильського).
4. Дика Н. Львівський струнний квартет // Українська музична енциклопедія., Том 3. – К., 2011. [Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України]. – 627 с.
5. Кияновська Любов. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX-XX ст. – Тернопіль: СМП «Астон», 2000. – 339 с.
6. Олег Криштальський. Спогади. Науково-публіцистичне видання / [упорядник та редактор – Тарас Дубровний]. – Львів, 2010. – 131 с.
7. Сиротюк Т. Богдан Каськів. Творчий портрет / Т. Сиротюк. – Львів: Видавництво Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, 2011. – 96 с.
8. Сорокер Я. «Львівський квартет» / Я. Сорокер. – Рецензія з архіву Богдана Каськіва.
9. Стефанишин (Мельник) Лідія. Олександра Деркач – епоха української камерної музики / Лідія Стефанишин (Мельник). – Поступ. – Львів, 2000, 6 червня. – С. 8–10.
10. Сторінки історії Львівської державної музичної академії імені М. В. Лисенка. – Львів: Сполом, 2003. – 253 с. – (ЛДМА ім. М. В. Лисенка). До 150-річчя заснування Академії.
11. Хронограф творчого шляху Олега Романовича Криштальського // Олег Криштальський. Спогади. Матеріали. (до 70-річчя від дня народження) / [ред.-упорядник – Наталія Кашкадамова] – Львів, 2000. – Вип. 3., Наукових збірок ВДМІ імені М. Лисенка. – С.127–148.

В статтє проанализированы жизненный и творческий путь Леси (Александры) Филипповны Деркач (1924–2004) – скрипачки, ансамблистки, педагога. Выделено ее исполнительскую

²³ Впродовж тривалого творчого життя ансамбль зазнав численних змін у виконавському складі, зокрема, від 1984 партію 1 скрипки виконує Б. Каськів; 2-а скрипка – Т. Шуп'яна, а від 1991 – Т. Сиротюк; альт – Горбачевська. Для виконання ансамблів нетрадиційного складу до Львівського струнного квартету залучались інші музиканти, як-от: М. Байко (вокал); О. Брикса, Ю. Женчур, Л. Оленич (альт); О. Журова, З. Залицяло, Ю. Ланюк, Я. Мигаль, Р. Фесюк (віолончель); В. Жолубак, Ю. Смирнов (флейта); В. Цайтц (гобой); К. Геннел, Ю. Кровицький (кларнет), О. Лучанко (контрабас).

деятельность в составе Львовского струнного квартета, а также как основателя и руководителя Львовского камерного оркестра. Обозначено основные черты ее стилевых и исполнительских приоритетов.

Ключевые слова: *Леся (Александра) Филипповна Деркач, львовская скрипичная школа, Львовский камерный квартет, Львовский камерный оркестр.*

The figure of Oleksandra (Lesya) Pylypivna Derkach, excellent musician – violinist, ensemble performer, pedagogue, has left the considerable mark in artistic life of the region and has become its legend. It is hard to overestimate the contribution of Lesya Derkach to the development of Ukrainian violin art of the second half of 20th century. Her name has started shining as a bright star in the constellation of women's names, where among others there are – singers such as S. Krushelnytska, O. Bandrivska, M. Sabat-Svirska, pianists such as L. Kolessa, H. Levytska, composer S. Lukiyanovych-Turkevych who presented the world with artistic heritage of Galician culture.

For over ten years in a row Lesya Derkach was a constant performer of the part of the first violin in Lviv string quartet. The group consisting of L. Derkach (1 violin), B. Kaskiv (2 violin), Z. Dashak (viola), Kh. Kolessa (cello) and founded in 1965 at Mykola Lysenko state academy of music, occupied the worthy place in the space of the Ukrainian music art.

Keywords: *Lesya (Oleksandra) Pylypivna Derkach, chamber instrumental ensemble, chamber instrumental performancts, quartet, quintet.*

УДК 78.071.1

Марія Гереза

СТРІЛЕЦЬКА ПІСНЯ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО (НА ПРИКЛАДІ «ВАРІАЦІЙ» О. ГЕРАСИМЕНКО)

Стаття присвячена розгляду засад закорінення традиції звертання до стрілецької пісенності в академічних жанрах творчості західноукраїнських митців з виходом на життєздатність та актуальність даної сфери музичної творчості у сьогоденні. За основу взято композицію Оксани Герасименко «Варіації на тему стрілецької пісні «Ой там, при долині», яка доповнює й розвиває лінію інструментального прочитання цього різновиду пісенності з позицій постмодерного мистецтва. Цей твір цінний актуалізацією важливого для національної музичної історії пласту фольклоризованої авторської творчості з відповідним для нього символічно-семантичним наповненням.

Ключові слова: *стрілецька пісенність, академічна музична культура, дидактичний репертуар, фортепіанна музика.*

Стрілецька пісня, як важлива складова музичної культури українського народу, здійснювала помітний вплив на національне музичне мистецтво протягом ХХ століття. Вона стала унікальним мистецьким явищем, сформованим на перетині професійної музичної культури та народної творчості. Поєднавши жанрові моделі фольклорних, побутових та музично-академічних зразків, вона привнесла в українську пісенність актуальну історико-патріотичну й соціальну тематику, нові ідейні орієнтири. Дослідниця культурологічного аспекту доробку січових стрільців у дисертаційному дослідженні Леся Башняк підсумовує: «Творча спадщина січового стрілецтва, талановитих митців – письменників, художників, композиторів, діячів театру – потужним пластом увійшла в українську національну культуру. Стрілецтво стало творцем та носієм багатьох новаторських ідей та культурних цінностей для всього пробудженого до національного життя суспільства. Відтак стрілецька творчість, як одна з найважливіших складових ідейно-духовного життя військових формувань доби визвольних змагань 1914-1923 рр., сприяла, насамперед, піднесенню морально-бойового духу українського вояцтва в напруженій тривалій боротьбі за незалежну і соборну Україну» [1, с. 211]. У буремну добу українського державотворення вона стала носієм його ідеології і виразником суспільних настроїв. Коментуючи видання епістолярію Богдана Лепкого Володимир Качкан пропонує дефініцію стрілецької пісні як феномена акумулятивної творчої сили у культурному житті доби її виникнення [4, с. 215].

© Гереза М., 2015.

Від самих початків свого існування музична культура стрілецького середовища послуговувалась пісенним матеріалом як джерелом тематизму. Попри яскраво фольклорний характер пісенно-поетичного ряду авторських творів чи адаптованих фольклорних, їх поширення здійснювалося шляхом виконавської практики колективів громадських товариств спортивно-патріотичного і культурно-освітнього напрямку.

Згодом у міжвоєнному десятилітті товариства «Просвіта», «Каменярі», «Луг», «Пласт», «Сокіл», у лавах яких проходили вишкіл та духовне формування бійці та старшини лав УСС, широко залучали до репертуару хорові та камерно-вокальні версії опрацювань стрілецьких пісень у справі розвитку масового січового руху. До найулюбленіших і найбільш масових форм їх популяризації були весняні та осінні січові свята – стрілецькі фестини, вони фігурували у супроводі руханкових вправ, трансформувалися в гаївкові ігрові форми.

Поза суто січовим середовищем музична виконавська традиція досліджуваної жанрової групи заторкує репертуар театрів мініатюр, ревію, громадських фестин, вокальних ансамблів-ревелерсів, академічних та естрадних виконавців-вокалістів та хорових колективів Галичини, згодом – України в цілому, а в подальшому набирає мистецької ваги в осередках діаспори.

Зрештою зі сфери освіченого патріотичного аматорства стрілецька пісенність залучається до сфери академічної музичної культури, слугуючи тематичним матеріалом, наділеним семантикою історичної актуальності та глибоко національним інтонаційним словником.

Характер мистецьких інспірацій стрілецької пісенності традиційно знаходиться у полі уваги науковців, які досліджували цей феномен з найрізноманітніших наукових позицій: історичної, соціокультурної, філологічної, фольклористичної, а також музикознавчої. Її входження у сферу музичного мистецтва народу розглядається в контексті дослідження наявних рис фольклору та процесів фольклоризації, жанрової, тематичної систематизації (Степан Ріпецький, Іван Іванець, Василь Футулійчук, Микола Лазарович, Оксана Кузьменко, Леся Башняк [1]).

Натомість аналіз трактування стрілецької пісенності в академічній творчості, рівня втілення в них авторського начала знаходимо у працях, присвячених творчим напрацюванням видатних представників музичного мистецтва [2; 3; 6], нотних виданнях, публіцистиці [8] та музичній критиці [9].

Метою розвідки є розгляд закорінення традиції в академічних жанрах творчості західноукраїнських митців з виходом на життєздатність та актуальність даної сфери музичної творчості у сьогоденні.

У доробку українських композиторів звертання до даного розділу пісенної творчості широко представлене хоровими обробками. Найбільш ранніми за часом виникнення є композиції митців Галичини: Філарета Колесси, Михайла Гайворонського («Пісні УСС», Нью-Йорк - Львів, 1936), Ярослава Ярославенка, Зеновія Лиська, Богдана та Анатолія Вахнянинів («Альбом стрілецьких пісень на хори», Львів, 1937), Остапа Нижанківського («Ой, на горі там жінці жнуть»), Євгена Козака («В'язанка українських народних пісень»), Івана Недільського («Засяло сонце золоте»), Степана Гумініловича («Розпрощався стрілець»), Василь Барвінський (хорові обробки стрілецьких пісень для великого співака «Червона калина») та ін. Згодом цей перелік поповнили музиканти Наддніпрянської України, серед яких: Микола Лисенко, Кирило Стеценко, Олександр Кошиць, Микола Леонтович («Зажурились галичанки»), Левко Ревуцький («Галицькі пісні», 1928), Микола Колесса («Тиха вода» та «Пиймо, друзі») та ін.

Не менш вагомою є група солоспівів з фортепіанними супроводом. Вона представлена композиціями Нестора Нижанківського «Засумуй, трембіто» для баритона і фортепіано (1928) на підставі пісні Р. Купчинського, Миколи Фоменка («Як стрільці йшли з України « і «Мав я раз дівчиноньку»).

Від традиції січового театру простягається залучення стрілецьких пісень й у сферу музично-театральної творчості західноукраїнських аматорських і професійних театрів. Серед репертуарних композицій цього плану можна назвати музично-драматичні вистави на стрілецьку тематику «Стрілецька слава в піснях» (1939, «Питається вітер смерти» М. Гайворонського на слова Ю. Шкрумеляка, «Бистра вода, бистра вода», «Молодий дубочку, чого похилився»), дитяча сценічна картина М. Гайворонського на лібрето Л. Лепкого «Сон Івасика» (1922, «Бо війна війною» Л. Лепкого), оперета «Залізна Острога» (1934), романтична оперета Я. Барнича на лібрето Ю. Шкрумеляка «Шаріка або кохання січового стрільця» (1936), «Синя чічка» М. Гайворонського на тексти В. Бобинського та В. Хмари (1936, «Ой упали сніги білі на Поділлі»).

Похідними від них стали опрацювання, орієновані на традиції аматорського музикування XIX століття: фортепіанні транскрипції пісенних творів зі словесним текстом (такими, наприклад, є авторські збірки обробок Я. Ярославенка «Стрілецькі пісні на фортепіано зі словами» (Львів, 1931), М. Гайворонського «Пісні УСС» (Нью-Йорк-Львів, 1936).

До сфери суто інструментальної музики належать «Стрілецька рапсодія» (1928) Станіслава Людкевича для оркестру (друга редакція виникла у 1956 р. під назвою «Галицька рапсодія»), а також його композиції «Гей там на горі Січ іде», «Сміло, други», «Гей не дивуйте» та ін. для гімнастичних вправ з палицями і походу (1911); «Фортепіанна соната на стрілецькі теми» А. Рудницького, відзначена на міжнародному композиторському конкурсі у 1937 році. Обидва твори базуються на темах двох пісень: Л. Лепкого «Ой, видно село» та Р. Купчинського «Ой, та зажурились стрільці січовії».

У радянський період цитування стрілецької пісенності у композиціях академічного плану було загальмоване з ідеологічних причин, натомість діаспоральні осередки зберегли певну тенденцію насамперед з огляду на навчально-виховні потреби дидактичного репертуару для молодших генерацій, які виховувались поза національним середовищем. Прикладом може послужити збірка фортепіанних п'єс «20 мініатюр на українські теми» Кира Кукловського, де серед популярних народнопісенних взірців фігурують тематичні цитати стрілецької пісенності, зокрема – «Їхав козак на війноньку» в «Баладі» (№5) та «Їдуть стрільці січовії» в «Марші» (№11).

Поряд з дидактичними потребами, концертні запити поповнюють оригінальні твори на стрілецьку тематику: відомий диригент, бандурист, Григорій Китастих із США в 1946 році разом з Іваном Багряним написав «Пісню про Тютюнника»²⁴.

В Україні стрілецька пісенність відновила своє функціонування лише зі здобуттям державою незалежності²⁵. Друга половина XX століття знаменна появою хорових творів, написаних Андрієм Кушніренком («Сивий коню»), Павлом Зібровим («Стрілецький романс»), Богданом Антковим («Вперед, вперед», «О, Україно» на слова М. Вороного) та іншими митцями.

В серединні 1990-х років Олександр Калуст'ян використовуючи інтонаційні звороти стрілецьких пісень, створив камерно-вокальний триптих «Спогади». Їх першовиконавцем став заслужений артист України Я. Кульчинський.

У новий історичний період тематизм стрілецьких пісень у навчальних творах сприяв відновленню та збереженню історичної пам'яті, після тривалого періоду спотворення національного історичного тла та культурних здобутків, пов'язаних з ним. Показовим зразком може послужити дидактична збірка «Українські народні пісні для фортепіано в обробці Богдана Шиптура» (Івано-Франківськ, 2010), орієнтована на піаністів-початківців, дітей молодшого шкільного віку. У передмові автор акцентує увагу на її естетичних та навчальних цілях, порушуючи іще одну вагомую проблему сучасності – гальмування широких традицій рідинного та суспільного хорового музикування: «У середовищі сучасного урбанізованого світу, де людина своєю бездумною діяльністю порушує гармонію природи, створеної Всевишнім, де майже витіснена традиція злагодженого гуртового співу, виконання цих фортепіанних мініатюр частково заповнить таку прикру прогалину... Вивчена заздалегідь мелодія зі словами розвиватиме пам'ять дитини, сприятиме оптимізації подальшого опрацювання нотного тексту. І, головне, це допоможе досягнути в грі правильного фразування, логічного ведення мелодичної лінії, вибудовування яскравої емоційної кульмінації. Втім, навіть подумки інтонований текст пісні вплине на характер виконавської інтерпретації, додасть їй художньої експресії і переконливості» [9, с. 3]. Прикарпатський митець у своєму посібнику звернувся до жанру опрацювання-гармонізації пісенного зразка з долученими у додатку текстами, повертаючи в обіг традицію видань для потреб аматорського музикування другої половини XIX століття аматорського. З двадцяти п'єс циклу, розташованих за принципом жанрового, тематичного й темпового контрасту, звертанням до стрілецької пісенності позначені твори «Їхав стрілець на війноньку», «Гей, там на горі Січ іде», «Повівав вітер степовий», «Як з Бережан до кадри».

Цікавим доповненням даної лінії стала й композиція Оксани Герасименко «Варіації на тему стрілецької пісні «Ой там, при долині»». Твір, написаний композиторкою та концертуючою

²⁴ Юрко Тютюнник – генерал-хорунжий армії УНР. Музична тема цього твору була використана американським гуртом «The Venture» для композиції «Vibrations», її фрагмент був відомий в СРСР як музична заставка до програми «Міжнародна панорама».

²⁵ Українські народні пісні для фортепіано в обробці Богдана Шиптура. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2010. – 44 с.

бандуристкою, значною мірою синтезує прийоми як фортепіанного, так і бандурного виконавства, відрізняється багатством композиторських технічних засобів, поліінструменталізмом мислення, стильовою різноманітністю.

За основу твору взято трагедійну пісню-елегію, пісню-реквієм письменника, критика, композитора Романа Купчинського (він постає в ній автором і музики, і тексту) «Ой там при долині», присвячену пам'яті десятника Луцика. Жанр інструментальної композиції несе в собі потужний семантичний заряд та служить розгорненою літературною програмою твору.

Форма композиції – тема та 5 вільних варіацій, кожна з яких відрізняється масштабом, структурою, тонально-гармонічним планом та фактурною організацією. Будова теми у формі квадратного періоду (8+8 тактів) лише формально є структурно повторною. Перше речення (g-moll, 3/4, *Andante cantabile on mestizia, mp*) – хоральне, триголосне, яке вже в експозиційному викладі збагачене ускладненою та альтерованою акордиком. Друге речення несе в собі ознаки розробковості, доповнюється підголосковою поліфонією, набуває рис тональної нестійкості, модулюючи в кадансі у тональність наступної побудови (g-moll – d-moll).

У першій варіації (d-moll, *mf*, 16 тактів) опорні звуки мелодії розосереджуються у тріольній фігурації у вигляді прихованих голосів, фактурна набуває рис поліметрії. Кадансовий розділ несе тональну зміну d-moll – a-moll – c-moll. В другому реченні з'являються інтервальні квартово-квінтові паралелізми, кварто-квінтові та кварто-секундові акордові комплекси, що супроводять проведення теми рівними метричними долями почергово в крайніх голосах модулюючи з героїчного Es-dur до g-moll, і які набудуть провідного значення у наступному розділі форми. У другому реченні тема проводиться акордовими співзвуччями.

Третя варіація (*Moderato, C-dur, mp*) втілює семантику токатності. Це ірреальний образ, що втілюється перманентним рівномірним шістнадцятковим рухом. В основі розділу – ангеїтонні поспівки та співзвуччя, побудовані на підставі цілотонового звукоряду.

Масштабна центральна варіація (36 тактів, *Allegretto, f, sempre staccato, 2/4*) за жанровою опорою зловіще гротескне скерцо. Контури теми деформуються і розкладаються на мотивні поспівки в різних тональних площинах, подібно кубістському живописному зображенню. Тут панує дисонантність – збільшені тризвуки та співзвуччя нетерцевих структур, мелодичні фрази почергово проводяться в крайніх регістрах спочатку одноголосно, потім – дубльовані секундами. Це викликає асоціативні ілюзії з танцем кістяків – гротескною пародією на тему коханої з фіналу «Фантастичної симфонії» Г. Берліоза.

Поступовий спад активності й динаміки передує кульмінаційному злету, яким знаменується початок коди-ремінісценції. В ній підсумовується матеріал початкового хорального викладу теми та дзвонової третьої варіації.

Як бачимо, тематизм академічно-музичної інструментальної сфери, пов'язаний зі стрілецькою пісенністю від свого становлення до сьогодення несе патріотично-виховний потенціал, який в навчальній фортепіанній літературі успішно поєднується з технічно-дидактичними завданнями. Цей синтез успішно реалізується у творчості композиторів України й зарубіжжя кількох генерацій.

Композиція Оксани Герасименко «Варіації на тему стрілецької пісні «Ой там, при долині» не лише доповнює й розвиває лінію інструментального прочитання стрілецької пісенності з позицій постмодерного мистецтва. Цей твір цінний актуалізацією важливого для національної музичної історії пласту фольклоризованої авторської творчості з відповідним для нього символічно-семантичним наповненням. Орієнтуючись на обмеженість виконавсько-технічного потенціалу, композиторка залучає до арсеналу виразових засобів модерну музичну мову, багатий жанрово-стильовий потенціал.

При відносній технічній доступності він може слугувати для поповнення дидактичного репертуару в контексті предмету «Загальне та спеціалізоване фортепіано», слугуючи завданням громадянсько-патріотичного виховання, емоційного розкриття, численних технічних та звукотворчих завдань.

1. Башняк Л. І. Стрілецькі композитори Легіону УСС та музично-стильові особливості їхньої творчості / Леся Башняк // Питання культурології : зб. наукових праць. – Вип. 25. – К., 2009. – С. 208–213.
2. Витвицький В. Стрілецька пісня / Василь Витвицький // Сурмач. – Лондон. – Рік 36. Ч. 1–4 (118–121). – 1994. – С. 12–22.
3. Грабовський В. Станіслав Людкевич і націоналізм у музиці / Володимир Грабовський. – 2009. – С. 37–45. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/MuzS/2009_03/statti/03-grabovskyj.pdf.

4. Качкан В. Український дух скріплювали поети! Творець шедеврів усусусів – Лев Лепкий // Качкан В. Хай святиться ім'я твоє. Історія української літератури і культури в персоналіях (XIX – перша половина XX ст.). – Івано-Франківськ, 2000. – Кн. 4. – С. 215–236.
5. Людкевич С. Націоналізм у музиці // С. Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. Т. 1 / С. Людкевич / [Упоряд., ред., вступ. ст., пер. і прим. З. Штундер]. – Л. : Дивосвіт, 1999. – С. 35–52.
6. Павлишин С. Станіслав Людкевич / С. Павлишин. – К. : Муз. Україна, 1974. – 53 с. (Творчі портрети українських композиторів).
7. Стрілецькі пісні / Упорядник Оксана Кузьменко. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 2005. – 640 с.
8. Шараневич О. Не забутий біль однієї прем'єри / О. Шараневич // Свобода. – 2009. – № 6. – 6 лютого. – п'ятниця. – С. 18–24.
9. Шиптур Б. В. Слово від автора / Б. В. Шиптур // Українські народні пісні для фортепіано в обробці Богдана Шиптура. – Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2010. – С. 3.

Стаття посвячена рассмотрению принципов становления традиции обращения к тематизму стрелецкой песенности в академических жанрах творчества западноукраинских композиторов с выходом на жизнеспособность и актуальность данной сферы музыкального творчества в настоящем. За основу взята композиция Оксаны Герасименко «Вариации на тему стрелецкой песни «Ой там, при долине», которая дополняет и развивает линию инструментального прочтения фольклорного образца с позиций постмодернистского искусства. Это произведение ценно актуализацией важного для национальной музыкальной истории пласта фольклоризованого авторского творчества с соответствующим ему символично-семантическим наполнением.

Ключевые слова: *стрелецкая песенность, академическая музыкальная культура, дидактический репертуар, фортепианная музыка.*

The article discusses the principles of formation of the tradition in academic genres, composers of Western Ukraine with access to the vitality and relevance of this field of musical creativity in the present. Musketeers song became a unique phenomenon of art, at the intersection of a mature professional musical culture and folk art. Combining folk genre models, domestic and musically – academic samples, she brings Ukrainian melodiousness actual historical – patriotic and social issues, new ideological orientation.

From its inception, the musical culture of small medium enjoyed song material as a source thematism. Despite bright folk song character – a series of poetic works of authorship or adapted folklore, their distribution was carried out by performing practice sports teams of public companies-patriotic and cultural-educational direction.

For purely Sich song performing tradition of musical genre study group affects repertoire theaters miniatures revue, public festivals, vocal ensembles-revelers, academic and singers, singers and choirs in Galicia, later – Ukraine as a whole, and subsequently enters the artistic weight in cells Diaspora.

Finally out of the sphere formed patriotic amateur Rifle melodiousness involved in the sphere of academic musical culture, serving as thematic material, endowed with the semantics of historical relevance and deeply national intonation dictionary. The assets of Ukrainian composers refer to this section of song widely represented choral arrangements, songs with piano accompaniment, musical - theatrical creativity for the Western amateur and professional theaters. The earliest time of occurrence are composition artists Galicia. Derived from them were processing oriented on the tradition of amateur music-making of the XIX century: piano transcriptions song works with the verbal text. In the Soviet period, citing small song in the compositions of the academic plan was stalled for ideological reasons, instead of Diaspora cells retained a certain tendency in the first place given the educational and training needs of didactic repertoire to younger generations who were raised outside the national environment. In the new historical period thematism musketeer songs in educational writings contributed to the restoration and preservation of historical memory, after a long period of national distortion of the historical background and cultural achievements associated with it. An example would be the composition of Oksana Gerasimenko «Variations on a theme song Musketeers «Oh there, at Valley», which complements and develops a line of instrumental folk reading sample positions postmodern art. This work is valuable for updating important national musical history of the formation of copyright creativity logged in folklore, with its corresponding symbolic – the semantic content.

Keywords: *Rifle melodiousness, academic musical culture, didactic repertoire, piano music.*

СЕМАНТИКА ТИПОВИХ СТРУКТУРНИХ МОДЕЛЕЙ У «ДРАМАТИЧНОМУ ТРИПТИХУ» ЛЕСІ ДИЧКО

Дослідження принципів конструювання цілісності «Драматичного триптиха» Лесі Дичко в ракурсі виявлення різних аспектів жанрово-стильового моделювання у семантиці формотворчих моделей зумовило усвідомлення самотності концепції твору серед інших інструментальних циклів композиторки.

Ключові слова: семантика, драматизм, монолог, цикл, мотив, модель.

Метою розвідки є аналіз фортепіанних композицій – «Веснянки», «Драматичний триптих» і «Три парафрази на теми опери «Золотослов»» – це твори, що представляють оригінальні авторські інтерпретації типових для української музики одночастинних і багаточастинних концепцій. Найбільш «традиційними» закономірно є «Веснянки», а найсуттєвіший вияв жанрової дифузії сонати й циклу п'єс представляє «Драматичний триптих». Наскрізність образно-жанрових модифікацій в межах одночастинних «Веснянок» отримують альтернативу в зіставленні частин за темповим контрастом; співвідношення в «Трьох парафразах» традиційніше, ніж у «Триптиху». «Веснянки» і «Три парафрази» – композиції, в яких виявляються стилістичні закономірності неофольклорних тенденцій, які в процесі жанро-модулюючої взаємодії діють як драматургічні чинники семантичного «другого плану». Натомість у «Драматичному триптиху» на перший план виступають риси неокласичних тенденцій, характеристики яких значною мірою відкореговані посиленням постмодерністських впливів, – але не у властивих цій світоглядній ситуації сенсах гри, іронічності і фрагментаризації дійсності, а в суміщенні різних жанрів і стилів «оповіді».

«Драматичний триптих» для двох фортепіано, споріднений за емоційним тонутом із написаною того ж року (1993) хоровою поемою «Голод–33» на сл. С. Коломійця, належить до поодиноких непрограмних творів у доробку Л. Дичко. Початкова тема «Триптиха», яка отримала в циклі провідну роль, експонується як монолог – одна з основних форм «авторського висловлювання» в інструментальній музиці ХХ століття. В різних модифікаціях вона не тільки присутня у всіх трьох частинах, створюючи архітектонічно важливі зв'язки і поєднуючи досить контрастний тематизм, а й у її різних елементах виявляється як інтонаційно сконцентрована монотематична основа всіх образів циклу. Така рельєфність зумовлена загальною традицією створення виразного тематизму для драматичної спрямованості: «...твір, що тяжіє до драматичного роду, повинен містити рельєфний тематичний матеріал; саме тематизм, а не, скажімо, фактура і тембр, визначає «субстрат» такого твору» [12, с. 42].

Цей інтонаційний «субстрат» чітко виявляє характерні для мислення Л. Дичко ознаки втілення драматичної семантики. Мелодика, утворена з коротких, вузьких в амбітусі мотивів, у експозиційній фазі нагадує екзальтоване ніжне (*dolce*) тужіння-примовляння. У викладеній одноголосі в межах нижнього тетраорду першої і верхнього триорду малої октави темі відчутні особливості жіночого голосу. Її структурні властивості більш ніж виразні: в рамках тритактового періоду кожна поспівка утворена трьома звуками. В більших масштабах – в трифазовості першої частини і тричастинності циклу – ця властивість набуває значення закономірності.

Інтонаційний склад теми також винятково виразний. Відштовхуючись від звуку c^1 і повертаючись до нього у перших двох мотивах, закріплюючи цей інтонаційний центр у наступному триразовому повторенні й навіть долаючи його тяжіння у хроматично-сповзаючому останньому мотиві, композиторка створила наділену неабиякою виразністю й потенційністю до розвитку мелодичну ідею. Семантика драматизму виявляється у співвідношенні й взаємодії утворюючих її мотивів: гостроті зменшеної квати c^1-fes^1 на межі першого й другого мотивів і c^1-ces^1 на межі третього й четвертого; у висотній остинатності третього й максимальному хроматичному насиченню ($ces^1-b-bes-as$) четвертого, який інтонаційно й композиційно розмикає її структуру, створюючи імпульс для подальшого розвитку.

Продовжуючи інтонаційний розвиток, в наступному реченні композиторка модифікує третій і четвертий. Реалізуються зміни напрочуд поступово: спочатку розширюється другий мотив, захоплюючи початкову тривалість наступного і розширюючи його амбітус кроком на низхідну велику терцію. Третій і четвертий об'єднано в цілісну фразу, якій надано висхідного спрямування.

© Рудик М., 2015.

Відповідно до нього хроматизми отримують «дієзне забарвлення», яке до певної міри просвітлюють колорит. Трете, заключне речення експозиційної фази, яку за типологією класичного структурування можна визначити як однотемний період (aa, a^1), ще більш активна.

Мотивне дроблення тут максимальне: структурні одиниці утворюють дво-тризвучні сполучення. Ще одна зміна виявляє прогресію внутрішньої активності: терцієва основа початкового мотиву розширена до діапазону зменшеної квати і нею ж обмежена, наступний рух нагадує своєрідне розгойдування, у процесі якого активізується хроматизація. З цими властивостями органічно узгоджується ладо-тональна невизначеність (попри позначення п'яти бемолів при ключі, тобто вказуючи або на ре-бемоль мажор, або на сі-бемоль мінор, мелодія явно спирається на опорні тони до мінору), яка вочевидь покликана підкреслити експресивність вислову. Тому, тема першої частини сприймається як перший етап розвитку, в якому експозиційний виклад триває тільки упродовж першого речення. Ненормативність структури, інтенсивність внутрішнього розвитку й достатньо очевидна напруга інтонаційних контрастів, сприяє необхідному вияву принципової відкритості теми за цілісності емоційно-настрогового вияву. Не підлягає сумніву жанрова основа тематизму в сфері плачів і тужинь, яка відчутна в нетотожному закінченні речень і вільній структурі мотивів за аналогом до змінності співзвучного римування й нестабільності кількості складів в уступах і фразах.

Ці моделі визначають подальший характер послідовних модифікацій тематизму. Першорядною зміною є переведення одноголосого викладу в поліпластову фактуру, в якій виокремлюються два мелодичні голоси й дві усамостійнені за типом викладу супроводжуючі площини, кожна з яких має свою функцію. В партії першого фортепіано упродовж всієї першої частини й значної частини репризи лунає трель (tr) на звуках e^2 та es^2 , створюючи ефект нав'язливого стану за семантичним принципом *idea fix*. Другий пласт у другого фортепіано неначе ($\eta \cong \eta$) поглиблює й розширює внутрішній «простір» цього тремоло, з одного боку, виявляючи ту ж семантику, а з другого – наближуючись до ролі тла-колориту внаслідок розщеплення його нижнього опорного звуку спочатку на два (велика секунда), а згодом – три (послідовно мала і велика секунди) звуки.

Складним виявляється і взаємовідношення двох мелодичних ліній. Обидві розгортаються за моделлю варіаційно-варіантного розвитку, закладеного у темі. Одиницею структурування є речення, ознаки періоду як організуючої форми не тільки знівельовані, а й стерті. Наскрізність інтонаційних перетворень в цьому формотворчому процесі супроводжується поступовим стисненням проміжку між вступом голосів і зміною їх порядку, відтак створюється своєрідне мереживо контрапунктуючих тематичних ліній:

a_2 /	a /	a_5	a^{II} /	a^{III} /	a^{II2} /
1, /	2 /	2,5	2,5 т.	4 т.	4 т.
5 т.	т.	т.			
a_3	a_{31}		a_6	a_{32}	a_{33}
1+3 т.	3 т.		2,5 т.	3 т.	3 т.

Наведена схема унаочнює характер тематичного розвитку: його тотальність зумовлена поєднанням варіантних і варіаційних перетворень, які відбуваються як послідовно в одній з партій (a^{II} a^{III} a^{II2}), так і за допомогою проведення послідовних трансформацій по чергово у різних партіях (a_2 a_3 a_4 тощо). У формотворенні першого розділу виявляється й такий показовий для стилістики Л. Дичко прийом, як створення варіаційних «ліній» на основі варіаційних і варіантних моделей:

a	a		a_{31} □			
		1 □	a_2	a_{32} □ a_{33}	a_3 □	a
	a				4 □	5
		1 □	a^{II}			
		a^{III} □ a^{II2}				

Ще одна характерна риса першого розділу – утримання тихої динаміки й мінімальний спектр динамічних градацій. Ця, здавалося б, вторинна властивість виявляється чинником істотної жанрово-модулюючої ознаки, завдяки якій проявляються ознаки пісенної ліро-епічної традиції. Серед них – типологічна стабільність варіативних мелодичних формул (думи), вузький діапазон (кварта-квінта) пісенних фраз із рудиментами глісандування (співанки-хроніки). Окрім цього, деякі риси, – як-от нетотожність масштабів композиційних фаз за змінності метричної основи й варіативністю ритміки як відображення астрофічності, сполучення висхідних мелодичних стрибків з пощаблевим низхідними поспівками, наявність мелодичних моделей, що нагадують кружляння або елементами остинатності, неквапливість інтонаційних модифікацій в лінійному розгортанні мелодичних ліній як вияв оповідності тощо – свідчать про вплив стилістики фольклорних і авторських романтичних балад.

Перша істотна жанрова і семантична трансформація виникає у середньому розділі. Тут, водночас із продовженням послідовного ланцюга варіантно-варіаційних модифікацій першого розділу за збереження характеристик основної лінійної площини і тремолоючого фону, введено нове тематичне утворення. Його контрастність до попереднього матеріалу винятково яскрава: графічна чіткість вертикалей, заміщення нижніх ліній мелодичного легато масивністю акордових портаменто, майже дзеркальна симетричність початкових інтонацій верхнього (акордового) й нижнього (октавно дубльованого) пластів і наступне «зведення» їх ліній до паралельного руху складає враження монтажного поєднання двох конфліктних образів.

У заключному розділі створено суцільну зону динамічного згасання. Визначальними композиційними чинниками стають принципи поступового «розрідження» і спрощення вертикалі, переведення багатоголосся у кожній партії в одноголосий виклад, поєднання акордового тремоло й трелі в трель у обох партіях і, врешті, «зняття» цього фактурного елемента тощо. За таких особливостей фактурного плину й увиразнення лінійно-контрапунктичної діалогічності – надзвичайної прозорості й, доцільно сказати, навіть максимальної графічної «ощадності» мелодичних ліній за збереження формотворчих засад першої частини, – реприза набуває вигляду адинамічної, а загальна форма першої частини – рис концентричності з тією різницею, що відкривав перший етап втілення образної концепції монолог, а завершує – діалог.

Властивості баладної оповідності в кінцевому результаті виявляються найбільш активними в системі семантичних узгоджень жанрових основ першої частини.

Друга частина «Драматичного триптиха» (Lento) – це, на відміну від першої частини з варіантною варіаційністю як другим планом наглядної тричастинної форми, «задекларовані» варіації. Причетність до класичного типу фігуративних варіацій виявляється вже на етапі експонування основного образу: тема, позначена чіткою конструктивно-синтаксичною визначеністю, за простоти й повільного темпу наділена достатньо складним мелодичним рельєфом внаслідок хроматизації та інтонаційною інтенсивністю, що надає класичному квадратному періоду з двох речень риси наскрізного розвитку на основі інтонаційного проростання (тим більше, що тема отримує тональне завершення тільки з початком першої варіації). Дві останні ознаки, як і форма, виявляють типові риси поліфонічної теми. Максимально простим є фактурне вирішення: тема упродовж першого речення викладена як одноголосий унісон в обох партіях, який у другому реченні одномоментно «розширюється» до триоктавного, а супровід взагалі відсутній.

У цій цілком змістовно індивідуалізованій темі присутні зв'язки із тематизмом першої частини, які, цілком в руслі основних стилістичних концепцій творчості Л. Дичко, мають не поверховий, очевидний, а глибинний характер. Відштовхуючись від принципу класичної моноінтонаційності, композиторка «обіграє» саму цю ідею. Внаслідок цього при побіжному погляді формується враження її ілюзорності, оскільки прямі співпадіння в інтонаційних зворотах не простежуються. Проте, звернімо увагу на такі принципи відповідності:

- одноголосся, яке не знищується навіть при вище згаданому «розширенні» унісону;
- «опорна» функція чинників «кружляння» із наступним подоланням його замкнутості за аналогією до інтонаційно-композиційного розімкнення структури теми її заключним, четвертим мотивом;
- варіантність, що у синтезі з мотивним проростанням створює алюзію формотворення за принципом наскрізного проростання, не зважаючи на чіткість двотактового фразування. Це привносить у тему конфлікт статичності й динамічності.

Ще один важливий аспект, закладений у темі варіацій, має концепційне значення для відображення в «іномовленні» первинної інтонаційної ідеї: композиторка проводить початковий двотакт у ракохідно-варіантному викладі (змінено послідовність звуків у окремих мікромотивах),

внаслідок чого вона не сприймається на слух. У такій майже структуралістично-аналітичній «прихованості» не можна не спостерегти один із вагомих чинників постмодерного мислення, який влучно окреслив В. Сильвестров: «Моя музика починається прямо з коди» [10,11]. Таким чином, семантика теми варіацій другої частини «Драматичного триптиха» заснована на принципі, так би мовити, руху до ядра, а осердям «гри» з моноінтонаційністю виявляється структурне мислення із значенням логічно-причинних зв'язків. Відтак семантичні процеси у цій темі доцільно визначити як «обернений тематичний розвиток» (термін запропоновано О. Соколовим [10,с. 123]), а їх застосування розглядати в руслі «тенденції, що виявляється в музиці, яка виявляє нові, неklasичні принципи формотворення. Йдеться про особливу семантику прийому. про насичення чисто конструктивного, здавалося б, моменту символічним, немюзичним смислом, який передбачає активізацію асоціативного мислення у слухача. При цьому найбільш цікаві не зовнішньо-зображальні, а філософсько поглиблені асоціації, що заторкують сутнісні сторони буття» [10,с. 132].

Варіаційний розвиток теми реалізує принцип «modo» на основі майже незмінної інтонаційно теми. Її горизонтальна структура цілком збережена в першій і четвертій, в другій і третій застосовано незначні модифікації, як-от зміна ритмічного оформлення початкової ланки у другій, окремі інтервальні «зміщення» – на в. 2 вверху на початку другої фрази. Найбільш віддалена від інваріанту третя варіація, де застосовано дзеркальний виклад теми. Тому важливим чинником динамічності в самій темі виявляється фактурно-гармонічний. Ускладнення вертикалі в початкових варіаціях трансформує жанрове звучання від асоційованого з лінійно-монодичним у хорально-акордове, внаслідок чого присутня у викладі лінійність сприймається вже як дубльований паралелізм. Цей тип викладу, утриманий у третій варіації, ще більш ускладнюється внаслідок вже контрапунктичного характеру взаємодії фактурних площин, де тільки одинично використано початковий паралелізм (36-й т.).

За такої принципової стабільності величезне значення відіграє зміна типів «modo» у вторинних фактурних площинах. У першій варіації в партії другого фортепіано мелодія розгортається на тлі акордового супроводження, в якому значною мірою збережено принцип паралелізму у викладі, хоча діапазон верхнього голосу, ще наближеного до мелодичної партії, значно обмеженіший. Така сконцентрованість компенсована «глибиною вертикалі», що часом сягає трьох октав. Фактура «супроводу» другої варіації, зберігаючи акордову основу в нижній площині, розсвічена арпеджованими пасажками. Їх структура, щоправда, відтворює принцип побудови акордики (тризвуки з дубльованою прімою без терції) і представляє собою її фігуративне «розслоєння». В наступній фазі композиторка повертається до попереднього принципу організації вертикалі, але в уніфікації площин провідну роль надано не тільки гармонічно-фактурному, а й ритмічному чиннику. Його внутрішня напруженість видається максимальною: кожна доля кожного такту вводиться синокоповано, що створює ефект «обірваності» лінії, а в загальний образний розвиток привносить ефект пульсуючої енергії, ледве стримуваної внутрішньої сили. Врешті, в четвертій варіації знову використано фігуративність на ґрунті загальних формул руху – це вихрові хроматичні гами тридцятьдругими тривалостями, які максимально насичують внутрішній «час» кожної долі такту і, водночас, сприяють укрупненню загального звукового масиву.

Такі особливості музичної стилістики з кожною фазою посилюють жанрові асоціації з пасакалією і чаконою – варіаціями на остинатний бас, причому не тільки на рівні характеристичних особливостей теми, а й у принципах розвитку матеріалу – багаторазового повторення остинатної теми супроводжується фігуративним ускладненням і поступовим нарощенням динамічної шкали від піанісімо до фортісімо (у варіанті Л. Дичко – з ефектом терасовидної динаміки, оскільки піднесення на наступний щабель відбувається на початку кожної нової варіації), а цілісність образного змісту самої теми урізноманітнюється різними типами фактурного викладу супроводжуючих партій або ж навіть їх усамостійненою жанровою асоціативністю.

Коротке чотиритактове доповнення, являючи стрімку хвилю динамічного згортання (потактово: $ff - f - P - PP$) і не менш ефектного згущення колориту внаслідок швидкого перенесення акордових звучань у низький регістр, акордовою «дзвонівістю» несподівано створює ремінісценцію з другою темою середнього розділу першої частини, в той час як тремоло – з характерним елементом першої теми.

Тим яскравішим є ритмо-остинатний тематизм початку заключної частини «Драматичного триптиха» (*Presto*), яка створює найбільший контраст в розгортанні образного змісту твору. Викладені на тому ж висотному, але на порядок вищому динамічному (f) рівні, цей чітко

організований за принципом пари періодичності (a a^1) акордовий масив фактурно розростається за цим ще принципом ($a_1 a_1^1 a_2 a_2^1$ і т.д.), водночас посилюючи свою дисонантність.

Ця агресивно-жорстка хвиля за очевидної простоти сонорного ефекту реєстрово-динамічної прогресії в обох партіях приводить до появи нового утворення – складеної з коротких однотактових фраз, викладеної октавними унісонами мелодизованої теми, яка звучить на тлі висотно-застиглої початкової ритмо-фактурної моделі. Її поспівки-фрази мають очевидний інструментальний характер (і низхідні, і висхідні її елементи ґрунтуються переважно на русі щаблями хроматичного звукоряду, який тільки подекуди урізноманітнюється терцевими «кроками»). Та вся ця звукова маса походить від моделей, закладених в початковій темі «Триптиха» – її заключного хроматично-сповзаючого мотиву, модифікованого шляхом внутрішнього розширення, а також на основі принципу кількарязового повернення до висотних опор, в межах яких розгортається мелодична лінія. Початковий тематичний елемент заснований на інтенсивній трансформації остинатноподібного мотиву-«повторення», що експонувався в третьому такті початкової теми ($\frac{4}{8}$: ξ θ . ξ), а в модифікації, продемонстрованій у кульмінаційному фрагменті першої частини, провіщував «агресивну» трансформацію, проявлену в заключній частині. Ця тема містить ще один семантично важливий елемент: це своєрідний аналог ефекту «згасання», створений у її останньому такті на основі кількарязового повторення одного звуку. У наступних трьох фазах першого розділу третьої частини, поглиблюючи й ускладнюючи контрасти й урізноманітнюючи інтонаційний рельєф теми у її варіаційних проведеннях, тотальний агресивно-наступальний характер зберігається. Тому епізод, основу якого складають різноманітно організовані арпеджіо, попри всю його динамічну стрімкість, створює певну сонористичну «паузу» в цьому наскрізному потоці. Наступна, центральна фаза розвитку, на відміну від початкової, розпочинаючись із найвищого рівня, поступово динамічно і фактурно його втрачає. Таке тематичне спрощення в процесі кількісного зменшення вертикального складу акордів сприймається не просто як згасання при втраті діапазону й висотного рівня, а як своєрідне применшення самої природи цього образу. Застосувавши паузи між ритмічними групами, які розривають їх суцільний контур, і ще більше стишуючи динаміку, композиторка врешті досягає ефекту зупинки пульсації (неначе припиняється серцебиття) у вслуханні до звучання останнього звуку на ферматі. Таке вирішення – застосоване у циклі тільки одноразово – свідчить про прагнення особливо підкреслити, увиразнити момент переходу до наступного композиційного розділу третьої частини – Adagio.

Після такої асоціації, стилістика другого епізоду асоціюється з монологічним висловлюванням – тендітно-витонченим (піано, солюючого характеру одноголосся на тлі безтерцевого тризвуку сі мажоро-мінору) і ніжним (*dolce*). У загальному драматургічному плані він породжує ще більш радикальний контраст, ніж перший, оскільки наділений індивідуалізованістю в монологічному способі вираження ставлення до презентованих у триптиху образів художньої дійсності створює «тиху» кульмінаційну зону. Тому відразу активізується увага на деталях музичного тексту з метою осмислення співмірності його змісту із загальним контекстом.

За семантичними властивостями цей фрагмент виявляє ознаки концертної каденції. Проте мисткиня не звертається до прийомів типової блискучої віртуозної гри, які покликані розширити діапазон реєстрово-фактурних і динамічних засобів твору. Навпаки, зосереджуючи основний зміст у досить стислій фразі, що імітує скрипкові флажолети, композиторка базується на фігурації, використаній в другій варіації другої частини і першому епізоді третьої частини. Даний нейтральний тематичний матеріал, зорієнтований на віртуозність, піддано істотній трансформації: актуальний музичний зміст спричинює переструктурування – «відсічення» низхідного пасажу та зумовлене драматургічною логікою (наслідування сольного висловлювання) зменшення діапазону до октави. Досягнута в подвійному стрибку (квінта і кварта або секста і кварта) вершина не втримується; стрімкість висхідного руху компенсується низхідним тетракордовим спадом, пом'якшеним тріольним субмотивом (вже знайомим з тексту першої частини) за типом морденту із подовженням ферматою нижнього звуку. Важливий нюанс створено «грою» мажорної і мінорної терції у суміжних ланках, що посилює змістовну виразність типових тематичних елементів, а також створює додаткові тематичні арки в «Диптиху».

Розгортання музичного матеріалу в Adagio засноване на простому монтажному щепленні фраз і змінах їх висотного розташування. Чинником суцільності є триваюча гармонічна педаль, фактурно розширюється дублюванням у партії другого фортепіано. Ускладнення цього фону відбувається із активізацією гармонічної функційності та ущільненням фактурного руху (дуольні і тріольні «погодювання», на черговому етапі трансформовані в остинатну гармонічну фігурацію), які

поступово посилюють зміни в основному тематичному пласті. Ці зміни приводять до втрати індивідуалізації мелодичної фрази (діапазон звужується до квінти, втрачається тріольний «мордент»), натомість відбувається поступова і неухильна активізація фігуративного чинника.

Процес ущільнення тематичних елементів в оперуванні піаністичними прийомами зменшує враження структурованості музичного матеріалу, а відтак – посилює імпровізаційність, притаманну каденціям, і приводить до піднесення динамічного рівня. Раптове переривання низхідним глісандо приводить до повернення основного токатного тематизму, який відкриває коду – підсумковий розділ третьої частини. Відбиваючи принцип рондальної композиційної основи третьої частини, він виконує синтезуючу роль внаслідок використання в ньому матеріалу з репризного розділу першої і першого епізоду третьої частин. Збережено в коді і значення чинника фактурно-регістрового наростання з кожним повторенням ритмоформули із тривалим утриманням досягнутого рівня. Ця агресивна прогресія захоплює в своє коло і змінює в попередньому ліричні образи, підпорядковуючи їх токатно-ударним моделям.

Жанрово-стильова зміна дозволяє осмислити загальне спрямування концепції «Драматичного триптиха» в типовому для етичного симфонізму руслі: породжуючи похідні образи й зароджуючи конфліктність на гранях балансування у їх внутрішньому просторі позитивних і негативних сенсів, трансформація початкової лірико-драматичної ідеї відбувається в процесі переживання тривалих «подій».

1. Арановский М. Г. Тезисы о музыкальной семантике / М. Г. Арановский // Арановский М. Музыкальный текст: структура и свойства. – М. : Композитор, 1998. – С. 315–342.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Ленинград : Музыка, 1971. – 376 с.
3. Баранова С. Ю. Музыкальный текст: язык, знак, сигнал, символ / С. Ю. Баранова // Электронный научный журнал «Вестник Омского государственного педагогического университета». – Выпуск 2007. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : www.omsk.edu.
4. Коробова А. Ю. О семантике отображаемых жанров в симфониях советских композиторов / А. Ю. Коробова // Теоретические и эстетические проблемы советской музыки: сб. науч. тр. – М., 1985. – С. 4–23.
5. Лотман Ю. М. О соотношении первичного и вторичного в коммуникативно-моделирующих системах / Ю. М. Лотман // Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. – Тарту, 1974. – С. 224–228.
6. Медушевский В. В. К проблеме семантического синтаксиса (о художественном моделировании эмоций) / В. В. Медушевский // Советская музыка. – 1973. – № 8. – С. 20–29.
7. Молчко У. «Драматичний триптих» для двох фортепіано Лесі Дичко / Уляна Молчко // Вісник Прикарпатського університету. Серія Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Плай, 2005. – Вип. VIII. – С. 90–98.
8. Орлов Г. Семантика музыки / Г. Орлов // Проблемы музыкальной науки. – М. : Советский композитор, 1973. – Вып. 2. – С. 434–479.
9. Смысловые структуры в музыкальном тексте: Сб. трудов: Вып. 150 / РАМ им. Гнесиных; Отв. ред. и сост. Л. Шаймухаметова, вступит. статья. – М., 1998. – 135 с.
10. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры / О. В. Соколов. – Нижний Новгород : Нижне-Новгородский гос. ун-т, 1994. – 220 с.
11. Степаненко Н. Кольорова семантика в хоровій творчості Лесі Дичко (на прикладі творів «У Києві зорі» та «І нарекоша ім'я Київ») / Н. Степаненко // Науковий вісник НМАУ. – К. : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2002. – Вип. 19. – Кн. 3 : Леся Дичко: грані творчості. – С. 128–136.
12. Чернова Т. Ю. Драматургия в инструментальной музыке / Т. Ю. Чернова. — М. : Музыка, 1984. – 144 с.

Исследование принципов конструирования целостности «Драматического триптиха» Л. Дычко в ракурсе выявления различных аспектов жанрово-стилевого моделирования в семантике формообразующие модели обусловило осознание самобытности концепции произведения среди других инструментальных циклов композитора.

Ключевые слова: семантика, драматизм, монолог, цикл, мотив, модель.

The study design principles of integrity «Drama triptych» Lesya Dychko the perspective of identifying different aspects of genre-style simulation semantics formative models led to the concept of work identity awareness among the composers of instrumental cycles.

Keywords: semantics, drama, monologue, loop motif model.

ВІЗУАЛЬНИЙ ЧИННИК У ВИКОНАВСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ БАЯНІСТІВ-АКОРДЕОНІСТІВ ВПРОДОВЖ ЙОГО ЕВОЛЮЦІЇ

У статті досліджується вплив візуалізації на становлення баянно-акордеонного мистецтва. Простежується її розвиток у академічному, естрадному та джазовому напрямках виконавства баяністів-акордеоністів.

Ключові слова: візуалізація, баянно-акордеонне мистецтво, артистизм, академічне виконавство, джазовий та естрадний напрямки баянно-акордеонного виконавства.

З поглибленням змістовності та зростанням образного навантаження в сучасному мистецтві яскраво прослідковується тенденція до візуалізації та театралізації концертної подачі артиста. Відбувається зростання вагомості та інформативності не тільки звукового, але й зорового ряду в музичному виконавстві. У сучасному баянно-акордеонному мистецтві знаходимо яскраве відображення означеної тенденції. Це віддзеркалює загальну мистецьку тенденцію до візуалізації музики кінця ХХ ст. початку ХХІ ст. У цьому процесі виконавські та технічні засоби мистецького впливу часто відіграють рівноправну роль поруч із композиторськими. Останні новації та знахідки у сучасному мистецтві, відображаючи цю тенденцію, зумовлюють його постійний динамічний розвиток і вдосконалення в співзвуччі до вимог часу. Характерною рисою сучасної музики для баяна-акордеона стає переосмислення композиторами та виконавцями основних засобів виразності інструмента, незвичний підхід до використання візуальних можливостей концертування, впровадження нових композиторських технік та виконавсько-технічних прийомів, що відповідають критеріям сучасного інструментального мистецтва.

В цьому контексті, враховуючи нові мистецькі запити до сучасного виконавства та зважаючи на культурологічну ситуацію сьогодення, візуалізація у баянно-акордеонному мистецтві потребує поширення, осмислення та узагальнення.

Різноманітні аспекти візуалізації, театралізації виконавства та синтезу мистецтв висвітлені у монографіях Б. Галєєва [1, 2], Т. Куришевої [9], В. Міхальова [13], Т. Рейзенкінда [16] та ін., статтях М. Кагана [5], Юл. Малишева [10], І. Хательдієва [18] та ін., частково цю проблему розглядають у своїх дисертаційних дослідженнях В. Клименко [6], В. Колоней [7], Т. Кохан [8], Ю. Мостова [14] та ін.

У наукових роботах присвячених баянному мистецтву, означених питань опосередковано торкаються: І. Єргієв (аналізуючи репертуар «модерн-акордеоністів») [3], В. Мурза (артистична культура у структуруванні баянної творчості) [15], А. Черноіваненко (театралізація в контексті фактурних показників баянних композицій) [19] та ін.

Мета статті полягає у висвітленні, теоретичному обґрунтуванні та узагальненні візуалізації у виконавській творчості баянно-акордеонного мистецтва, в руслі світових мистецьких та культурологічних процесів. Головними завданнями є висвітлити явище візуалізації у академічному, джазовому та естрадному напрямках баянно-акордеонного мистецтва.

Історичний шлях удосконалення гармоніки від примітивної п'ятиклапанної до сучасного багатотембрового готово-виборного баяна налічує близько 170 років і є результатом духовно-практичної діяльності багатьох народів Європи, в тому числі й українського.

Принцип звуковидобування, який використовується в гармоніці та пов'язаний з коливанням металічного язичка, сягає 3-2 тис. років до н. е. В багатьох країнах Південно-Східної Азії – в Лаосі, Бірмі, Тибеті, Китаї, Японії та інших країнах – існували інструменти, які мали вищезгаданий принцип звукоутворення. Вони мали назви – кен, шен і т. д. Спочатку це був інструмент, який використовувався у народній музиці. Пізніше він знайшов застосування під час здійснення ритуальних обрядів. Надалі його використовували і в світській музиці – вокальній та танцювальній.

Принцип звуковидобування органа також подібний до гармоніки. Як стверджує відомий дослідник історії гармоніки А. Мірек [11, с. 11], древні єгиптяни та греки використовували його для виконання світської музики, а в давньому Римі орган входив до ансамблю, що супроводжував бій гладіаторів. Таким чином, вже у витоках історичного шляху розвитку гармоніки візуальний чинник посідав надзвичайно вагоме місце.

З приводу ручної гармоніки слід сказати, що перші екземпляри інструментів такого типу з'являються в країнах Західної Європи в XIX ст. Згідно даних М. Імханицького одним з перших достовірних фактів, що стосується виробництва ручних гармонік, вважається отримання 23 травня 1829 р. віденським органним майстром Кирилом Деміаном патента на винахід інструмента під назвою акордеон [4, с. 23]. Особливості конструкції цього інструмента дозволяли виконувати на ньому прості мелодії з акомпанементом. Ця гармоніка мала 5 клавіш на правій та 2 клавіші у лівій клавіатурах. В цьому ж 1829 році в Англії винахідник Чарльз Уїтстон сконструював різновид гармоніки – концертину. Цей інструмент мав восьмикутну форму. Шкіряний міх мав 4 складки. На правому та лівому мануалах розміщувалось по 24 клавіші-кнопки. Цікавим є той факт, що конструкція інструмента дозволяла виконувати мелодичну лінію як на правій, так і на лівій клавіатурах.

Перші примітивні моделі гармонік широко використовувалися у якості дитячої іграшки, демонструючи цим ігрові якості, які є складовою візуалізації. Еволюція конструкції інструмента відбувалась надзвичайно стрімко та водночас у багатьох країнах. Впродовж цього процесу, який і до сьогодні не можна вважати повністю завершеним, було винайдено величезну кількість різновидів інструмента. Деякі з них були сконструйовані для підкреслено візуалізованого виконання, де елементи видовища відверто домінували над музичною низкою.

Яскравим прикладом вищесказаного можна вважати демонстрацію А. Батищевим своєрідного та дуже складного інструмента. Це були три механічні скрипки, круглий смичок, що крутиться, металічні пальці, пневматичні і механічні передачі, які поєднані з правою клавіатурою баяна за допомогою гумових трубок. Ліва клавіатура подібним чином була з'єднана з піаніно. Якщо він грав на баяні, не рухаючи міхом, звучали всі інструменти, окрім баяна. З цим інструментом А. Батищев виступав і в цирку, і в мюзик-холі, і на естраді [12, с. 108].

З набуттям певної досконалості у конструкції гармоніка застосовується і «як інструмент для масової забави» [12, с.10], відіграючи супроводжуючу функцію у комплексному поєднанні з піснею та танцем (демонструючи цим синкретичність). Виконавці, які демонстрували професіоналізм у вузько інструментальному напрямку, переважно представляли його у циркових виставах, балаганах, демонструючи виконавство, здебільшого, в театральній-розважальній сфері з усіма візуально-артистичними атрибутами, що притаманні цьому жанру.

Ілюстрацією до вищесказаного є номер, який виконував відомий гармоніст А. Гур'євський у 1912 році. Він виходив з великим набором різноманітних гармонік і, беручи їх одну за одною, виконував по одному твору на кожній з них, дивуючи публіку вільним володінням всіма системами гармонік. Його виходи були всебічно і детально продумані, починаючи з костюма і закінчуючи заключним поклоном. Візуально «обігрувалось» також винесення всіх гармонік на різноманітних столиках чи спеціальних підставках. Коли гармоніст з'являвся на сцені, він вже всім своїм виглядом, усмішкою та підкресленою артистичністю здобував прихильність публіки. Кожна п'єса, яку він виконував, супроводжувалась відповідною мімікою, поставою, візуалізацією. Таким чином, виступ гармоніста А. Гур'євського був в певній мірі невеликим спектаклем.

Говорячи про баянно-акордеонне виконавство, не можна відкидати і наявність сольного академічного напрямку, проте він на той час ще не був масовим і до 20-х рр. XX ст. був швидше винятком, аніж правилом.

В 20-ті роки участь гармоністів у театралізованих виставах була звичним явищем. Під час них, зазвичай, звучання інструмента тривало від початку і до кінця вистави. Репертуар складався здебільшого з пісень та популярних танцювальних мелодій, артисти вільно рухались по сцені, візуально підкреслюючи виконання. Для концертів шилися спеціальні костюми. Все це було налаштоване на зовнішній ефект. З часом виконавці ставали професійнішими, що не тільки підносило вагомість музичної низки врівень з візуальною, але і перевершувало її.

Згідно даних А. Мірека [11, с. 56], крім сольного виконавства в 80-х роках XIX ст. зароджується та набуває особливої популярності ансамблева гра на гармоніках. В першій чверті XX століття вона набула чималого поширення.

Так, наприклад, керівник одного з московських хорів В. Варшавський проводив репетиції та виступи свого хору під супровід гармоніки. Він самотужки опанував цей інструмент і виступав у складі тріо гармоністів, репертуар якого складався з вальсів та народних пісень і танців. Пізніше В. Варшавський організовує ансамбль під назвою «Гармонія». Він керує ним і сам пише оригінальні твори та обробки народних пісень. Цікавим є той факт, що цей ансамбль складався з двох невеликих

гармонік, на яких виконувався перший голос, та баянів, на яких виконувався другий голос, варіації та акомпанемент.

Із започаткуванням професійної освіти у галузі спостерігається диференціація на два напрямки – концертно-професійне виконавство та народно-побутове, аматорське. Вдосконалення візуальних показників у баянно-акордеонному виконавстві відбувалося через втілення ігрового принципу. Слід зазначити, в усіх різновидах мистецтва піднесення візуально-артистичних чинників відбувається на основі ігрового принципу. Як стверджує С. Аверінцев, «сприйняття культури як гри стає майже нав'язливою ідеєю ХХ ст.» [9, с. 52]. В академічному мистецтві це відобразилось: у жанрі концерту (змагання соліста з оркестром); оригінальному репертуарі, де провідником зримо-дієвої образності стають програмні твори, а також створюється значна кількість обробок народної музики; до активізації впливу візуально-видовищного, артистично-театрального в своєрідному феномені «інструментального театру». У зв'язку з цим А. Черноіваненко пише: «Поняттям «інструментальний театр» доцільно позначити не тільки переважно видовищні, експериментальні опуси «композиторів-режисерів»... але і те явище у виконавстві останніх десятиріч, що становить деяку синкретичну цілісність інтерпретаторських, інструментально-технологічних, емоційних, інтелектуальних, сценічно-акторських якостей творчо неповторної особистості сучасного «виконавця-режисера»... [19, с. 7].

Візуальний чинник у академічному напрямку баянно-акордеонного мистецтва еволюціонував наступним чином:

- від початку винайдення гармоніки до 40-50-х рр. ХХ ст. спостерігаємо домінування аматорської форми музикування, де інструмент відіграє супроводжуючу функцію у поєднанні з піснею, танцем; поширене розважальне представлення гармоніки у циркових виставах, ярмаркових балаганах і т. п. з усіма візуальними атрибутами, притаманними цьому жанру; відбувається становлення академічного виконавства;
- у 50-70 рр. ХХ ст., з розвитком професійної академічної освіти, відбувається відхід від імпульсивно-спонтанної, безпосередньо-емоційної почуттєвості побутового музикування до перейняття та адаптації концертантами академічної манери артистизму, що відбувалось паралельно із опануванням ними класичної репертуарної спадщини, відтворення якої передбачає адекватну стильову манеру сценічного висловлювання. Це відобразилось у поширенні раціонально-практичної домінанти у сценічній поведінці артистів, більшій доцільно-емоційній виваженості виконань. Відхід від імпульсивної емоційності аматорського жанру був одним із чинників, що засвідчував зростання фахового рівня баяністів та їх поступ у напрямку академізації. Візуалізація, в опосередкованому вигляді, відображається через ігрове начало, що втілювалося в намаганні провідних артистів та композиторів ствердитись у жанрі концерту, де цей принцип яскраво виражений у своєрідному змаганні соліста й оркестру та репертуарі, де провідником зримо-дієвої образності стає програмна музика.
- у 70-90 рр. ХХ ст. виконавці роблять активні репертуарні спроби опанування музики авангарду. Відтворення складної духовно-релігійної, філософсько-споглядальної образної сфери, освоєння нового звукового поля поставило нові професійні вимоги перед баяністами – своєрідного відтворення, життя в образі, що спонукало до вдосконалення та ускладнення візуального чинника виконання. Розвиток оригінальної музичної мови та виконавства призвів до виникнення нового явища в баянно-акордеонному мистецтві – модерн-акордеон (термін І. Єрґієва). Для нього характерна яскрава візуалізація концертування баяніста не тільки за рахунок яскравого відтворення специфічних відеопластичних показників, але й за рахунок відображення нової образності, різноманітних ансамблевих поєднань із класичними інструментами, синтетичних сполучень із відеорядом, електронікою, співом, світлом, розмовою, рухом, танцем. Новий контекст сценічної діяльності сприяв переосмисленню та вдосконаленню візуальних показників баянно-акордеонного виконавства.
- починаючи з 90-х рр. ХХ ст. та до нашого часу академічний напрямок баянно-акордеонного виконавства зазнає суттєвого впливу джазу та естради, де візуалізація втілюється особливо безпосередньо. Це прослідковується у поширенні творів джазово-академічного напрямку та постійному представництві у репертуарі майже всіх провідних артистів творів естрадного спрямування. «Проникнення в камерно-інструментальну музику музичної мови та засобів виразності, які притаманні джазовому музикуванню, відзначають появу нового, джазово-академічного напрямку в баянній музиці» [17, с. 68]. Вплив популярної лінії спостерігаємо також у тенденції до джазового оформлення оригінальних класичних тем та обробок народного мелосу, адже корені стилів знаходимо у фольклорі, і їх зближення відбувається на імпровізаційній основі. Бачення концепції

виконавської техніки баяніста-акордеоніста передбачає віртуозне володіння останнім не тільки всією палітрою технічно-виражальних засобів інструментальної виразовості, але і наявністю цілого комплексу якостей акторської майстерності.

Візуалізація у естрадній на джазовій гілках баянно-акордеонного мистецтва відзначається певними особливостями. Передусім сама специфіка цих напрямків у виконавстві передбачає акцент на видовищності подачі артиста. Вдало демонструють джазову театральну-сценічну манеру виконання українські баяністи: В. Мурза, І. Єргієв (Одеса), В. Мирончук (Донецьк), В. Губанов (Житомир), а також закордонні виконавці: Р. Гальяно (Франція), Сівука (Аргентина), Арт Ван Дамм (США), В. Данилін (Росія) та ін.

Джазове музикування буквально пронизане духом імпровізації. Його вплив розповсюджується не стільки на звукоутворення, скільки на втілення візуально-артистичної показовості виконання. Музиканти реагують один на одного, вони пластичні, сценічно обігрують музичний матеріал. Відбувається ніби певна аудіовізуальна гра. Візуалізація здебільшого виражається у підкресленій експресивності, сценічному обігруванні музичної імпровізації, безпосередній, подекуди аж занадто натуралістичній, поведінці артистів. Музиканти вільно рухаються на сцені, під час виступу можуть вербально спілкуватися один з одним і т. п. Здебільшого вся поведінка артистів спрямована на створення атмосфери невимушеного музикування та безпосереднього контакту з публікою.

Таким чином, у джазовому мистецтві загалом та баянно-акордеонному його відгалуженні, зокрема, у переважній більшості випадків, видовищний елемент пов'язаний або із безпосереднім обігруванням технологічної сторони виконання, або ж із сценічною поведінкою артистів. Візуальні технічні ефекти (світло, піротехніка, відеонизка і т. д.) представлені мінімально або доволі обмежено. Якщо у джазі, впродовж II половини XX ст., видовищний елемент залишився майже без змін (зміни торкнулися здебільшого музичної сторони виконання: інструментальних складів ансамблів, принципів імпровізації, гармонії, стилістики і т. д.), то у академічному, а особливо естрадному мистецтві спостерігаємо суттєве піднесення візуального чинника.

На початку XXI ст. у естрадному та популярному напрямках баянно-акордеонного мистецтва часто констатуємо суттєву перевагу візуально-видовищного чинника над суто музичним. Проте його розвиток має і свої особливості. Так, протягом 30-80-х рр. XX ст. виконавці представляли публіці здебільшого технічно нескладні твори на популярні теми у живому виконанні. Кількість артистів, які спеціалізувалися на естрадному виконавстві, була дуже незначною. Візуальні показники їх виступів, принципово нічим не відрізняючись від вищевисвітленої джазової лінії виконавства, були просто дещо більш академічними. Проте, починаючи з кінця XX ст., спостерігаємо суттєве піднесення естрадного напрямку у баянно-акордеонному мистецтві. Передусім воно чітко виокремлюється у самостійну течію виконавства, яка, проте, дуже часто співіснує поруч з джазовим та академічним напрямками. Створюється значна кількість оригінальних п'єс, у яких вигідно продемонстровані специфічно-інструментальні, візуально-ефектні прийоми виконання. Значно зростає складність репертуару. Дуже часто виконавці, які спеціалізуються на естрадному жанрі, демонструють феєричну віртуозність, що суттєво додає видовищності їх виступу.

Серед чинників, що сприяють візуалізації естрадного напрямку баянно-акордеонного мистецтва, слід відзначити зменшення частки сольного виконавства, натомість спостерігаємо неабияке поширення як однорідних ансамблів баяністів-акордеоністів, так і найрізноманітніших поєднань з іншими інструментами («Бряц-бенд» (м. Київ); «Терем-квартет» (м. Санкт-Петербург); дует «Концертіно», «Гуцул-бенд» (м. Івано-Франківськ) та ін.). У репертуарі музикантів домінують обробки і транскрипції відомих народних, класичних, поп- та рок- композицій. Вони своєрідно звучать у новому тембровому забарвленні та артистичному представленні, а їх виконання викликає активну слухачську реакцію. Значного поширення набуває використання різноманітних фонограм (включно із плюсовими, що донедавна було небаченим явищем у баянно-акордеонному мистецтві). Застосування фонограми, що позбавляє виконавців необхідності відтворювати значну частину музичного тексту, а зводить їх роботу до проведення теми або суто імпровізаційних проведень, дозволяє суттєво доповнювати та урізноманітнити візуальну низку виступу, не зосереджуючись на музично-технічних аспектах виконання.

Таким чином, підсумовуючи вищесказане, можна зробити наступні висновки: з поглибленням змістовності та зростанням образного навантаження в сучасному мистецтві яскраво прослідковується тенденція до збільшення вагомості артистично-візуальних чинників виконавського мистецтва баяністів-акордеоністів. Це набуває особливого значення зі зростанням образного навантаження в сучасному мистецтві, де спостерігається тенденція до візуалізації концертної подачі артиста та

збільшення частки творів синтетичних музичних жанрів у репертуарі. В останніх зразках баянного репертуару, що часто демонструє синтетичні поєднання різних видів мистецтв, відбувається посилення вимог до артистизму та сценічності виконавців-артистів, реалізується прояв до візуалізації за допомогою комплексного суміщення засобів художнього впливу.

1. Галеев Б. Светомузыка: становление и сущность нового искусства / Б. Галеев. – Казань : Татарское книжное из-тво, 1976. – 288 с.
2. Галеев Б. Человек, искусство, техника / Б. Галеев. – Казань : Издательство Казанского университета, 1987. – 264 с.
3. Ергиев И. Д. Модерн-аккордеон как новое явление исполнительского искусства / И. Д. Єргієв // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник. – Вип. 3. – Одесса : Астропринт, 2002. – С. 346–356.
4. Имханицкий М. И. Музыка зарубежных композиторов для баяна-акордеона. Учебное пособие для музыкальных вузов и училищ / М. И. Имханицкий. – М. : 2004. – 376 с.
5. Каган М. Музыка в мире искусств / М. Каган // Советская музыка. – 1987. – № 6. – С. 26–38.
6. Клименко В. Б. Ігрові структури в музиці: естетика, типологія, художня практика: Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / В. Б. Клименко – К., 1999. – 16 с.
7. Колоней В. А. Пластичне у фортепіанно-виконавському інтонуванні: автореф. ... канд. мист.: 17.00.03 «Музичне мистецтво» / В. А. Колоней – К., 2004. – 17 с.
8. Кохан Т. Г. Експресіонізм в контексті видової специфіки мистецтва: автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Т. Г. Кохан – К., 2002. – 19 с.
9. Курышева Т. Театральность и музыка / Т. Курышева. – М. : 1984. – 201 с.
10. Малышев Юл. Проблема синтеза искусств в современной эстетике / Ю. Малышев // Ф. Лист и проблема синтеза искусств. Сборник научных трудов. – Харьков : Изд. Группа РА- Каравелла, 2002. – С. 4–11.
11. Мирек А. М. Из истории аккордеона и баяна / А. М. Мирек. – М. : «Музыка», 1967. – 196 с.
12. Мирек А. М. ... и звучит гармоника / А. М. Мирек. – М.: Сов. Композитор, 1979. – 176 с.
13. Михалев В. П. Видовая специфика и синтез искусств / В. П. Михалев. – К. : Наукова думка, 1984. – 100 с.
14. Мостова Ю. В. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Ю. В. Мостова – Харків, 2003. – 20 с.
15. Мурза В. Інструментальне виконавство: артистична культура у структуруванні баянної творчості / В. Мурза // Музичне виконавство. – Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – К., 2001. – Вип. 18. – С. 207–217.
16. Рейзенкинд Т. И. Теория и практика комплексного подхода к проблеме взаимодействия искусств в профессиональной подготовке учителя музыки / Т. И. Рейзенкинд. – К., 1995. – 199 с.
17. Сташевський А. Володимир Рунчак – «Музыка про життя...». Аналітичні есе баянної творчості. Монографічне дослідження / А. Сташевський. – Луцьк : Волинська обл. друк., 2004. – 199 с.
18. Хательдиева И. Г. Музыка в синтетических видах искусства / И. Г. Хательдиева // Новое в жизни, науке, технике. Эстетика. – М. : Знание, 1987. – № 1 – 62 с.
19. Черноіваненко А. Д. Фактура у визначенні виражальних можливостей баянної музики: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / А. Д. Черноіваненко. – Одеса, 2001.

В статтє досліджується вплив візуалізації на розвиток баянної-акордеонної мистецтва. Просліджується її розвиток в академічному, естрадному і джазовому напрямках баянної-акордеонної виконавства.

Ключевые слова: візуалізація, баянної-акордеонної мистецтва, артистизм, академічне виконавство, джазове і естрадне напрямки баянної-акордеонної виконавства.

The article studies the influence of visualization on the development of the accordion and button accordion art. It follows the evolution of visual performance aids in the academic, variety and jazz styles of accordion and button accordion performance.

Key words: visualization, accordion and button accordion art, artistic skills, academic performance, variety and jazz styles of accordion and button accordion performance.

ОСОБЛИВОСТІ ЕВОЛЮЦІЇ КОЛЕКТИВНОГО НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА ГАЛИЧИНИ

Розгляд історичного матеріалу, присвяченого функціонуванню народних інструментальних колективів Галичини дає можливість здійснити періодизацію процесу еволюції колективного народно-інструментального виконавства регіону, визначити характерні особливості його основних етапів.

Ключові слова: виконавство, інструменти, колективи, творчість, фольклорні традиції.

Народно – інструментальне мистецтво галицького регіону має складний, поліетнічний характер, що не в останню чергу зумовлюється особливостями географічного положення. Цей вагомий чинник служить підставою для творення локальних музичних діалектів, а також надає певних особливостей колективному народно – інструментальному виконавству.

Метою роботи є ґрунтовне вивчення становлення та розвитку народно-інструментального музикування Галичини, що сприятиме повнішому сприйняттю загальної історичної картини музичного життя регіону та доповнить той значний ряд праць, присвячених тим чи іншим проблемам означеної сфери (роботи М. Хая, С. Грици, Б. Луканюка, І.Мацієвського, О. Трофимчука, В. Дутчак, Л. Пасічняк, І.Фетисів, Б.Яремка, Б. Водяного, М.Черепанина, Т. Барана та ін.).

Так, наприклад, порівнюючи музичний фольклор галицьких і закарпатських бойків М. Хай відзначав: «Карпатський хребет, який суттєво ускладнював комунікативні зв'язки між обома сторонами, відігравав роль своєрідного «щита», що захищав галицьких і закарпатських бойків від проникнення в їхню культуру іонаціонального елемента. На Гуцульщині, згідно досліджень Б. Луканюка, фольклорна традиція визначається колективами, які відрізняються: «національним складом виконавців і – головне – чіткою репертуарною спрямованістю на певні суспільні сфери музичного обслуговування»: «руську музику» – професійних носіїв локального селянського старосвітського фольклору, «циганську музику» – буковинсько-молдавську або закарпатсько-угорську з репертуаром для публічного виконання у шинку чи адресних програм для багатших представників сільських та містечкових кіл, «єврейську музику» – поєднання специфічно-національної та загальноміської танцювально-пісенної музики, популярної у міському та містечковому середовищі. На ширших територіях Галичини науковець констатує діяльність співіснування русинських, польських («подмейських») та «єврейських» капел, значно менш контрастних за показниками [2, с. 16].

Поряд з народно-автентичними формами інструментального музикування, які М. Хай називає «спонтанними», а С. Грица позиціонує як «спеціальне середовище народних професіоналів», у міському та містечковому побутуванні за певних суспільно-соціальних умов виникають організовані фахові форми функціонування народноінструментальних колективів. Зокрема, відомості про існування музичних цехів, як об'єднань музикантів-професіоналів у Львові є з 1580 р. (збереглися статuti та документи про привілеї музичного цеху від 1580 р.) Вони включали сербську (співаки та виконавці на народних інструментах, що обслуговували народні свята і належали до католицького братства) та італійську капели (більш професійні виконавці місцевого походження в манері *arte italiana*) [9, с. 38–39].

Пізнішого походження згадки про єврейську капелу (1629 р.), «яничарські» та циганські камерні ансамблі. На Самбірщині, де цехові організації існували від XV ст. музиканти не входили до ремісничих об'єднань, поряд із значним переліком інших професій (як і пивовари, винарі, цирюльники, аптекарі та ін. [10, с. 21]. Ці види музичної практики зумовлювали більш високий рівень фахової освіти (навчання цеховиків, музикантів з магнатських капел), а також вдосконалення інструментів і включення у музичну практику напливових, запозичених іншоетнічних елементів (репертуару, інструментарію, форм виконавства тощо).

На західноукраїнських землях були поширеними також кобза та бандура. Це підтверджують живописні зображення інструментів XVI–XVII с. на Дрогобиччині, Яворівщині, в Турці, Сколе. Згідно статуту Львівського музичного братства у тогочасному побуті найпоширенішими інструментами були лютня та її різновиди: торба (торбан), кифарон, кобза та бандура [4, с. 203].

© Дрозда П., 2015.

Однак, у другій половині XIX – першій половині XX ст. професійні музично – освітні заклади, які заснуються і набувають поширення у даному регіоні, не включають до переліку своїх спеціальностей викладання гри на народних інструментах, здебільшого – це спеціалізовані або кількaproфільні заклади, у яких опановуються популярні в аматорському музикуванні академічні спеціальності – скрипка, фортепіано, вокал, орган. Школи, класи і студії при музичних товариствах (Товариство друзів Музики, Товариство ім. С. Монюшка, товариства «Лютня», «Гармонія», Галицьке музичне товариство, та подібні) ставлять за мету підготовку музичних фахівців для повноцінної комплектації симфонічно – оркестрових груп. Виняток становить лише цитра – школи гри на цьому інструменті, згідно збережених архівних даних, існують у Львові від 1884 р. (зклади Владислава Маньковського, Іди Гуня-Данек, Едварда Каліновського, Ігнаци Шахта та Гізели Шахт) [5, с. 119–125]. Організоване навчання та ансамблеве музикування на народних інструментах у міському середовищі Західноукраїнського регіону (мандоліна, цитра, тамбур, гітара, сербські, угорські інструменти) відбувається переважно у межах клубів, гуртків, товариствах шанувальників певного виду інструментів, а також у середовищі освічених аматорів і духовенства. Особливості аматорської музичної практики окреслює дослідниця народного хорового виконавства в Україні О. Скопцова: «Аматорська форма відзначається спиранням на носіїв фольклорної пісенної традиції, тісними зв'язками з етнорегіональними й локальними пісненими і музично-інструментальними традиціями, художньо-стильовою строкатістю репертуару, переважанням сімейно-побутової тематики, жанрів хорових обробок і аранжувань українських народних пісень, створених композиторами-аматорами або керівниками колективів, певним рівнем виконавської майстерності співаків» [8, с. 86].

Про популярність у колах музикантів-аматорів найрізноманітніших струнно-щипкових інструментів красномовно свідчить статистика музичних гуртків, товариств та об'єднань, яку наводить Л. Мазепа: «Клуб Цитристів» («Klub Cytrzystów») – перше такого роду товариство шанувальників гри на дуже популярному музичному інструменті – було засноване у 1886 р., «Клуб Цитристів» («Klub Cytrzystów») – це друге подібне товариство, зареєстроване в 1892 р. Згодом, в 1899 р. виник «І-й Львівський Клуб Цитристів у Львові» (I. Lwowski Klub Cytrzystów we Lwowie) та «І-й Клуб Шанувальників Цитри» («I. Klub Miłośników Cytry»), що повинно свідчити про те, що зацікавлення грою на цьому інструменті було настільки велике, що існування одного товариства було недостатнім [5, с. 80]. Цитра – особливий різновид лютні, який відомий з XIV століття, вона мала назву «англійської гітари» і вважалась однією з попередниць класичної гітари.

«[Полі]Технічний Гурток Тамбуристів» («Technickie Koło Tamburzystów») зареєстроване в 1905 р. складалося з студентів Політехніки, музикантів-любителів струнного інструмента східного походження. Окрім цього гуртка у 1906 р. було утворене Львівське Товариство Тамбуристів «Арія» («Lwowskie Towarzystwo Tamburzystów «Arya»), а в 1910 р. був зареєстрований іще один [Полі]Технічний Гурток Тамбуристів «Акорд» («Technickie Kółko Tamburzystów «Akord»).

У 1907 р. заснований Аматорський Гурток Мандоліністів «Генсьль» («Kółko Amatorskie Mandolinistów «Geśl») і в 1911 р. – Студентський Гурток Мандоліністів «Мендельсон» («Akademickie Koło Mandolinistów «Mendelson») [5, с. 82].

В українському культурному житті період XIX ст. ознаменувався появою «Руської трійці» в літературі, «Руської бесіди» в театральному житті, збірки В. Залеського – К. Ліпінського «Мелодії польські і руські галицького люду» (1833) у фольклористиці, розвитку аматорського музикування (включаючи гітару, цитру, торбан), часто заснованого на галицькому музичному фольклорі. Інструментальні та вокальні жанри (коломийка, полька, мазурка, марш, старогалицька елегія, романс) в побуті були дотичними до загально-європейської моди на романтичну пісню. У музичному словнику галицької музики поступово відбувається синтез загально – європейських мовленнєвих ідіом ранньо-романтичного стилю та традицій багатонаціональної побутової австрійської музики, з одного боку, оновлення і збагачення їх слов'янськими, місцевими традиціями, передусім польського і українського фольклорного етнографізму, заснованого на бойківському та гуцульському музичному діалектах, з другого.

Про популярність цитри в українських інтелігентських колах свідчить і той факт, що віртузами-цитристами заслужено вважалися Зенон Кирилович, Євген Купчинський та Микола Кумановський, їм належить чимала кількість композицій для цього інструмента, що відображають естетику бідермаєру, цитру і контрабас опановував Василь Безкоровайний .

Їх виступи постійно входили до програм академій, урочистих ювілейних концертів різних аматорських музичних товариств, що, за традицією, складались з хорових номерів, між якими

вводились камерно – вокальні та інструментальні композиції. Запит на концертну практику зумовив і потребу в забезпеченні репертуару, який поповнювали найчастіше самі виконавці-аматори.

Товариство «Львівський Боян» провадило ще й музично-етнографічну діяльність, збирання фольклору, а в одному з своїх приміщень мало музей українських народних інструментів, що експонувався у 1894 році на Крайовій виставці у Львові.

Про популярність гітарного виконавства свідчить в другій половині XIX – початку XX ст. наявність творів гітарного репертуару у збірках ЦДІА УРСР у Львові, бібліотеки НАН України ім. В. Стефаника у Львові та фондах ЛНМА ім. М. Лисенка. Це – рукописні та друковані ноти, що належали до приватних колекцій та бібліотек кількох музичних товариств («Театральне Товариство Українська бесіда», Галицьке Музичне Товариство у Львові). Вони містять оригінальні гітарні композиції та перекладення для гітари Ярослава Лопатинського, Ісидора Воробкевича, Іоанна Хризостома Сінкевича, Павла Леонтовича, Теодозії Папари (mademoiselle Theodosie de Papara), серед яких, поряд з композиціями для гітари – соло, є зразки однорідних гітарних ансамблів (дуети й тріо) та камерно-вокальні ансамблі для голосу, гітари і фортепіано.

Найчисленнішими є композиції М. Вербицького (окрім рукописної збірки «Guitarre № 16») з творами для гітари – соло, голосу у супроводі гітари та методичного посібника «Поученіє Хітары ведле Мих. Вербицького», у доробку композитора є мішаний ансамбль «Серенада» для віолончелі у супроводі гітари, у львівських видавництвах також виходили друком композиції для гітари та фортепіано – композитора – аматора з Тернопільщини, вихідця зі священничої родини Савина Абрисовського .

Популярним було використання фольклорних колективів для акомпанементу театральних вистав аматорських труп та гуртків, які нерідко брали участь у «товариських забавах» та розважальних акціях після вистави. Так, наприклад, афіша благодійної вистави «Учителя» І. Франка аматорським гуртком с. Сопова з Івано-Франківщини у 1909 р. акцентує: «Під час представлення буде грати коломийська музика» [7, с. 132].

Спробу повернути популярність бандурі на Західноукраїнських землях у 1906–1912 рр. здійснив Г. Хоткевич, який концертував та читав лекції у містах Галичини та Буковини з метою її популяризації (Львів, Перемишль, Чернівці, Кіцмань, Вижниця, Вашківці, Заставна, Станіславів та ін., всього понад 50 концертів) .

Музикування на народних інструментах практикувалося й серед українського духовенства, а колективні його форми плекались серед вихованців, у тому числі на цитрах, бандурах, гітарах. Так, наприклад, Б.Кудрик зазначав, що для вихованців Львівської греко-католицької семінарії невід'ємною ознакою естетичного вишколу було добре володіння гітарним виконавством: «Належало до доброго тону заспівати сентиментально з супроводом гітари, або заграти варіації на дуже популярну тоді тему «Не ходи, Грицю», або «Їхав козак за Дунай» [1, с. 35].

У 1830–1850-ті роки Львівська духовна семінарія, поруч із Ставропігією, була тим осередком, де навчався цвіт майбутньої музичної інтелігенції – майбутні організатори хорів, скрипалі, співаки, композитори і музичні критики. Серед них – Іоан Хризостом Сінкевич – старший товариш і одночасно вчитель М. Вербицького, під керівництвом якого майбутній композитор опановував основи гри на гітарі.

Довільні ансамблеві поєднання народних інструментів використовувались у семінарських концертах та сценічних постановках XIX – першої половини XX ст. Зокрема, Д. Котко, як педагог Малої Духовної семінарії у Львові в цей період, вів струнний шкільний оркестр «сербських» інструментів (до його складу входили бісурниці, брачі, берти та ін.

У 1930-х рр. у Львівській Богословській академії діяли музичні гуртки, у яких вивчалася і гра на різноманітних народних інструментах. Зокрема, відомі імена ряду вихованців закладу – бандуристів (Степан Ганушевський, Дмитро Гончар, Юрій Свістель, Сидір Нагаєвський), які виступали у концертах свого навчального закладу і як солісти, і у складах інструментальних ансамблів .

У 1921–1924 рр. по західноукраїнських землях (Калуш, Львів, Микуличин, Деятин, Яремче, Дрогобич та ін.) гастролювала пластично -балетна трупа Василя Авраменка – емігранта з Наддніпрянщини, засновника шкіл українського національного танцю у Калуші і Львові, який у своїй діяльності прагнув поєднати риси класичного, характерного, національного танцю та строгу античну хореографію. Особливістю його концертних програм було виконання народних гуцульських танців у супроводі народно-інструментальної капели («гуцульської музики») [6, с. 64]. Послідовниками митця стали його учні – Ярослав та Василина Чуперчуки – у майбутньому

засновники-хореографи Державного гуцульського ансамблю пісні і танцю (Івано-Франківськ), учасника Всесвітнього фестивалю молоді та студентів у Москві (1985 р.) та Заслуженого самодіяльного ансамблю народного танцю УРСР «Галичина» Палацу культури телевізійного об'єднання «Електрон» (Львів).

Популяризацію напливових інструментів зумовлювали й гастрольні виступи виконавських колективів. Так, 23 квітня 1929 року в Великому залі ВМІ ім. М. Лисенка у Львові відбувся концертний виступ кобзарів зі Східної України Костя Місевича (козака Першої синьожупанної дивізії армії УНР, бандуриста і майстра) і Дмитра Гонти (який виступав у Галичині після розпаду капели бандуристів «Кубанського хору»), які виконали думи про С.Палія, І. Мазепу, Байду Вишневецького, про руйнування Січі та інші твори. Цей дует бандуристів, до якого увійшли Кость Місевич та Дмитро Гонти, утворився у 1925 р. на Кременеччині. Він концертував в багатьох містах України та гастролював разом з хором Д. Котка в Польщі та Німеччині.

У 1930-х роках Теодозій Підлісний – учасник хору Д. Котка (та, згодом, капели «Трембіта»), організував ансамбль «Чайка» – співацький колектив у супроводі банджо та гітар.

У 1937 р. хор Д. Котка включив до програми нову для тих часів концертну форму, про яку писав у рецензії на концерт С. Людкевич: «Уперше з'явилася танкова етнографічна продукція: доволі натуралістичне виведення «аркана» під такт гуцульської троїстої музики (флюяра, гуслі, цимбали)» [3, с. 386].

Комплексно аналізуючи цілий ряд науково-історичного матеріалу, можна зробити висновок, що до XIX ст. у народно-інструментальному колективному музикуванні спостерігається функціонування автентичної фольклорної традиції (виконавських колективів, які є втіленням високого фольклорного професіоналізму у сенсі технічного рівня, володіння ансамблевими навичками, мистецтва колективної імпровізації, опанування різнопланового репертуару, який відповідає соціальним запитам), аматорських форм музикування, притаманних містечковій та великоміській традиції (польську, руську, циганську, єврейську, а з XV ст. – італійську, сербську «музику», «яничарські» ансамблі, відмінні за ансамблевим, інструментальним складом, репертуарним спрямуванням та етнічними ознаками) та професійно-академічний напрямок (цехові та магнатські капели, з писемним способом засвоєння різнонаціонального за походженням репертуару, фаховою освітою, вдосконаленими інструментами). XIX – перша половина XX ст. у міському середовищі західноукраїнського регіону характеризується виникненням музично-освітніх осередків. Організоване навчання та ансамблеве музикування на народних інструментах (мандоліна, цитра, тамбур, гітара, сербські, угорські інструменти) відбувається переважно у межах клубів, гуртків, товариствах шанувальників певного виду інструментів, а також у середовищі освічених аматорів і духовенства. Колективи народних інструментів функціонують як самостійні одиниці (ансамблі тамбуристів, бандуристів, гітарні, троїсті музики і доволіні мішані склади, сербські капели, домрово-балалаєчні, домрово-гітарні оркестри), а також у складі театрів, хореографічних, вокальних, хорових колективів, ансамблів пісні і танцю.

1. Кудрик Б.П. Огляд історії української церковної музики. / [упоряд., автор передм. і комент. Ю. Ясіновський] / Б.П. Кудрик. – Львів : Ін-т Українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. – Вип. 1. – 127 с. – (Серія: Історія Української музики. Дослідження).
2. Луканюк Б. С. Інструментальна музика єврейського весілля на Гуцульщині / Б. С. Луканюк // Родовід. – 1995. – Ч. 11. – С. 15–19.
3. Людкевич С. П. Рефлексії з нагоди «фестивалю трубних оркестрів» у Львові/ С. П. Людкевич // Діло. – 1937. – Ч. 302. – Львів : Вид-во М. Коць, 1999. – Т. 1. – С. 385–388. – (серія: Історія української музики. Вип. 5).
4. Мазепа Л. З. Документальні пам'ятки про Музичне братство у Львові XVI- XVII ст. / Л. З. Мазепа // Записки Наукового Товариства ім. Т. Г. Шевченка : Праці музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – Т. ССХХVI. – С. 199–222.
5. Мазепа Л. З. Шлях до музичної Академії у Львові [у 2 т.] / Л. З. Мазепа, Т. Л. Мазепа. – Львів : СПОЛОМ, 2003. – Т. 1. – 288 с.
6. Нога О.П. Хроніки міста театрів. Театральне життя Львова 1920–1944 років / О.П. Нога. – Львів : НВФ «Українські технології», 2006. – 268 с.
7. Нога О.П. Хроніки міста театрів. Театральне життя Львова впродовж 1900–1920 років / О.П. Нога. – Львів : НВФ «Українські технології», 2007. – 720 с.
8. Скопцова О.М. Становлення та особливості розвитку народного хорового виконавства в Україні /кінець XIX – XX століття/ : дис... канд. мистецтвознавства 17.00.01 / Олена Михайлівна Скопцова – К., 2005. – 178 с.
9. Фільц Б. М. Музичні цехи на Україні (XVI – XIX ст.) / Б.М. Фільц // Українське музикознавство. – К., 1967. – Вип. 17. – С. 33–45.

10. Хай М. Й. Музыка Бойківщини / М.Й. Хай. – К., 2002. – 304 с.

Обзор исторического материала, посвященного функционированию народных инструментальных коллективов Галичины, дает возможность сделать периодизацию процесса эволюции коллективного народно-инструментального исполнительства региона, определить характерные особенности его основных этапов.

Ключевые слова: инструменты, исполнительство, коллективы, творчество, фольклорные традиции.

Consideration of historical material, devoted to the functioning of folk instrumental collectives of Galychina enables to carry out a division into periods of the process of evolution of collective folk instrumental performance of the region, to define characteristic features of its basic stages.

Key words: collectives, creation, instruments, folklore traditions, performance.

УДК 78.971.1 : 783.3 : 821.161.2

Лілія Немцова

**КАНТАТА АНДРІЯ ГНАТИШИНА
«РУКА ІВАНА ДАМАСКИНА» НА ТЕКСТ ЛЕГЕНДИ ІВАНА ФРАНКА:
ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ ПОЕТИЧНОГО ПЕРШОДЖЕРЕЛА**

У статті аналізується кантата відомого українського композитора й диригента західної діаспори А. Гнатишина на текст віршованої легенди І. Франка. Відзначаються особливості структури, драматургії, музичної мови. Підкреслено семантично-образну відповідність музики до християнсько-моралізаторського концепту літературного твору.

Ключові слова: кантата, легенда, поет, композитор, хор, соло, інструментальний супровід.

Із здобуттям незалежності України її культурно-мистецький простір значно розширився завдяки залученню до нього українців зарубіжжя. Справжніми відкриттями стали раніше невідомі чи недоступні імена композиторів, виконавців, музикологів, як і вагомий масив їхньої арт-продукції. Серед них постать і творча діяльність Андрія Гнатишина (1906–1995) – одного із чільних представників української західно-європейської діаспори. Він проявив себе як диригент, композитор, фольклорист, організатор концертного життя та музикознавець. Його різнобічна спадщина сьогодні активно досліджується науковцями.

Заслугою Т. Данник є збірка матеріалів до біографії митця, до якої увійшли нарис його життєво-творчого шляху, бібліографія дописів і статей про нього (із зарубіжних і українських видань), статті й розвідки самого А. Гнатишина, дві статті його сина І. Гнатишина та каталог музичних творів, укладений Н. Самотос [2]. В. Шулґіна присвятила свою статтю музично-просвітницьким здобуткам маестро [6]. 2009 року захистив дисертацію «Мистецька діяльність Андрія Гнатишина в контексті музичної культури ХХ століття» І. Дем'янець, ним же опубліковано низку статей про літургійний сегмент творчості митця та відредаговано й видано низку його музичних творів сакральної тематики: «Архиерейська Служба Божа», «Таїнство подружжя», «Христос Воскрес», «Божественна Літургія», «Українська коляда», акафіст «Слава Богу за все», «Молебень до Пресвятої Богородиці», «Молебень до Христа Чоловіколюбця», «Панахида» (Івано-Франківськ, 2001–2009 рр.) [1]. 2010 року з'являються інші нотні видання у Дрогобичі: збірник хорової музики (упорядник С. Дацюк), Божественна Літургія Святого Івана Золотоустого (серія «Бібліотека дитячо-молодіжного хору «Відлуння» Катедрального храму Пресвятої Трійці»). У ґрунтовній монографії Г. Карась «Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття» охарактеризовано основні віхи творчо-виконавської праці А. Гнатишина [3].

У названих наукових і нотографічних здобутках закономірним є помітний акцент на духовно-літургійній спадщині митця, пов'язаного довголітньою творчою практикою з церковним хором Св. Варвари у Відні та з іншими церковними хорами. Проте його світські композиції, що кількісно дещо поступаються релігійним, також потребують вивчення. Зокрема, кантата А. Гнатишина «Рука Івана Дамаскіна» на текст Івана Франка до цього часу не була об'єктом музикознавчого аналізу.

© Немцова Л., 2015.

Актуальність зумовила **мету статті**, що полягає у виявленні особливостей втілення поетичного першоджерела в музичній мові, композиційній структурі та драматургії великої хорової форми.

А. Гнатишину належать три одночастинні кантати: «Вітай нам, кардинале» (до 75-річчя Кардинала Йосифа) на власні слова (1967 р.), «Рука Івана Дамаскіна» (для мішаного хору, солістів та симфонічного оркестру) до однойменної віршованої легенди І. Франка (1975 р.) і «Хрещення України» (присвячена 1000-літньому ювілею) для хору з фортепіано або оркестром (1985 р.). Всі названі твори більшою чи меншою мірою поєднуються зі сакральними образами та символами. Проте вони різняться за інтражанровими прикметами: якщо перша належить до різновиду прославної кантати, а остання до кантати-присвяти знаковій історичній події, то друга, за І. Дем'янцем, стала «своєрідним підсумком мистецьких пошуків у сфері втілення духовної тематики у світських жанрах» [1, с. 10].

У часописі «Час і події» розповідається, що створення кантати «Рука Івана Дамаскіна» було інспіроване особою духовного сану. Священик Йосиф Шарий, який побудував у Чикаго (США) церкву Св. Йосифа, звернувся до А. Гнатишина із проханням написати Службу Божу для виконання на посвяченні нового храму. Літургійний твір «Чикагська Служба Божа», написаний 1975 року, прозвучав через два роки (травень, 1977 р.) за океаном у виконанні хору ім. А. Шептицького під диригуванням автора музики, пізніше був записаний на платівку вже з іншим диригентом – Юліаном Позняком. Того ж 1975 року о. Йосиф Шарий побував у Львові, у церкві Св. Юра, де довідався про легенду І. Франка. Парох замовив музичний твір до цього тексту в А. Гнатишина і, коли замовлення було виконане, запропонував його вивчити тому ж хорові. Проте хористи відмовилися з огляду на складність кантати. Тоді о. Йосиф Шарий поїхав до Детройту і звернувся по допомогу до професорів і студентів музичного коледжу при Мічиганському університеті. Отець сам навчав хор у складі 80 чоловік української вимови. У Детройті навіть був створений спеціальний комітет із підготовки концерту. Прем'єра відбулася в листопаді 1989 року в церкві Пречистої Діви Марії. На жаль, о. Йосиф, який приклав стільки старань до виконання кантати, не дожив до цієї події. Слухачі згадували, що надзвичайна акустика церкви створила особливу ауру й ніби оомоформом Божої Матері поєднала українську та американську публіку [5]. На прем'єрі був присутній композитор А. Гнатишин з дочкою Любою.

Мирон Федорів (1907–1993) – український диригент, композитор і музикознавець (Філадельфія, США), автор численних опрацювань літургійної і паралітургійної музики, написав рецензію на цей концерт, відзначивши, що «сама кантата – це поважний довший твір лірично-драматичного характеру з такими компонентами, як хор, соло і фортепіано. Цілість добре обдумана і щодо форми і щодо мотивів – мелодійних і ритмічних – із зразковою їхньою розробкою та досконало дібраними до розповідного жанру епічної поезії – балади, легенди з добрим вступом, розвитком музичних ідей у частинах твору та епілогом. Твір оригінальний і ...унікальний у формі, стилі та настроєності. Він цінний здобуток для скарбниці нашої релігійно-музичної культури і дістав уже признання від слухачів та заслужив успішне майбутнє» [2, с. 91–92].

А. Гнатишину пощастило стати свідком виконання своєї кантати й на рідній землі. У Львові (жовтень, 1990 року) українські музиканти й меломани мали нагоду вперше почути його твори в живому виконанні, серед яких кантата «Рука Івана Дамаскіна» в інтерпретації заслуженої хорової капели «Трембіта» та народної хорової капели студентів Львівського політехнічного інституту (диригент – Микола Кулик) [2, с. 96].

Поетичний твір І. Франка вперше з'явився друком 1895 року. Його головний герой – реальна історична особа Іоанн Дамаскін (676–749) – був сином візира, постригся у ченці під впливом учителя – грецького монаха. Став візантійським богословом, автором релігійних книг і пісень. Віршований переспів І. Франком легенди про цього святого є одним із свідчень того, що поет-мислитель був глибоко віруючою людиною (всупереч насаджуваному в радянські часи ідеологічному кліше про Франка-атеїста). І. Качуровський відніс більшість Франкових поем і легенд (серед них «Рука Івана Дамаскіна») до «релігійно-духовної літератури» [4, с. 532]. Літературознавець констатував у автора «виразну предилекцію до фантастики, до чогось надприродного, ірреального, а якщо ставити крапку над «і», – до містичного» [4, с. 532]. Переконалим є наступне твердження: «...якщо б ви нічого не знали про автора, то дійшли б висновку: це писала глибокорелігійна людина, з певним нахилом до містицизму» [4, с. 535].

Кантата А. Гнатишина доволі масштабна, до її текстової основи ввійшли всі сімнадцять строф легенди, вміщеної у Франковій поетичній збірці «Давне й нове».

Інструментальний вступ носить розповідний характер, водночас у характері його тематизму

просвічують «орієнтальні» елементи, зокрема, специфічне групування ритміки, органний пункт в басу. В цілому вступ асоціюється з міні-оперною увертюрою завдяки масивності акордової фактури, динамічно-образному контрасту звукової потужності та жалібних інтонацій-зітхань, загальному піднесеному тону вислову.

Перша тема хору, з ямбічним квартово-унісонним затактом, викладена акордово-гармонічно. Витримана в наративному плані, наділена врівноваженими й шляхетними рисами, вона знайомить із основним героєм драми – церковним учителем Іваном Дамаскіном, який заслужив велику повагу султана. Завершується тема інструментальною інтермедією, де знову звучать інтонації зітхань із вступу, наче передвісники сумних подій. Та раптово у фортепіанну партію на сфорцандо вторгаються мотиви іншого характеру, що протиставляються попередньому образно-емоційному настрою та готують другу тему хору – ворогів і заздрісників Івана («та зависть під'юдила злих ворогів»). Її рішучі риси підсилюються поліфонічним викладом, а саме почерговим канонічно-імітаційним принципом підключення голосів. Важливість цієї другої строфи легенди підкреслено тим, що вона повторюється двічі – з наростанням напруження та динамізацією того ж музичного матеріалу. Далі слідує пафосне соло тенора, що презентує фальшивий лист, наче від Іванового імені, до царя християн у Царгороді з пропозицією прислати військо на Дамаск і розгромити султана, дається обіцянка отруїти його. Соло вирізняється перевагою довгих тривалостей, широким обсягом теситури.

Такт 135 є завершенням і вершиною змалювання дописувачем майбутньої звитяжної перемоги, та вже в наступному такті партії супроводу відбувається несподіваний тональний зсув (G-dur – f-moll), чим знаменується різка зміна настрою султана, його реакція на прочитаний лист. Насичення музики альтераціями сприймається як пронизаний сум'яттям внутрішній стан володаря Дамаска. Подальше розгортання хорової тканини засноване на запевненнях зрадників у поганому намірі Івана. Для створення ефекту театралізації епізоду композитор вилучив синтагму «яке задумав діло погане» та провів її з численними повторами й нашаруваннями, у переплетенні різних голосів (цим наче ілюструється, як зловмисники навперебій намагаються переконати султана). Подекуди застосовано пропуски окремих слів, ціла ж строфа закінчується запитанням «яке?», відсутнім у поетичному першоджерелі.

Епізод Allegretto (т. 175) відкривається фортепіанною вставкою – унісонним низхідним рухом, що готує до психологічної зміни у поведінці султана щодо Івана. Хорове фугато, що його розпочинають басы на словах «Розлютивсь султан» – це наростання вибуху гніву. Такому враженню сприяє сама структура теми: поступово вона набирає ширшого обсягу, драматизується в ладо-тональному відношенні.

Звернення володаря до Івана (basso solo) попереджується фортепіанним вступом, у якому панує східний колорит арфоподібних мотивів із мелізмами. Для партії султана спочатку властиві широкі ходи стійкими шаблями, далі вона наповнюється ремінісценціями теми прислужників-зрадників, де до неї додаються звороти хору, стаючи її поліфонічно-контрастним тлом. Вони звучать як відлуння султанових слів «такий ти святий, справедливий».

Хоровий коментар дій і виправдань Івана, що починається з унісону голосів «Даремне Іван присягає» та лунає в акордовій однастайності, створює враження неминучості суворого вироку. І цей вирок проголошується султаном: «на смерть заслужив ти, на смерть!» Його владно-драматичний монолог продовжується, хор підхоплює окремі слова, повторюючи їх кількаразово. Проте до султана приходить інша думка, і він змінює своє рішення («та жий!»). Замість смертної кари постановляє – «всім зрадцям в науку, щоб більше подібних листів не писав, утніть йому правую руку!» Для досягнення глибини переживань і відображення співчуття Іванові від народу композитор запровадив власний додаток тексту в хоровому озвученні «ах, що за жах» у формі періоду. Ця побудова із жалібними зворотами розвивається від піано до форте й завершується зменшеним септакордом (т. 275).

Наступний епізод – хорове фугато (allegretto) «Зраділи всі злюки, Івана взяли» будується на темі гніву султана («розлютивсь султан»). Продовженням фугато виступають заключні два рядки цієї строфи «На ринку Дамаськім при здвизі людей / йому праву руку врубали», що оформлюються двома фразами в гомофонно-гармонічній хоровій фактурі, розмежованими ферматою, та супроводом із тривожними остинатними пунктирами й короткими лігами. У першій фразі хору відчутні відголоски початкової теми Івана (першої в експозиції твору).

«Мовчав і молився у муках Іван» (Moderato con moto) – розгорнена хорова фуга, що служить драматичним центром кантати. Тема фуґи є трансформацією теми ворогів-заздрісників (другої в експозиції). Зміни стосуються аугментації тривалостей, появи мажору замість мінору та початкового

інтервалу квартами замість квінти. Всім цим уособлюється смирення Івана навіть у стражданнях, його невинність. Фузі притаманна розвинена поліфонічна фактура, насичена відхиленнями та модуляціями (з фа-мажору через до-мажор і ре-мажор до ля-мажору). Наростання напруження виливається в ясне акордово-гармонічне резюме, що визріло в Івана під час молитов і проголошується хором: піти до каплиці Матері Божої і попросити її про допомогу. Це резюме увінчує фугу. Показово, що саме тут хорова звучність досягає найбільшої потужності (фортісімо). Фортепіано так само гучно підтримує спів арпеджованими фігураціями та акордикою.

Тим більше приковує увагу динамічне зіставлення-контраст із піанісімо наступного епізоду, коли на тлі витриманих акордів супроводу з'являються остинатні рецитації хору суто молитовного характеру «І перед іконою впав до землі». Ці ж слова повторюються солісткою на модифікованих мотивах теми гніву султана. Тут вони набувають м'якості та експресивного відтінку, внаслідок застосування дорійського мінору та метроритмічної зміни (6/8 замість 3/4). Мотиви підхоплюються хором, чергуючись із рецитаціями, що знову припадають на текст, пов'язаний із сакральністю – «молиться голосно й плаче».

Тенорове соло «Маріє, Маріє» сприймається як щира сповідь і покаяння Івана. Написане на зразок аріозо, соло наповнене проникливими заокругленими зворотами, декламаційними ходами, численними паузами, що створюють враження живої мови. Цьому сприяють застосування А. Гнатишином додаткових повторів звертання до Матері Божої («О Маріє, небесна леліє!») та інших окремих речень. Супровід поєднує різні фактурні прийоми, насичення хроматизмами надає більшій емоційності вислову. Перед закінченням соло з'являється хорова вставка від композитора «а жаль, Маріє», на яку накладаються фрази Івана. Просвітлений смуток і стишення звуку соліста й хору до піанісімо на словах «корюсь перед Тобою» були б логічним завершенням цього епізоду. Та автор продовжує тенорове соло з додатковим повторенням рядків «а жаль, що не зможу на славу Тобі пісень укладати невпинно», що цього разу звучать більш одухотворено й переконливо. Фортепіанна кода з арпеджованою акордовою фактурою (чим традиційно зображається епічна образна сфера, зокрема, як штрих до портрету народного співця – творця епосу), висхідним спрямуванням, охопленням широкого діапазону інструменту створює відчуття перемоги духу над тілесними стражданнями.

Винагородою Іванові стало сходження Матері Божої з ікони – цей епізод («та враз заясніла каплиця уся») передає містерію моменту прозоро-акордовим хором викладом, опісля кількарядовими трепетними окликами «Марія!», що лунають у різномірних забарвленнях партій хору, і прийомом тремоло у високому регістрі фортепіано. Чудесне зцілення Івана наступило після слів Матері Божої: «Іване, Іване, невже ж і твій дух у сумніві вже потопає?» Хор «розповідає» про цю незвичайну подію з допомогою варіантно змінених мотивів першої теми з експозиції кантати. Ця ж тема у первісному вигляді звучить бадьоро-тріумфально разом із текстом про вихід здорового Івана з каплиці. Показовим є наявне тут семантико-образне перетворення фортепіанних інтонацій смутку-жалю із інструментального вступу до кантати: вони викладаються акордово на форте, отримують протилежний висхідний напрям руху.

Епізод Allegretto у до-мажорі – фінал кантати. Це хорове озвучення останньої строфи легенди про подальшу долю Івана, який у повазі жив у Дамаску і ще довго складав прекрасні пісні на честь Пресвятої Марії. Для повноти звучання хорової палітри композитор вжив *divisi* партій. Мелодичний матеріал є ще одним варіантним різновидом теми Івана. Подрібнення тривалостей надало звучанню легкості й радісно-урочистого настрою. Застосовано також прийом антифонного протиставлення жіночих і чоловічих голосів, що при повторенні двох заключних рядків поезії поєднуються в єдиному звуковому масиві. Фортепіано зі своєю акордовою фактурою і дублюванням верхніх голосів хору долучається до відтворення загального піднесення від перемоги правди й добра над злом. Втім, очікуваного тріумфу чи маєстатичності немає, навпаки – в останніх трьох тактах партитури кантати, за задумом композитора, повинно відбутися затихання звуку. Можна припустити, що це пов'язано з жанром поетичного першоджерела – легенди, колізії якої оповиті імлою віків. З іншого боку, допустиме також трактування цього динамічного нюансування як натяку на ніжний образ Пречистої Діви Марії, що повернулася до ікони.

Якою б не була інтерпретація фіналу, безсумнівним видається вплив на цей твір релігійності композитора і його довготривалої хормейстерської та творчої роботи з церковними хорами (відомо, що А. Гнатишину належить значна кількість літургійних і паралітургійних опусів). Йому виявився близьким християнсько-моралізуючий концепт легенди. Тому й вдалося досягнути особливої сакрально-духовної аури у відповідних епізодах кантати, хоча автор музики обмежився традиційними

засобами виразності, не вживав новаторських прийомів чи технологій, притаманних світовій музичній творчості останньої чверті XX віку.

Композиційно-драматургічні особливості кантати дають підстави визначити її форму як циклічну, побудовану на низці епізодів. Загальна ж смислова архітектура базується на двох фазах розвитку: до несправедливого покарання Івана і після. Композитор послуговувався принципом варіантного переосмислення тематизму, наділеного персоніфікованими рисами. Це, з одного боку, надало рельєфності й багатогранності провідним образам кантати, а з іншого – сприяло її цілісності. Рушієм музичної дії, заснованої на фабулі легенди, виступає хор. Фортепіано переважно відіграє підпорядковану роль, інколи налаштовуючи на певний тон сприймання хорового чи сольного номеру та з'єднуючи окремі епізоди.

У лексиконі кантати задіяно два виразно окреслені інтонаційно-семантичні шари: східної музики та сакральної. Сакральний шар містить алюзії до українського церковно-ритуального колориту, і оскільки інші національні витоки у творі відсутні, можна припустити, що саме через сакральні елементи композитор прагнув розкрити національну належність вербального й музичного текстів. Східний шар, уведений відповідно до географічної локалізації міфопоетичного першоджерела, отримує спорадичні вияви, згадані вище (в інструментальному вступі як наслідування ритміки східних ударних інструментів і в соло султана, насиченому специфічними розспівами й мелізматиною). В цілому, попри традиційність музичного вислову, можна стверджувати достатньо високі художні, пізнавально-дидактичні та духовно-етичні вартості кантати.

1. Дем'янець І. Й. Мистецька діяльність Андрія Гнатишина в контексті музичної культури XX століття: автореферат дис. ... к. мист.: 17.00.03 / І. Й. Дем'янець. – Львів, 2009. – 20 с.
2. Диригент і композитор Андрій Гнатишин: Матеріали до біографії [Редактор і автор вступної статті Т. Данник]. – Відень, 1994. – 226 с.
3. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття / Г. Карась. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. – 1164 с.
4. Качуровський І. Франко-містик / І. Качуровський // Мистецтвознавство України : Збірник наукових праць. – Вип. 6 – 7 [Ред.-упор. Ю. Іванченко]. – К., 2006. – С. 531–535.
5. Остапчук С. Рука Івана Дамаскіна. Троє синів, що вірно любили Україну / С. Остапчук [Електронний ресурс]. – Режим доступу : www.chasipodii.net/article/10554.
6. Шульгіна В. Музично-просвітницька діяльність українського диригента і композитора Андрія Гнатишина в Австрії / В. Шульгіна // Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. Чайковського. – Вип. 17. – К., 2001. – С. 276–285.

В статтє анализируется кантата известного украинского композитора и дирижера западной диаспоры А. Гнатишина на текст стихотворной легенды И. Франко. Отмечены особенности структуры, драматургии, музыкального языка. Подчеркивается семантически-образное соответствие музыки христианско-морализаторскому концепту литературного произведения.

Ключевые слова: кантата, легенда, поет, композитор, хор, соло, інструментальное сопровождение.

The article analyzes the cantata of the famous Ukrainian composer and conductor of the Western Diaspora A. Gnatyshyna the text poetic legends Ivan Franko. There have been particular structure, dramatic, musical language. Highlighted semantically-shaped matching music to Christian moralizing concept of a literary work. Tags: cantata, legend, poet, composer, choir, solo, instrumental accompaniment.

Key words: cantata, legend, poet, composer, choir, solo, instrumental accompaniment.

УДК 788.6:78.082.4

Степан Шовгенюк

КОНЦЕРТ ДЖОЗЕФА ШЕЛЬБА ДЛЯ БАСОВОГО КЛАРНЕТА У КОНТЕКСТІ СОЛЬНО-КОНЦЕРТНОГО РЕПЕРТУАРУ XX СТОЛІТТЯ.

У статті аналізуються жанрово-стильові особливості Концерту для басового кларнету та дев'яти інструментів, написаного у 1931 році Д. Шельбом. Твір став законодавчим у сучасному сольо-концертному репертуарі бас-кларнетистів, визначаючи професійну зрілість виконавців.

Ключові слова: басовий кларнет, Д. Шельб, концерт, тембр, жанр.

© Шовгенюк С., 2015.

Минуле ХХ століття посідає важливу роль у світовому музично-історичному процесі. У першу чергу, це втілюється у активізації та інтенсифікації пошуків композиторами, нових засобів для вираження себе в музиці. Звісно, що такі пошуки були невід'ємними від загальної філософської та наукової картини розуміння світу, яка, як відомо, на початку ХХ століття зазнала революційних трансформацій.

Одним з напрямків пошуків та експериментів можна вважати й роботу з інструментальними тембрами, що спостерігається по-перше, у використанні раніше суто оркестрових тембрів як сольних, а по-друге – в кардинальному переосмисленні їх образних характеристик.

Робота з басовим кларнетом є прикладом подібних тенденцій. Саме у ХХ столітті можна спостерігати зміну ставлення до його тембру, з романтичного виразника «негативних образно-сміслових елементів» всередині оркестру, на носія різнохарактерних образів, спектр яких коливається від світлих ліричних – до трагічних.

Не останню роль в цьому зіграла й поява великої кількості творів та збільшення сольного-концертного репертуару. Для басового кларнета створюються програмні п'єси, твори великої форми, його тембр займає провідне місце у ансамблевих партитурах нововіденців.

Мега наукової розвідки полягає у розкритті жанрово-стильових особливостей Концерту для басового кларнета Джозефа Шельба. Це стане можливим за рахунок розкриття композиційно-драматургічної ідеї твору, що є головним завданням статті.

Одним з найяскравіших творів сольного-концертного репертуару бас-кларнетистів можна вважати тричастинний Концерт для басового кларнету та дев'яти інструментів, що належить перу достатньо відомого композитора, професора консерваторії у Карлсруе, Джозефу Шельбу. Видатний піаніст та кларнетист свого часу дуже активно гастролював, а у вільний час займався композицією. Написання Концерту припадає на 1931 рік, під час його викладання у вищезгаданій консерваторії.

У межах наукової статті, нами робиться композиційно-драматургічна та виконавська характеристика Концерту Д. Шельба, що пов'язане ще з маловідомістю твору у вітчизняній академічній музиці.

З жанрово-стильової точки зору концерт можна віднести до неокласичних тенденцій. Так композитор використовує розширену тональність (не зазначає знаків при ключі), проте музика є тонально визначеною та стійкою. Також зберігається типовий тональний план, з модуляціями та відхиленнями у близькі тональності (перша і третя частина написана в *A-dur*, друга – у *cis-moll*). Композитор не вказує будь яких позначень стосовно тональності концерту – тут зовсім не має знаків. Це передбачає вільну трактовку ладу, побудованого на 12-тоновому звукоряді розширеної тональності.

В цілому концерт має світлий життєрадісний характер, який відтіняється трагіко-патетичним колоритом другої частини.

Перша частина починається із стрімкої головної теми і одразу ж вступає солюючий інструмент. Тема має життєрадісний, веселий характер завдяки мажорному ладу. Вона побудована на танцювальній ритмічній формулі «дві шістнадцяті та вісімка», та надає музиці особливої легкості, безтурботності, а також активності та динамічності.

allegro giusto



Окрім цього незвичайний колорит головній темі надає звучання пентатоніки, на якому будується перша фраза теми. Цей ладовий акцент приносить у тему характер народного звучання і нагадує музику, що супроводжує народні свята. В ній зосереджується такі характерні засоби музичної виразності, як: швидкий темп, танцювальні інтонації (стрибки в мелодії, хвилеподібні пасажі, що повторюють рух по колу), мажор. Окрім цього етнічний колорит підкреслюється й пустою «бурдонною» квінтою в оркестровому супроводі.

Варто сказати кілька слів про структуру теми басового кларнета. Так, ядро складається з висхідної інтонації, що базується на оспівуванні квати. Під час наступних проведень, відбувається його активне варіювання, з інтонаційним та ладовим збагаченням. Таким чином, вже з перших нот відчувається активна енергетика теми, яка потім розгортається методом варіативного розвитку теми.

Тема головної партії має наступну синтаксичну будову – два коротких мотиви, які, поєднуючись з новим елементом (*шістнадцятими тривалостями*), утворюють у два рази більший мотив, з подальшим формуванням безперервного руху. Іншими словами, в мелодії розкручування подібним чином тематичного ядра окреслює поступове нагнітання напруження цього веселого характеру, яскравого польотного руху, що образно зображає розростання позитивного емоційного вихору.

Композитор застосовує імітації, тема спочатку звучить у партії басового кларнету, а потім її підхоплюють скрипки. Надалі прийом імітації буде розгорнутий в побічній партії. Після імітації теми скрипками бас-кларнет підхоплює заданий мелодичний рух. Це говорить про те, що композитор не намагається відділити солюючий інструмент від оркестру. Звучання музичної тканини побудоване таким чином, що здається ніби композитор навмисно висвічує то сольний інструмент, то інші інструментальні групи оркестру.

Головна партія складається з двох періодів. Другий період починається аналогічно першому, але вже у *F-dur*. В ньому відбувається поступова зміна безперервного стрімкого бігу шістнадцятками, іншим за якістю рухом, більш стриманим. Така невелика зупинка руху була заявлена вже в кінці першого періоду, після якої звучить повтор основної теми. Проте, у другому періоді, ця зміна образу, несе більш глобальний характер, вона відбивається у зміні ритмічних фігур – тут вже з'являються групи вісімок, тріолі, що ламають попередній ритм.

Якщо перед цим панувала риторична фігура *fuga* – тобто біг, то тепер відчуються риси скерцозності з однієї сторони, а завдяки помірному дводольному метру та пунктирному ритму – навіть маршовості. Тема дестабілізується як на ритмічному, так і на мелодичному рівнях.



В ній з'являються «темні» мінорні з дисонантними затриманнями тонів в акордах гармонії, тональна нестійкість, мерехтіння мінору та мажору, що згущує загальний характер партії. Також мелодія басового кларнету занурюється у низький регістр, де створюється більш глибоке, густе в'язке звучання.

Спочатку в звуковисотному відношенні з'являється новий характер мелодії – це ламані інтонації з тритонами, які поступово ніби облагороджуються. Поступово мелодичні ходи стають більш сталими у гармонічному плані (оспівування тонів тризвуків), та більш плавними, наспівними. В мелодичному розвитку поступово з'являються елементи ліричного характеру: це мелодичні фрази широкого дихання у діапазоні сексти через октаву, секвенції, що побудовані на оспівуваннях тонів, м'які секундові та терцеві інтонації. Та нарешті в кінці головної партії музичний рух приходить до світлого мажору. Цей рух до світла також підкреслюється поступовим висхідним мелодичним ходом, що окреслює риторичну фігуру *anabasis*. Таким чином, другий період головної партії приймає на себе функцію сполучної партії, яка готує появу ліричної побічної партії.

Додамо, що в завершенні головної партії (тобто її зв'язуючої частини) у збільшеному вигляді звучать перші квартові та квінтові інтонації головної теми. Проте вони трансформовані та наближені до характеру майбутньої побічної теми. Вони вже звучать м'яко, співучо. В них виділені не активні квартово-квінтові інтонації, а заліговані секундові, що по своїй суті представляють сферу лірики, а самі інтонації є мовними.



Побічна партія представляє сферу світлої лірики та різко контрастує головній темі. Образ побічної партії є світлим, ясным завдяки мажорному нахилу, гармонія першої фрази окреслює лідійський лад з високим четвертим ступенем, внаслідок чого виникає так званий лідійський лад з характерним для нього світлим та живим колоритом. Легкості додає прозора поліфонічна фактура, оркестр представлений в основному сольними інструментами. Поліфонічне розгалуження голосів у високому регістрі створює легке мереживо.

В основі мелодії – кантиленна мелодична лінія, яка є дуже пластична. Вона проникнута кантиленними, наспівними та мовно-декламаційними інтонаціями, на відміну від танцювальної

фігуративної мелодики головної партії. Вона нагадує лірику романтичного стилю, де в якості побічних партій зображувалося втілення романтичного ідеалу. Ця тема складається з характерних оспівувань терцієвого тонічного звуку, м'яких заокруглених низхідних ходів по тризвуку. Особлива вишуканість мелодії створюється хроматичними оспівуваннями.



Побічна партія спочатку звучить в оркестрі, тему грає флейта. Її імітаційно підхоплює гобой, після – басовий кларнет, і завершує виклад теми скрипка соло. Активно використовуються поліфонічні прийоми імітації. Композитор забарвлює тему побічної партії різними відтінками – світлий безтілесний легкий флейтовий тембр, дещо пронизливий і емоційний гобой, густий, тьмянний аскетичний тембр басового кларнету, ніжний проникливий – скрипковий.

Останнє проведення теми звучить більш експресивно, проте кульмінаційного моменту не настає – він переривається заключною партією. Контраст між побічною та заключною партією є найсильнішим, адже відбувається зіткнення двох суперечливих образів – лірики та зловісного скерцо.

За основною ритмічною фігурою, заключна партія близька до головної теми, проте її мелодика ламана, вона окреслює дисонантні нестійкі інтервали септими, малої нони. В заключній темі немає вираженого тонального устою, вона насичена хроматизмами. Наявність синкоп, змін штрихів, стрибків в мелодії підкреслюють скерцозний характер теми, що у поєднанні з тембром басового кларнету, надає темі зловісного образу.



Заклучна партія є прикладом кардинальної жанрової трансформації, а також деформації. Тема заключної партії є спотвореною версією теми головної партії, окрім цього, в ній присутні інтонації з побічної партії – низхідні мелодичні ходи по тризвуку.

В розробці розвиваються усі партії експозиції. Композитор активно використовує такі прийоми розробки, як мотивне вичленування, переінтонування, перегармонізація, секвенціювання, модуляції, прийоми контрастної та імітаційної поліфонії, контрапункт тем, імітації, тематичні модифікації (теми у збільшенні). У розробці відбувається драматизація основних образів лірики та танцювального веселого образу головної теми.

Наслідуючи усталені норми, композитор зберігає у репризі класичний тональний план – головна і побічна партія звучать в основній тональності – *A-dur*. Головна партія звучить без змін, зберігаючи початковий веселий святковий характер. Змін зазнає побічна партія – вона розширена у масштабах. Спершу вступає з мелодією побічної теми скрипка, вона в репризі побічної партії стає ведучою у втіленні образу. Особливий теплий, співучий тембр скрипки змінює первинний характер побічної теми на більш проникливий та експресивний. Як і в експозиції тема канонічно підхоплюється іншими інструментами. У репризі скрипкове проведення теми підхоплює, близький по експресії тембру, гобой.

Після цього контрастом звучить мелодія побічної теми у бас-кларнета, вона у порівнянні з попередніми проведеннями є більш холодною, відстороненою. Далі спостерігається цікавий тандем соло басового кларнету та скрипки. Композитор тут грає на контрасті тембрових характеристик інструментів, холодного та густого басового кларнету й теплої ніжної скрипки.

Два тембри починають переплітатися, сягаючи більшого напруження ніж це було в експозиції. В результаті з солюючих інструментів залишається домінуючим експресивний скрипковий тембр, а басовий кларнет замовкає аж до появи скерцозної заключної партії. Таким чином, ліричний образ в репрізі ніби «розквітає», отримує більш значного розвитку на противагу експозиційному розділу та зазнає невеликої трансформації – цей образ стає більш ніжним та елегійним.

Отже, перша частина концерту наслідує класичну модель жанру – сонатна форма. Закладений у ній конфлікт, де позитивна сфера представлена головною та побічною партією, а негативна заключною та сполучною, не зазнав глибини симфонічного розвитку. Скоріше, тут були намічені основні тези конфлікту. До того ж негативна сфера була представлена дуже схематичною, не розгорнутою, вона не знайшла масштабного розвитку. Взагалі не дивлячись на контрастні теми-образи – вони є інтонаційно спільними, інтонації одних тем проникають у музичну структуру інших тем. Вони трансформуються, наближаючись до іншої, протилежної за якістю образної сфери, або ж деформуються.

Повільна друга частина – ліричний центр твору – забарвлена у трагічні та драматичні тони. Друга частина концерту написана в *cis-moll*, за звучанням є дуже камерною, з переважанням в ній тихої динаміки. Це підкреслює інтимний ліричний тон висловлювання. Частина побудована у формі п'ятичастинного рондо. Тематизм частини є цілісним, розділи форми за характером не є контрастними, в особливості завдяки тематичній єдності.

Рефреном виступає трагічна тема. Жанрово вона близька до траурної ходи, чим наближається до такого трагічного жанру як пасакалія. Тема рефрену складається з двох елементів, які створюють внутрішній конфлікт в темі. Перший елемент – це супровід оркестру, він вступає першим. Супровід являє собою образ невблаганного руху часу. Такий ефект створюється монотонним остинатним «відбиванням» ритму у низьких духових інструментах. Ритм є трьохдольним, тому тут відчувається танцювальність, та завдяки повільному темпу та загальному величому і трагічному характеру тяжіє до жанру пасакалії. Цей рух заснований на тонічному органному пункті, що також має трагічну природу. Застиглість на одній тонічній гармонії, що являється з гармонічної точки зору найстабільнішою функцією, зображає відсутність прагнення до руху та розвитку. Це створює характер приреченості та безвихідності. Такий прийом зазвичай використовується композитором для зображення найбільш трагічного моменту у творі.

Отже, перша тема експонує скерцозну тему з елементами танцювальності. При цьому скерцо є проявом веселого святкового світлого образу. Тема написана в мажорі, в ній багато мелодичних стрибків, порушення метрики (ефект синкопи), гострий стакатний штрих. Ця мелодія інтонаційно пов'язана з темою головної партії у першій частині – тут також обігруються кварто-квінтові інтонації з секундовим заповненням:

The image shows a musical score for a piece marked "Vivace" and "mf". It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The music features a rhythmic pattern of eighth notes and a melodic line. The second staff continues the melodic line with some dynamics markings like "mf" and "cresc". The third staff concludes the phrase with a circled "1" at the end, indicating a first ending or a specific measure.

З основної теми виростає наступна – зв'язуюча тема (ц.2 – 59 т.), в якій за основу взятий один мотив з першої основної теми (20 т.), але на відміну від нього він звучить більш лірично та жіночно – мотив, що проводиться вже на легато, стає тепер м'яким, гнучким та пластичним.

The image shows a musical score for a second theme, marked "2" in a circle. It consists of a single staff of music in 3/4 time. The melody is characterized by a more lyrical and legato quality compared to the first theme, with a circled "2" at the beginning of the phrase.

Наступна тема є переінтонованою версією основної першої теми третьої частини. В ній змінюється ритмічний малюнок – додається більше синкоп, що створює нестійкість теми.

sempre sempre



Ці обидві теми не є самостійними, вони формують середній розділ простої тричастинної форми в рамках складної тричастинної структури.

Наступний виток розвитку – це третій розділ у простій тричастинній формі. Він є динамізованою репрізою. Басовий кларнет виступає тут у ролі супроводжуючого інструменту, його партія побудована на пасажах арпеджіо, де можна почути інтонаційний зв'язок з основною мелодією теми. А саму тему виконує оркестр у дещо зміненому вигляді.

Після експозиційного розділу слідує невеликий сполучний епізод, який нагадує предикт. З поміж веселого життєрадісного характеру першого розділу, музичний розвиток цієї зв'язки вносить драматично напружений образ. Репетиційно повторювані тони домінантової гармонії та низхідний хроматичний хід в мелодії загострюють цей образ. В цьому невеликому епізоді вноситься прийом, який був у найнапруженішій точці другої частини концерту, це – протистояння соло бас-кларнету та литавр. Тут це виражено у діалозі коротких оркестрових мотивів та ударів литавр. Остання квартова інтонація, що звучить у литавр, стає початком теми канону (середній розділ у складній тричастинній формі). Він тонально нестійкий, створює таємничий насторожений образ, що музично виростає зі скерцозної теми. Поступово цей образ стає більш прозорим, в ньому починають з'являтися інтонації з основної першої теми частини, яка набуває ліричного характеру, таким чином повертаючи початковий світлий радісний настрій.

Після точного повтору першого розділу слідує стрімка кода, в якій утверджується святковий енергійний характер. Тут основне навантаження припадає на партію басового кларнета, де виконавець може показати свою віртуозність на швидких пасажах.

Отже, нами було проаналізовано основні жанрово-стильові риси Концерту для басового кларнета з оркестром Джозефа Шельба. Цікаво, що традиційність у побудові форми, сповна компенсується спектром тембрових можливостей інструменту. У підсумку він постає перед слухачем як дуже універсальний, гнучкий, з великим потенціалом сольний інструмент.

Концерт Д. Шельба виявився одним з перших сучасних зразків сольного твору для басового кларнету, з якого, фактично, почалось формування нового ставлення до інструменту. А саме – як до яскравого, сольного-концертного інструменту, потенціал якого є дуже гнучким та, практично, необмеженим. Беззаперечно, що виконання та поширення даного Концерту у вітчизняній академічній традиції сприятиме як популяризації басового кларнету як серед виконавців, так і серед композиторів, а решті – й серед слухачького широкого загалу.

1. Берлиоз Г. Большой трактат о современной оркестровке и инструментовке 2-х томах/ Г. Берлиоз [ред., дополн., прим. Р. Штрауса; пер. С. Горчакова.] – М. : Музыка., 1972. – 284 с.
2. История зарубежной музыки: XX век / ред. Н.А. Гаврилова. – М. : Изд-во «Музыка», 2007. – Серия «Академия XXI : Учебники и учебные пособия по культуре и искусству». – 352 с.
3. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. Назайкинский – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
4. Соколов А. Введение в музыкальную композицию XX века/ А. Соколов. – М. : Владос, 2004. – 232 с.
5. Чулаки М. Инструменты симфонического оркестра/ М. Чулаки. – М. : Музыка, 1972. – 177 с.
6. World Bass Clarinet Foundation/ [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.worldbassclarinet.com>.

В статье анализируются жанрово-стилевые особенности Концерта для басового кларнета и девяти инструментов, написанного в 1931 году Джозефом Шельбом. Значение данного произведения в том, что оно стало своеобразным законодателем моды в современном сольном-концертном репертуаре бас-кларнетистов. Соответственно, профессиональная зрелость музыканта, без исполнения данного Концерта, вряд ли возможна.

Ключевые слова: басовый кларнет, Д. Шельб, концерт, тембр, жанр.

In this article we have been explore the genre and style features of the Concerto for the Bass-Clarinet and the nine instruments, which had been wrote by J. Schelb in 1931. This opus was became the legislator in a modern repertoire for bass-clarinet solo. Therefore a professional growing without learning and perform this Concerto is impossible.

Key words: *bass-clarinet, J. Schelb, concerto, tembro, genre.*

УДК 37.036

Роман Андрусишин

ОБРЯДОВІ ТАНЦІ ГУЦУЛЬЩИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті досліджуються обрядові танці, які займали чільне місце в традиційно-побутовій культурі Гуцульщини. Особлива увага звертається на використання народних танців у календарному обрядовому циклі гуцулів.

Ключові слова: *обрядові танці, Гуцульщина, танцювальні кроки, «рівна», «плес», «ряд», танцювальна фігура.*

Звичаї та обряди гуцулів ХІХ– початку ХХ ст. в основних рисах зберегли східнослов'янську обрядову основу – як один з виявів етногенетичної спільності всіх етнографічних груп українців Карпат. Їх структура, семантика, символіка й атрибутика повністю співзвучні з відповідними компонентами звичаєвості та обрядовості бойків і лемків.

Локальні відмінності їх зумовлені особливостями господарського укладу гуцулів і в цьому зв'язку – незначними відмінностями в сфері суспільного та сімейного життя. Переважання тваринницького напрямку господарства як одного архаїчних, що передувало землеробству, очевидно, спричинилося до більшої збереженості архаїчних елементів у звичаях і обрядах.

Метою статті є відродження та популяризація народних звичаїв та обрядів Гуцульщини.

Традиційну систему народних звичаїв і обрядів гуцулів, як найдавнішу з форм духовної культури, становлять два відповідні цикли : календарно – побутова та сімейна звичаєвість і обрядовість.

Обрядові танці супроводжували також сімейний побут гуцулів. Найбільше звичаїв, пов'язаних з танцями, зберегла весільна гуцульська обрядовість. Танець дружби і дружки, перев'язаних рушниками в колі весільних гостей, за яким спостерігав молодий на коні, ніби прощаючись з юнацтвом, своєю хореографічною структурою нагадував колядні танці – величання, побажання добра. Він був одночасно і формою освячення знайомства дружби і дружки, адже весілля на Гуцульщині було інколи приводом спільного гуляння молоді з віддалених присілків та садиб високогірних поселень. Цей танець символізує єднання груп парубків та дівчат і є продовженням ритуалу посвячення, бо спільних весняних ігор дівчат і парубків у гуцулів нема, більше того, до весняних ігор парубків дівчата не втручаються, а тільки приглядаються до них здала [4, с. 356].

Центральним на гуцульському весіллі є танець молодого подружжя в колі весільних гостей. В ньому – не тільки побажання родинного добра молодій парі, а й освячення подружнього зв'язку. Обов'язкові атрибути цього танцю – весільні колачі, посипання зерном та кроплення водою. Він був поширений під різними назвами: «голуб», «джога», «висока». Весільні гості в колі танцювали кроком «тропіт», сплескували у долоні, молоді в центрі рухались кроком «трясунка». За метроритмічними ознаками цей танець належить до групи козачкових, до нього приспівують пісні. Заслугує на увагу ще один весільний танець, що має значення ритуального: дружба бере до танцю молоду, коли її виводять з комори. Цей танець також відбувався в колі весільних гостей. У ньому яскраво виявлене особливе право дружби на першість порівняно з іншими гостями, в ньому можна вбачати і залишок давнього ритуалу «умикання молодої» (сама дружина «князя» «здобувала» для нього молоду). Можливо, що у цьому танці передана віра в магічну силу молодої і атрибутів, з нею пов'язаних: хто перший перетанцює з молодою або у її вінку, той швидше одружиться.

Завершальне значення на весіллі мав танець, який виконувався у «пропій весільний». Молодий підходив до вкритих скатеркою трьох жінок: молоді, її матері та молодиці, «кидав гроші у миску, що тримали інші дві жінки, відкривав хустку, цілував свою жінку і брав її в танець». Після танцю вибирала молодиця з кресан свого чоловіка всі окраси. «Від того часу невільно жонатому носити ніяких окрас» [4, с. 357].

Значне місце на весіллі займали також спільні ігрові танці молоді – «кочерга», «стільчик», «подушковий», у коломийкових ритмах, деякі з нечисленних ілюстративних гуцульських танців, у хореографії яких переважає, крім поширених гуцульських кроків, принцип зображальності.

Танець «кочерга» виконувала молодь у замкненому колі, тримаючись за руки; кроком «тропіт» або «рівна» рухалися «за сонцем», то «в стріт сонця». Танцюрист в центрі кола перетанцювував кілька разів крок «тропіт», вклонявся, вибираючи собі пару, і, виконавши з вибраним партнером крок «крутитися», виходив із кола. Танець тривав, поки не залишиться останній учасник, ніким не вибраний, змушений танцювати з кочергою, відчого і походить назва танцю.

«Стільчик» або «крісельце» виконує пара танцюристів кроком «крутитися», «тропіт», «гайдук», післячого один із них сідає на кріслі і вибирає собі пару для наступного танцю, запропоновану партнером. Мімікою і жестами в цьому танці талановитий виконавець може відобразити характерні ситуації, жарти з приводу свого ставлення до учасників гри.

«Подушковий» виконавець кроком «рівна» або «тропіт» танцює з подушкою на голові і, вибравши собі пару, цілується, вклякаючи на подушку та передаючи її партнерові.

Якщо обрядовий танець, зафіксований у матеріалах етнографічної літератури XIX – XX ст., є реліктовим, пережитковим явищем, то позаобрядовий, розважальний танець представлений на Гуцульщині багатьма різноманітними видами і формами. Частина розважальних танців походить з обрядових, які втратили магічно – ритуальну функцію та увійшли як окремі частини, вступи чи коди до них. Але більшість розважальних танців за своїм походженням і специфікою має відмінний від обрядових характер, відрізняється більш розвиненими виражальними засобами, особливостями виконання і побутування.

Всі великі і малі календарні свята, ярмарки, толоки, «танці – вечірки» (що господині влаштовували у «велике пущене» для знайомства молоді, подібні до українських вечорниць), сімейні урочистості – вивід та хрещення дитини, весільні сватання та колачини, як і основні три дні весілля – закінчувалися танцями. Не можна було танцювати у пости, під час коляди, якщо є померлий в хаті, при виводі та колачинах, якщо дитина померла. Танцювали гуцули у хатньому приміщенні, у сінях, на подвір'ї, на задвір'ї, коло обійстя, на площі неподалік од церкви та біля корчми.

У масових і сольних танцях брали участь молодь і дорослі. Дуже часто затанцювали чоловіки у колі, а згодом кликали у танець жінок. Музиканти грали мелодії танців у певному порядку, у кожній місцевості існував свій, звичаєм встановлений порядок танців. Танцювали під гру скрипки, дудки, дрімби (в камерних хатніх умовах) чи цілої інструментальної капели.

Різнманітним танцям, поширеним у регіоні, гуцули давали конкретні назви. Народна термінологія музично – хореографічного виконавства досить розвинена. Хореографічний словник гуцулів багатий не тільки назвами танців, в ньому зустрічаємо і назви фігур («зірниця», «хрещик», «букет», «корито»...) та кроків («гайдук», «мережка», «переплітуха», «тропіт»...) і їх варіантів («півгайдук», «тропачок з гайдучком», «підківка з гайдучком»...), що свідчать про різноманітність виконання головних танцювальних жестів і рухів у локальних варіантах.

Серед танцювальних назв є терміни дуже давнього загальнослов'янського походження («ігра», «пляс») і вузьколокального поширення. Тому не назви, а виражальні засоби, музичні та хореографічні, виступають основою систематизації численних варіантів гуцульських позаобрядових танців. Р. Герасимчук на основі цих особливостей поділяє їх на коломийкові та козачкові. Хореографічні виражальні засоби гуцульських танців лаконічні, але яскраві. Ці танці є «танцями ніг» – рухи рук в них обмежені. Найдрібнішою виражальною одиницею є кроки, рухи яких, виконуючи роль мотиву у системі пластичної виражальності, повторюючись на танцювальній площині безліч разів, формують фігури танцю. Орнаментальність гуцульського танцю і сьогодні залишається основою формотворення нових варіантів.

Спільні критерії організації матеріалу, досягнення численних форм і гри барв у художньому співставленні мотивів, властиві гуцульській народній хореографії, присутні також у декоративно – прикладному їх мистецтві, в тому числі у гуцульському орнаменті, геометричному за своєю природою, свідчать про єдність художнього мислення регіону.

Виконання коломийкових танців супроводжується співом коломийок, при цьому рух у танці стає стриманішим. Танцюристи гуртом в унісон або соло чи музиканти приспівують, скандуючи, короткі коломийкові строфи. Їх зміст інколи розкриває зміст танцю (в танці «чабан» предметом пісні є побут чабанів), але найчастіше це жартівливі коломийки, в яких 14 – складова строфа 4+4+8 з модифікаціями, збудована з метрично однорідних трохеїв, відповідає музичному періоду, мелодика якого буває значно ускладнена мелізматиною.

Коломийкові танці – органічні для території Гуцульщини, вони тут існували з давніх давен, свідченням чого є зв'язок з обрядовими формами та безліч локальних варіантів, музичних і

хореографічних, велику групу яких можна, в свою чергу, поділити на давніші коломийкові танці і новотвори.

Коломийкові давні танці «коло», «рівна», «висока», «трясунка», «півторак», «чабан», які виникли від однойменних обрядових, втративши свою прадавню функцію, виконувались під спеціальні мелодії квадратної структури, будувались з однієї фігури чи одного кроку, від яких і отримували свою назву. Всі вони стали окремими частинами нових танців гуцулів, дво-, три- чи багаточастинних, будова яких об'єднує коломийкові танці у встановленій традицією послідовності їх виконання. У цих танцях, виконуваних в обряді чоловіками, беруть сьогодні участь і жінки, і молодь.

Танець «коло» танцювали однаково майже в усіх селах Гуцульщини – у фігурі «коло» рухаються кроком «рівна».

«Рівна» виконувався на переломі XIX – XX ст. старожилами, завдяки чому отримав в деяких селах назву «дідова гуцулка». Назва походить від основного кроку «рівна». Танцюристи розміщені у фігурі «ряд» або «коло». Крок «низький тропачок» у цьому танці інколи виконують жінки.

«Висока», «старовіцький високий танець», «джоган» – назви танцю, що виконувався мішаним складом кроком «крутитися» та «високий тропот», що походить від слова «тропати» – вдаряти ногою. Від попередніх відрізняється в основному тим, що при виконанні кроків високо піднімають ноги.

Танець «трясунка» отримав назву від кроку «трясунка», який пара повторює, обертаючись у колі, а «півторак» – від кроку, що триває півтори такти при русі вправо і обов'язково повторюється у дзеркальній симетрії при русі вліво. При такому коливанні пар коло танцюючих повільно обертається у довільно обраному напрямку.

«Чабан» – повільний дводольний коломийковий танець, виконуваний переважно чоловіками у колі на значній відстані один від одного. Зміст танцювальних пісень, що супроводжують цей танець, говорить про колишню його приналежність до побуту вівчарів. Головний крок танцю «чабан» триває чотири такти музичного супроводу, він повторюється на одному місці чотири рази, спрямований у різні сторони.

Новіші коломийкові танці відрізняються більш розвиненими формами, завдяки поєднанню кількох давніх танців простих форм. Серед них три чоловічі танці – «гребінець», «зірниця» і «корито».

«Гребінець» виконується в замкненому колі кроками «гайдук», «рівна», «тропіт», «крутитися». Танець дістав назву од виразу «триматися гребінця» - тісно переплітати руки за плечима сусідів.

Танець «зірниця» використовує кроки «тропіт» і «гайдук», його назва походить від однойменної назви фігури, в якій чоловіки через одного в колі, міцно тримаючись за руки сусідів, опираються п'ятами в середині кола, перебуваючи, таким чином, майже в горизонтальному положенні [4, с. 359].

Подібною до «зірниці» є головна фігура танцю «корито», в якій всі чоловіки, міцно тримаючись за руки, нахилиються од центру кола.

Танці, пісні, перевтілені професійною обробкою, органічно увійшли в репертуар багатьох колективів у новій видовищній формі. Завдяки інтенсивному розвитку народних самодіяльних ансамблів, фольклорних колективів із самобутнім танцювальним мистецтвом гуцулів сьогодні мають можливість познайомитись широкі маси глядачів. Воно стало популярним далеко за межами України.

Висновки. Гуцульський фольклор, зокрема обрядові танці XIX–XX ст. є складовою частиною сімейних звичаїв та обрядів і становлять важливу сферу загального національно-виховного процесу. Під впливом глибокої взаємодії української культури з культурами прикордонних країн, лексичне наповнення гуцульських танців насичене різними за походженням якостями. Із збереженням основної структури українських танців, у хореографії Гуцульщини спостерігаються неабиякі відмінності, починаючи від лексики та малюнку танцю і закінчуючи характером та манерою їх виховання. Це обов'язкові притупи, підскоки, дрібні переступання, висока присядка-гайдук, свердло, тропіток та ін. Традиційно загальними особливостями обрядових танців гуцульського регіону слід вважати наявність контрастних рухів; обмеженість танцювального поля, яке виражається в характерних принципах побудови малюнку (замкнені одне чи декілька кіл); колективність, яка простежується у виконанні рухів усіма танцюристами; однакова побудова бокових фігур, кругових рухів та притупів тощо.

1. Гарасимчук Р.В. Танці гуцульські / Р.В.Гарасимчук. – Львів, 1939. – 56 с.

2. Гарасимчук Р.П. Гуцульські варіанти російських, чеських та румунських танців: матеріали з етнографії та мистецтвознавства / Р.П.Гарасимчук. – К., 1961. – С.76–105.

3. Гнатюк В. Колядки і щедрівки / В.Гнатюк. – К. : Музична Україна, 1991. – Т. 1. – 389 с.
4. Гуцульщина. Історико-етнографічне дослідження. – Київ : Наукова думка, 1987. – 471 с.
5. Шухевич В. Гуцульщина / В.Шухевич. – Львів. – Ч. 3. – С. 47.
6. Шухевич В. Гуцульщина / В.Шухевич. – Львів. – Ч. 4. – С. 210.

В статтє исследуются обрядовые танцы, которые занимали обособленное место в традиционно-бытовой культуре Гуцульщины. Особенное внимание уделено использованию народных танцев в календарно-обрядовом цикле гуцулов.

Ключевые слова: обрядовые танцы, Гуцульщина, танцевальные шаги, «ровная», «плес», «ряд», танцевальная фигура.

The article deals with the problems of estatic education of children at the pre-school age by means of choreography. The main tasks in order to improve the content, forms and methods of estatic education have been analysed.

Key words: folk choreography, estatic education, pre-school education, dancing art, folk danse.

УДК 078 (477.43) (092)

Марія Кузів

ВИКЛАДАННЯ МУЗИКИ І СПІВУ В НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ КАМ'ЯНЦЯ-ПОДІЛЬСЬКОГО В КІНЦІ ХІХ – ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розкриваються основні теоретичні засади навчання музики та співу в навчальних закладах Кам'янець-Подільського. На основі архівних, документальних та історичних матеріалів висвітлено процес становлення музичної освіти міста. Звертається увага на роль шкільних оркестрів і хорів та розповсюдження ними мистецьких творів.

Ключові слова: музична освіта, чоловіча гімназія, музична школа.

Аналіз джерел мистецького, культурологічного і педагогічного спрямування вказує, що вітчизняними науковцями В.Ф.Івановим, М.А.Печенюк, Р.С.Римар, М.В.Щепакіним, О.В.Бугаєвою розкриваються маловідомі сторінки розвитку культури подільського регіону, фіксується функціонування певних фондів і навчальних закладів. Проте, питання викладання співу і музики в навчальних закладах Кам'янець-Подільського розглядалося побіжно, подавалося у контексті інших проблем музичного виховання учнів і дотепер залишалося майже поза увагою вчених. Викладання співу є невід'ємною складовою становлення музичної освіти регіону. Тому, **мета статті** – поглибити розгляд викладання співу і музики в навчальних закладах Кам'янець-Подільського шляхом впровадження у науковий обіг невідомих раніше архівних матеріалів (історичних і документальних).

На початку 80-х років ХІХ ст. на Поділлі не було зафіксовано навчальних закладів, які би надавали спеціальну музичну освіту. Система підготовки і вдосконалення вчителів співів, диригентів, солістів-виконавців здійснювалась іншими шляхами. Потреби в цій галузі забезпечували в основному випускники навчальних закладів духовного відомства і навчальних закладів міністерства народної освіти, в яких спів був обов'язковим предметом, а навчання гри на різних інструментах було додатковим. Відкриті в різний час, ці заклади дотримувалися у навчальному процесі єдиної програми і статуту, що були вироблені для них або училищною радою при Святому Синоді або Міністерством народної освіти, до якого відносилися гімназії міста.

Програма навчання включала загальноосвітні та музичні дисципліни. До останніх належали теорія музики, гармонія, церковний спів та його історія, гра на інструментах (скрипка, фортепіано, духові інструменти), диригування та хорознавство.

Провідним навчальним закладом була Подільська духовна семінарія. Незважаючи на те, що вона була духовним закладом, за давньою традицією тут весь час готували вчителів співів і регентів [14, с. 52–56]. Серед випускників семінарії Микола Леонтович – композитор і диригент, Дмитро Білобрицький – диригент та вчитель співів, Юрій Баулін – викладач теоретичних дисциплін і керівник учнівського хору в музпрофшколі, Кость Широцький – український мистецтвознавець, який зібрав і видав 40 подільських колядок і щедрівок [17].

Історія Подільської духовної семінарії обіймає великий часовий період (понад 120 років) – від кінця XVIII до початку XX сторіччя – і відбиває процеси становлення й розвитку національної культури у різних її галузях: науці, освіті, мистецтві. Особливе значення має Подільська духовна семінарія у розвитку музичної культури Поділля, і, зокрема, щодо виникнення спеціальної музичної освіти та музичного професіоналізму.

Судячи із програми навчання церковному співу, вихованці отримували необхідні знання і практичні навички роботи з хором. Найкраще підготовлених допускали до роботи з семінарським хором. Так, наприклад, М. Леонтович, навчаючись на старших курсах, керував семінарським хором. Все навчання було тісно пов'язано з практикою, що забезпечувало йому конкретність і ґрунтовність. Оволодіння професійними навичками і вміннями було найважливішим елементом у системі підготовки вчителя співів.

Успішній навчальній роботі семінарії сприяв і вдалий добір викладацького складу – всі вчителі співів мали високопрофесійну підготовку, яку отримали у кращих закладах Росії та за кордоном.

Антон Кривецький, Юхим Богданов та Олександр Телескін закінчили курс навчання в Санкт-Петербурзькій Придворній співочій капелі. У середині XIX сторіччя при капелі існували очні і заочні регентські класи, інструментальні класи з різних оркестрових спеціальностей, які готували (за програмами консерваторії) солістів і артистів оркестру вищої кваліфікації. Педагогами були відомі диригенти, композитори, музиканти-виконавці.

Викладачі семінарії давали вихованцям ґрунтовні знання, а особистим прикладом виховували повагу до своєї справи, прищеплювали мистецьку культуру, любов до музики, навчали педагогічній тактовності, давали основи знань з теоретичних курсів, хорового співу та історії вітчизняного співацького мистецтва. Набутий досвід вихованці використовували у своїй педагогічній і концертній діяльності.

Переконливим свідченням музичних успіхів вихованців були концерти семінарського хору, шкільні свята, ювілейні урочистості і публічні іспити.

В історії музичної освіти на Поділлі семінарія відіграла важливу роль. Вона була першим навчальним закладом у регіоні, який за роки свого існування підготував значну кількість викладачів співу для училищ і шкіл духовного відомства. За незначним винятком, у період з 1880 по 1917 рр., у шести училищах духовного відомства на Поділлі працювали вихованці Подільської семінарії. Через своїх випускників Подільська духовна семінарія впливала на розвиток музичної освіти регіону і була провідником музичної культури на периферії, формувала педагогічні кадри, поширювала культуру хорового співу.

1 січня 1833 року була заснована Кам'янець-Подільська чоловіча гімназія [16]. Однією з її особливостей був високий рівень естетичного виховання гімназистів. Гімназія виділялася серед навчальних закладів міста кінця XIX століття особливою «музикальністю». Серед її випускників були: актор і драматург Тадей Рутковський, архітектор і мистецтвознавець Володимир Січинський, польський скрипаль і педагог Вацлав Коханський та ін. Викладання співу в гімназії було систематичним. Так, з розкладу занять на 1880-81 навчальний рік ми бачимо, що співи читались шостим уроком у кожному класі [1, арк. 3-4].

Заняття зі співу склалися із вправ троякого роду: 1) навчання читки нот з листа, 2) викладання основних правил співу, 3) вправляння у співі як сольному, так і хоровому, духовному і світському, з супроводом і без нього. Шкільна програма передбачала поступове ознайомлення з музичною грамотою, церковним канонічним співом та творами світського мистецтва, забезпечувала гідний рівень навчання, як сольного співу, так і гри на інструментах.

Ще у 1895 році директором гімназії був закуплений комплект з 20 духових мідних інструментів на чеській фабриці музичних інструментів «В.Ф. Червений и сини», яка мала свою філію в Києві, так як «духовой оркестр пользуется большей симпатией, чем бальный» [2, арк. 1]. Своє рішення він мотивував бажанням самих учнів навчатися грі на інструментах. У зв'язку з тим, що «некоторые воспитанники вверенной мне гимназии, обучавшиеся на дому игре на струнных и других бальных инструментах, в последнее время, с моего разрешения, сгруппировали оркестр и устроили несколько сыгров в здании гимназии под руководством приглашенного мною для этой цели некоего Янковского, окончившего с успехом полный курс консерватории. Опыт превзошел мои ожидания» [3, арк. 2].

На початку XX століття на посаді вчителя співів, викладача музики та керівника духового або струнного оркестру були високоосвічені люди з фаховою освітою: Юхим Арсенійович Калинович (викладав співи з 1902 по 1913 рр.) – закінчив Кам'янець-Подільське духовне училище [4, арк. 4–

11], Фрідріх Вільгельмович Гофман (керував оркестром з 1903 по 1910 рр.) – студіював курс теорії музики та гармонії в Королівській Консерваторії Музики в Мюнхені [5, арк. 1–6]; Альфред Бертольдівич Сігалов (керував оркестром з 1910 по 1912 рр.) – закінчив консерваторію в Штутгарті [6, арк. 2–9]; Зденек Рудольфович Комінек (керував духовим оркестром з 1912 по 1914 рр.) – закінчив Чесько-Слов'янську академію музики та співу [7, арк. 3–4].

Зі звіту про роботу гімназії за 1913 рік дізнаємося, що в закладі був хор із 40 чоловік (керував ним вчитель російської мови Семен Васильович Котов) [8, арк. 28], який брав участь не лише в літургії, але і у літературно-вокальних вечорах; оркестр балалаєчників у складі 24 учасників (керував ним учень 8-го класу В. Когутов), і духовий оркестр із 23 учнів, який під керівництвом капелмейстера Зденека Комінека «довольно ревностно играет музику» [9, арк. 103].

Всі урочисті події в Кам'янці-Подільському не обходились без духових та струнних оркестрів, які існували, як правило, в чоловічих навчальних закладах та хоровах колективів усіх навчальних закладів міста.

Так, наприклад, під час святкування мешканцями Кам'янця-Подільського 300-ї річниці правління Царського Дому Романових, яка проходила 30 січня 1913 року учнями гімназії були виконані такі музичні номери:

1. Попурі з опери «Жизнь за Царя» муз. М. Глінки – духовий оркестр під керуванням З. Комінека.

2. «Туманы разлетаются» муз. Вільбоа – хор під керуванням Є. Калиновича.

3. «Ручеек» муз. О. Архангельського – хор під керуванням Є. Калиновича.

4. «Експромт» муз. Рейнгольда виконує на фортепіано І. Вайнбаум.

5. Увертюра з опери «Кармен» муз. Ж. Бізе – оркестр балалаєчників під керуванням учня 8 класу В. Когутова.

6. Попурі з опери «Цыганский барон» муз. Й. Штрауса – оркестр балалаєчників під керуванням учня 8 кл. В. Когутова.

7. «Ночька, моя ноченька» муз. О. Архангельського – хор під керуванням Є. Калиновича.

8. Народний гімн у загальному виконанні [10, арк. 16].

У святі, яке відбулося 19 лютого 1913 року були виконані наступні номери:

1. «Торжественная кантата» муз. Беневського – хор під керуванням Є.А. Калиновича.

2. Мотиви з опери «Жизнь за Царя» муз. М. Глінки – оркестр балалаєчників під керуванням учня 8 класу В. Когутова.

3. «Шуми, Марица» болгарська пісня – хор під керуванням Є.А. Калиновича.

4. «Многие Лета, православный русский Царь» муз. Гінзбурга – хор під керуванням Є.А. Калиновича.

5. Попурі з опери «Жизнь за Царя» муз. М. Глінки – духовий оркестр під керуванням З. Комінека.

6. Народний гімн «Боже, Царя храни!» [10, арк. 20].

30 січня 1914 року у день храмового свята гімназичної домової церкви Трьох Святителів для учнів старших класів гімназистами було виконано:

1. Увертюру з опери «Марія Генрієтта» – духовий оркестр під керуванням З. Комінека.

2. Попурі з опери «Кармен» муз. Ж. Бізе – оркестр балалаєчників під керуванням учня 8 класу В. Когутова.

3. «Цыгане» муз. Р. Шумана – хор під керуванням С.В. Котова.

4. «Сумрак ночи» муз. О. Архангельського – хор під керуванням С.В. Котова.

5. «Боже, Царя храни» народний гімн [10, арк. 13].

Перегляд вищезгаданих програм наштовхує на думку про те, що репертуар виконавців був доволі різноманітним. Як правило, в концерті представлено кілька хорових номерів, один-два у виконанні духового оркестру, номер у виконанні оркестру балалаєчників та обов'язковий заключний номер «Боже, Царя храни!» у виконанні хору під супровід струнного або духового оркестрів і всі вони перемішувалися з віршованими номерами.

Перераховане вище служить показником належного викладання в гімназії предметів «співи», «музика», професійної підготовки вчителів, які не лише добре навчали учнів, але й організували концерти та виступи вихованців у місті.

Першим навчальним закладом, який став давав учням академічну музичну освіту стала заснована в 1903 році графом Тадеєм Діонісовичем Ганіцьким у Кам'янці-Подільському приватна музична школа. До слова, це була не перша спроба відкрити у місті музичну школу. Ще у 1884 році

проживаючий у Києві композитор Константин Францович фон Фейст звернувся до подільського губернатора з проханням про переведення його музичної школи з Києва у Кам'янець-Подільський, сподіваючись на невелику субсидію і будинок. Він навіть обіцяв «положенное число бедных детей учить музыке, теории и пению безвозмездно» [13, арк. 3]. У випадку згоди місцевої влади композитор готовий був переїхати до 20 серпня 1884 року і навіть заявляв у своєму проханні наступне: «Немедленно отошлю прошение в СПб о присоединении Императорское музыкальное общество при музыкальной школе» [16, арк.4]. Але йому відмовили, так як «город в настоящее время не располагает ни своим помещением, ни денежными средствами» [13, арк. 7].

І лише з приїздом Тадея Діонісовича Ганіцького вдалося реалізувати цю справу. Ім'я професора увійшло в історію нашого міста не лише як засновника школи, а й як великого просвітителя, педагога, який своєю композиторською, концертною, публіцистичною та музично-громадською діяльністю зробив значний внесок у розвиток подільської музичної культури. Йому довелося докласти багато зусиль, щоб створити колектив викладачів-ентузіастів, котрі би самовіддано служили музично-освітній справі. Серед викладачів школи були: випускник Варшавської консерваторії А. Лозинський (теорія музики, фортепіано), випускниця Московської консерваторії С. Булгакова (академічний спів, сольфеджіо), випускники Одеського музичного училища піаністи М. Петліна та К. Ольховський. Клас драматичного мистецтва вів Ф. Іванов-Двинській, а після нього – театральна актриса М. Леонтович. З 1912 року у школі клас скрипки став вести З. Комінек, учень Отакара Шевчика та Віллі Станіслава, який у свій час виступав з такими відомими чеськими скрипалями як Ярослав Коціан і Ян Кубелік [11, с. 23]. Він став соратником Т.Ганіцького на багато років. На фотолістівці адресованій Комінеку у 1926 році читаємо: «Дорогому товарищу и многолетнему сотруднику от глобокоуважающего его и благодарного Т. Ганицкого» [15].

У школі крім дворазового уроку з фаху щотижнево передбачались обов'язкові заняття з теорії та історії музики і загального фортепіано. В школі функціонувало 7 класів (підготовчий, три курси гри на фортепіано, скрипці та сольного співу, теорії музики і драматичний клас) [12, с. 352]. Для осіб, які не мали вільного часу на протязі дня передбачались вечірні курси. З метою пропаганди музичного мистецтва у школі влаштовувались музичні вечори, які давали змогу учням призвичаюватись до публічних виступів, а їх батькам бачити результати музичних досягнень своїх дітей. Школа була платною (100 рублів в рік), були і пільговики, а особливо талановиті діти, але незаможні, навчалися безкоштовно. Якщо в 1904 р. у школі навчалось 70 учнів. то в 1905 р. їх було вже 131, а в наступному – 141 [11, с. 19].

Силами викладачів і учнів проводились численні концерти в місті: місцевому театрі, у різних клубах та інших навчальних закладах. На них публіка знайомила з творами зарубіжних і вітчизняних композиторів – Р.Шумана, Л. Бетховена, К. Сен-Санса, Ф. Шопена, Й. Гайдна та ін. І все це відбувалося долаючи постійні матеріальні складнощі. Викладання в школі було поставлено на досить високий професійний рівень, про що власне і свідчать програми концертів і учні, які після навчання в школі змогли продовжити його в провідних консерваторіях Росії та Європи.

Виховані на кращих зразках Європейської музично-педагогічної школи ХІХ століття, Т. Ганіцький разом зі своїми колегами заклали міцний фундамент справжньої професійної музичної освіти на Поділлі. За час свого столітнього існування школа випустила понад 4000 випускників. Серед випускників школи: Григорій Васильович Курковський – український музикознавець, кандидат мистецтвознавства; Онисія Яківна Шреєр-Ткаченко – український музикознавець, педагог, кандидат мистецтвознавства, член Спілки композиторів України; Аркадій Костянтинович Гурфінкель – скрипаль, концертмейстер групи перших скрипок симфонічного оркестру Державного академічного Великого театру в Москві, Олександр Якович Вайсфельд – скрипаль, доцент Львівської музичної академії та ін.

Висновки. Отже, в означений період була сформована структура музичної освіти подільського краю. Професійну музичну освіту надавали духовні та спеціалізовані навчальні заклади.

У досліджуваній темі відбувається переосмислення раніше відомих фактів і робиться аналіз нових архівних даних, що розкривають стан музичного навчання та виховання тогочасних навчальних закладів. Весь комплекс матеріалів та документів дозволяє з більшим ступенем точності реконструювати багато важливих моментів в історії становлення і розвитку системи музичної освіти та культури краю.

На сучасному етапі розвитку нашого суспільства досвід діяльності тодішніх навчальних закладів допоможе вирішити проблеми перебудови і оновлення системи музичної освіти, що буде сприяти вирішенню культурно-освітніх проблем. Даний матеріал доповнить лекційні курси з «Історії

української музики», «Української музичної педагогіки», «Української культури» і «Музичної освіти на Поділлі», розширить тематику для написання рефератів та курсових робіт. Ця стаття дозволяє в більш повному обсязі відтворити історичну перспективу становлення подільської культури. Наступним кроком у дослідженні даної теми буде розгляд діяльності музичного технікуму у Кам'янці-Подільському.

1. Державний архів Хмельницької області (далі – ДАХМО) – Ф. 319. Кам'янець-Подільська чоловіча гімназія. – Оп. 1. – Спр. 222. Статистические таблицы о результатах приёмных испытаний, распределений уроков и список учителей гимназии. – 3–4 арк.
2. ДАХМО – Ф. 319. – Оп. 1. – Спр. 524. Об организации и приобретении духовых музыкальных инструментов для оркестра гимназии. – 1 арк.
3. ДАХМО – Ф. 319. – Оп. 1. – Спр. 597. Переписка с попечителем Киевского учебного округа о найме учителя музыки для дирижирования струнным духовым оркестром. – 2 арк.
4. ДАХМО – Ф. 319. – Оп. 1. – Спр. 1211. Личное дело помощника классных наставников учителя пения Калиновича Евфимия. – 4–14 арк.
5. ДАХМО – Ф. 319. – Оп. 1. – Спр. 398. О найме капельмейстера Вильгельма Гофмана учителем музыки. – 1–6 арк.
6. ДАХМО – Ф. 319. – Оп. 1. – Спр. 1276. Личное дело учителя музыки Альфреда Бертольдовича Сигалова. – 1–6 арк.
7. ДАХМО – Ф. 319. – Оп. 1. – Спр. 1224. Личное дело преподавателя музыки Коминка Зденека Рудольфовича. – 3–4 арк.
8. ДАХМО – Ф. 319. – Оп. 1. – Спр. 1029. О распределении уроков и классного наставничества на 1913–1914 учебный год. – 28 арк.
9. ДАХМО – Ф. 319. – Оп. 1. – Спр. 1027. Отчёт о состоянии Каменец-Подольской гимназии за 1913 год. – 103 арк.
10. ДАХМО – Ф. 319. – Оп. 1. – Спр. 1030. Переписка о проведении музыкально-литературных вечеров в гимназии, программы. – 13, 16, 20 арк.
11. Иванов В.Ф. Тадеуш Ганицький / В. Иванов. – Кам'янець на Поділлію – Миколаїв-Вінниця : ВМГО «Розвиток», 2007. – 123 с.
12. Історія української музики / Ін-т мист-ва, фолькл. та етногр. ім. М.Т. Рильського; М.М. Гордійчук (голова) та ін. – К. : Наукова думка, 1990. – Т. 3 – 424 с.
13. Кам'янець-Подільський міський архів – Ф. 249. – Оп. 1. – Спр. 5538. Дело Каменецкой городской управы об открытии в г. Каменце музыкальной школы. – 3, 4, 7 арк.
14. Кузів М. Співоча підготовка в навчальних закладах Південно-західного Поділля кінця ХІХ – початку ХХ століття / М. Кузів // Наукові записки ТНПУ ім. В.Гнатюка, НМА ім. П. Чайковського. Серія: мистецтвознавство. – №2 (14). – 2005. – С. 52–56.
15. ПААП (Приватний архів Анатолія Прияна) – Збірка знімок та особистого архіву родини Комінек.
16. Підгірна Л. Була у Кам'янці чоловіча гімназія: штрихи до історії / Л. Підгірна, А. Бабляк // Подолянин. – 1993. – 27 січня. – С. 3.
17. Широцький К. Подольские колядки и щедривки / К. Широцький // Православне Поділля. 1908. – № 1. – С. 4–10; № 2–3. – С. 28–39; № 4. – С. 60–76.

В статтє раскрываются основные теоретические основы обучения музыке и пению в учебных заведениях Каменца-Подольского. На основе архивных, документальных и исторических материалов освещен процесс становления музыкального образования города. Акцентируется внимание на роли школьных оркестров и хоров, их пропаганду художественных произведений.

Ключевые слова: *музыкальное образование, мужская гимназия, музыкальная школа.*

The article describes the main theoretical foundations of learning music and singing in schools Kamianets-Podilskyi. In article on the basis of archival, documentary and historical materials illuminated the process of formation of music education in the city. Draws attention to the role of the school bands and choirs and their propaganda works of art.

Key words: *music education, male high school, musical school.*

НАРОДНИЙ ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ АНСАМБЛЬ «КАРПАТИ» – ПЕРШИЙ ВИКОНАВЕЦЬ «ЧЕРВОНОЇ РУТИ» В.ІВАСЮКА

У статті висвітлюється творча та концертна діяльність народного вокально-інструментального ансамблю «Карпати», який був першим виконавцем пісні В.Івасюка «Червона рута». Подається інформація про минулих та теперішніх керівників колективу.

Ключові слова: Буковина, Чернівці, ВІА «Карпати», В.Івасюк, естрадна пісня, сучасна музика.

Колись Чернівці були справжньою мистецькою, пісенною Меккою України «Марічка» Степана Сабадаша і «Черемшина» Василя Михайлюка, вивели українську пісню на широкий простір. Країна співала, мугикала, насвистувала «Відлуння твоїх кроків», «Водограй», «Миля моя», «Червона рута» та інші чудові твори Володимира Івасюка. Минули роки, але ті, хто вперше так високо підняв сучасну українську пісню, розповівши про чарівний карпатський край, залишаться навіки у славному її літописі.

Різні аспекти становлення і розвитку вітчизняного естрадного мистецтва, а також питання сприйняття слухачами сучасної естрадної музики розглянуто в працях А.Вересня, Б.Бриліна, О.Войтовича, І.Ляшенка, М.Маслій, С.Мальцева, О.Перепелиці, Ю.Саульського, О.Сохора та інших авторів. Проте, проблема жанрово-стильової специфіки української естрадної музики залишається майже не розробленою з наукової точки зору. Основне джерело інформації – це окремі публікації з цієї тематики в сучасних газетах, музичних журналах.

Заслуговує уваги дослідження естрадно-пісенного мистецтва в Україні, проведене кандидатом педагогічних наук О.Сапожнік, яка у своїх працях охарактеризувала більшість напрямків та провела ґрунтовний аналіз становлення й розвитку естрадної музики в Україні в історичному аспекті.

У статті поставлена **мета** – висвітлити та проаналізувати творчу і концертну діяльність народного вокально-інструментального ансамблю «Карпати» Центрального Палацу культури м. Чернівці. Серед завдань – відтворити етапи створення колективу, його першого репертуару, до якого, в свій час, ввійшла пісня В.Івасюка «Червона рута»; подати інформацію про перших та теперішніх керівників колективу, що були сподвижниками важливої справи зародження естрадно-пісенного жанру і досі є активними популяризаторами естрадної пісні В.Івасюка.

Вокально-інструментальний ансамбль «Карпати» – один з найпопулярніших ансамблів тих часів, був створений в 1967 році Валерієм Громцевим – надзвичайно талановитою людиною. Музикант, аранжувальник, студент Чернівецького музичного училища (слава тутешнього музичного училища гриміла по усіх усюдах), він зібрав навколо себе таких же молодих, талановитих, творчих особистостей. З початку до складу входили поет Микола Бучко, Віктор Обдуленко (тодішній директор будинку культури), музикант Євген Тарнавський. Репертуар складався, в основному з пісень, які писав Громцев на вірші Миколи Бучка: «Дивоцвіт», «На Івана Купала», «Вже дощі зупинились», «Чекання» та інші. Їх тоді співали по всьому західному регіону України. Микола Бучко розповідав: «Тоді мені дуже подобалося писати українські тексти до популярних зарубіжних пісень» [1, с. 33]. А.Громцеву якраз і хотілося української пісні. Тому двоє митців легко знайшли спільну мову. То був чудовий творчий тандем.

В цьому ж році, у 1967 році до складу ансамблю приєдналася студентка першого курсу музичного училища Світлана Юрченко. Вона згадує, що коли лише вступила до Музичного училища, співала в хорі. Її почув В.Громцев і запропонував співати в ансамблі. Пройшла прослуховування і почалися репетиції. Репетирували зазвичай у Будинку текстильників, іноді на сцені Шепетівки. Фінансування ансамблю, лежало на плечах самих музикантів. Все робили самі: купували нехитру апаратуру, шили концертне вбрання. Безумовно, тодішній реманент був далеким від досконалості. Та молоді музиканти раділи й тому, що мали. Виступали у маленьких містечках, сільських клубах, часто їздили до Молдавії. Працювали із задоволенням, викладалися вповні і слухачі віддавали їм сторицею. Кожен виступ, де б вони не були, супроводжувався оплесками, задоволеними відгуками. А в залах не ставало місця, як кажуть, і не було де яблуку впасти. «Карпати» давали власні концерти, іноді акомпанували вокальному жіночому ансамблю «Марічка», створеному Степаном Сабадашем.

© Рурак В., 2015.

У 1968 році до «Карпат» приєднався дуже талановитий юнак, композитор-початківець, студент медичного інституту, скрипаль, гітарист – Володимир Івасюк. В.Громцев познайомив Світлану Юрченко (Кобевко) з В.Івасюком, вона ж першою і заспівала на одному із студентських вечорів «Червону руту».

Мало хто знає, що вперше пролунала пісня Володимира Івасюка «Червона рута» у виконанні ВІА «Карпати» (солісти Володимир Івасюк та Олена Кузнецова), – а саме 13 вересня 1970 року у телевізійній програмі «Камертон доброго настрою». Пополудні з Театральної площі міста Чернівців перед багатотисячним натовпом на всю Україну Чернівецька телевізійна студія транслює «Червону руту» і «Водограй». Після цього виступу мільйони людей вбачатимуть у цих піснях вираз своїх почуттів.



Червона рута
То признався мені,
Звучить в тебе ті сари,—
І без тебе не гукаю
У моїх очах
Моя доля у лісах
То гор-з'їла мушкетер,
Сонце – руту знайома
У мене згадувала?
Приспів: Червону руту
Не мушкетером,
То у мене очима,
Пісня ти, казир,
То твоя краса –
То є світлий берег
То є світлий берег
В наших горах.
То є в тебе в снах
У гирі твоїх землях
То забуття єй сонця
То признався зо мною.
У не треба мені
Сили твоєї ласки
То фальш у тебе не
У фальш в твоїх очах...
Приспів... 18.XII.70 В.Івасюк

«З Володею ми познайомилися 1967 року, – пригадує композитор та музикант Валерій Громцев. Після відрахування в перший же день навчання «за неблагонадійність» з Чернівецького медінституту він працював слюсарем на Чернівецькому заводі «Легмаш». Там я очолював художню самодіяльність. Згодом Володя все ж таки став студентом-медиком, але нашої творчої співпраці ми не припинили. Співала з нами і Софія Ротару» [4, с.4]. У 1971 році український режисер Роман Олексів знімає музичний фільм назву якому дає Івасюкова пісня «Червона рута» у фільмі знімається також ВІА «Карпати» та «Смерічка».

Завдяки наполегливій роботі та професіоналізму самих музикантів ансамбль «Карпати» завоював велику популярність і отримав широке визнання у глядачів не тільки в Чернівцях і області, а й далеко за її межами. Так в 1971 році на Фестивалі молоді і студентів в м. Києві ансамбль отримав повне визнання як творчий колектив високої майстерності. Взавши активну участь в республіканському фестивалі, присвяченому 50-річчю створення СРСР, ВІА «Карпати» за високий художній рівень і виконавську майстерність в 1972 році нагороджується дипломом I ступеня і великою золотою медаллю.

В 1974 році «Карпати» змінив самодіяльний статус на професійний і вони перебралися до Чернівецької філармонії. Але склад ансамблю змінився тому, що музикантів спочатку запросили повним складом до Хмельницької філармонії, де їх охрестили «Товтрами», а потім вони всі перебралися у Волинську філармонію і стали «Світязем». Гурт записав кілька пісень на збірний лонг-плей українських ВІА, проте справжній успіх прийшов у 1975 році, коли до «Світязь» приєднався Василь Зінкевич. У 1978 році колектив повернувся до Палацу Текстильників і в цьому ж році йому було присвоєно звання «народний». У 1981 році керівником ВІА «Карпати» стає Валентин Акейніков. Потім до керівництва стає Леонід Епельман, солістом тоді був Роман Копов.

Неодноразовий лауреат міських, обласних і республіканських конкурсів патріотичної пісні, вокально-інструментальний ансамбль «Карпати» був учасником концерту для делегатів XI з'їзду профспілок України, святкових концертів українського телебачення і радіо, учасником республіканських фестивалів патріотичної пісні, присвячених 30-річчю Перемоги в м. Керчі, 60-річчю Жовтня в м. Харкові. У 1985 році колектив ансамблю нагородили медаллю лауреата Всесоюзного огляду, присвяченого 40-річчю Перемоги. Також ВІА «Карпати» брав участь у культурному обслуговуванні туристів на теплоході «Тарас Шевченко» в 1986 та 1988 роках.

З 1993 року до сьогодні колективом керує відомий співак і композитор, заслужений діяч мистецтв України Віктор Рурак. Завдяки професіоналізму керівника ансамблю продовжує плідно працювати. Продовжуючи велику роботу по популяризації сучасної української музики ВІА «Карпати» має в своєму репертуарі надзвичайно багато творів сучасних українських авторів.



На фото, біля музею В.Івасюка поряд з учасниками ВІА «Карпати» – Світлана Юрченко-Кобевко, Валерій Громцев, Віктор Обдуленко, керівник «Смерічки» народний артист України Левко Дутковський, Віктор Рурак, Михайло Томсон, Євген Тарнавський.

В складі ВІА «Карпати» сьогодні (2014–2015р) – студенти Чернівецького національного університету ім. Ю.Федьковича, факультету педагогіки, психології та соціальної роботи, кафедри музики: Білінські Юлія та Вікторія (вокал), Когут Анатолій (вокал, скрипка, клавішні інструменти), Тетеуца Роман (вокал, сопілка, електрогітара), Гаврильчук Іван (вокал, клавішні інструменти), Данелюк Марія (вокал), Сідор Олеся (вокал), Скутар Костянтин (вокал, саксофон, бас гітара), Грита Богдана (ведуча), Токица Марія (скрипка).



В час «Революції Гідності» колектив брав активну участь, виконуючи пісню керівника ансамблю – «Герої Небесної сотні».

Отже, розглянувши та проаналізувавши півстолітню творчу та концертну діяльність Народного вокально-інструментального ансамблю «Карпати», стає зрозумілим, що даний естрадний колектив і досі користується великою популярністю серед представників старшого покоління та молоді. Вони активно цікавляться нинішньою творчістю ансамблю, із задоволенням самі приймають участь у плановій концертній діяльності колективу.

Важливу залишається роль відомого українського композитора перших естрадних пісень в Україні В.Івасюка, який всі свої твори найперше апробував саме із музикантами колективу «Карпати». В цьому вокально-інструментальному ансамблі робила свої перші кроки на великій сцені і народна артистка України і Молдови С.Ротару. Тому, стає зрозумілим, що створення такого колективу було досить важливим для виконання та популяризації української естрадної пісні на теренах нашої держави та за її межами.

1. Видатні діячі культури та мистецтва Буковини: бібліографічний довідник. – Чернівці : Книга – XXI, 2010. – Вип. 1. – С. 33–34.

2. Фешук Н. Трубоч старого міста / Наталія Фешук // Чернівці. – 2003. – 24 жовтня (№ 43). – С 13.

3. Червона рута [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://www.uaestrada.org/ansambli/chervona-ruta>.
4. Шумська Т. Чарівні пісні «Червоної рути» / П. Шумський // Рад.Буковина – 1976. – 7 груд. (№240). – С. 4.
5. Українська та зарубіжна естрада / Упорядник Мацішин І.Р. – К., 2000.

В статтє освещается творческая и концертная деятельность народного вокально-инструментального ансамбля «Карпаты», который был первым исполнителем песни В.Ивасюка «Червона рута». Представляется информация о бывших и нынешних руководителях коллектива.

Ключевые слова: Буковина, Черновцы, ВИА «Карпаты», В.Ивасюк, эстрадная песня, современная музыка.

In this article creative and concerto activity lights up Folk vocally instrumental to the band «Carpathians», which was the first performer of song of V.Ivasyuka «Red ruta». Information is given about the past and present leaders of collective.

Keywords: Bukovina, Chernivtsi, VIA «Carpathians», V.Ivasyuk, vaudeville song, modern music.

УДК 78.071.1

Ірина Івасишин

ТВОРЧИСТЬ САМОДІЯЛЬНИХ КОМПОЗИТОРІВ ПРИКАРПАТТЯ 70-90-Х РОКІВ XX СТОЛІТТЯ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ РЕГІОНУ

Стаття присвячена творчості самодіяльних композиторів Прикарпаття 70-90-х років. Автор дослідила творчу діяльність та яскраві сторінки з життя самодіяльних композиторів Івано-Франківщини даного періоду.

Ключові слова: музичне мистецтво, об'єднання самодіяльних композиторів, творчість, виконання, діяльність .

Виховання художнього смаку, розуміння стилістичних особливостей творів композиторів різного періоду забезпечує всебічний розвиток особистості, що стало важливим чинником у становленні сучасного українського суспільства. Про музичне мистецтво як одне з найважливіших сфер всебічного розвитку людини наголошувалося в працях К.Д.Ушинського, В.О.Сухомлинського, С.Т.Шацького, П.П.Блонського, Ю.Б.Алієва.

Складовою частиною української національної музичної культури стала творчість самодіяльних композиторів Івано-Франківщини 70-90-х років, тому метою є розкриття творчої діяльності самодіяльних композиторів Прикарпаття.

Важливу роль у творчості композиторів відіграло обласне об'єднання самодіяльних композиторів, яке в свій час очолював заслужений працівник культури України Микола Васильович Білан, а в 80-90-ті роки – заслужений працівник культури України Василь Омелянович Їжак.

Пропагуючи через об'єднання свої твори, композитори Прикарпаття примножили музичну скарбницю регіону, завоювали надзвичайно велику любов народу до своєї творчості. Кожен з членів об'єднання композиторів Прикарпаття того часу був надзвичайно яскравою особистістю, а їхня творчість може стати взірцем таланту та професіоналізму. Концертна діяльність об'єднання була характерна проведенням літературно-музичних вечорів, добродійних концертів, щорічних концертів-звітів перед населенням області. Кожного місяця в першу неділю тижня проводилися засідання обласного об'єднання самодіяльних композиторів області, на яких обговорювалися нові твори та залучалися музичні колективи до їх виконання.

Надзвичайно велику роботу в об'єднанні самодіяльних композиторів Івано-Франківщини проводив Василь Омелянович Їжак – композитор, аранжувальник, хоровий диригент, педагог. Його «Пісня про матір» у виконанні Михайла Сливоцького була свого часу найбільшим хітом, визнана піснею року. В 1967 році Василь Омелянович Їжак став художнім керівником створеного в Івано-Франківському Педагогічному інституті імені Василя Стефаника вокально-хореографічного ансамблю «Верховинка». В 1971 році за концертну творчу діяльність ансамблю було присвоєно звання «народного самодіяльного», а Василь Омелянович Їжак став почесним членом Українського музично-хорового товариства.

© Івасишин І., 2015.

«Верховинка» виступала у мистецьких телепрограмах «Українські вечорниці», «Сонячні кларнети», на Декаді Українського мистецтва в Росії. Для цього колективу Василь Омелянович Іжак створив музичні програми (зокрема «Візитку» та «Цвіти, Україно»). За творчу діяльність Василю Омеляновичу Іжаку було присвоєно звання заслуженого працівника культури України, а кафедра хорového диригування Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника носить його ім'я.

Понад 20 років заступником голови обласного об'єднання самодіяльних композиторів Івано-Франківщини був заслужений працівник культури Дмитро Гнатович Циганков. Народившись на Луганщині, Дмитро Гнатович 60 років жив і працював на Прикарпатті, що стало джерелом його натхнення, а місто Коломия обезсмертило його ім'я. Пісня «Понад Прутом моя Коломия», на вірші місцевого автора Михайла Хромея, принесла загальне визнання авторам і стала своєрідним безпафосним гімном міста, його музичною візитівкою. Дмитро Гнатович Циганков працював в Коломійі музичним керівником, диригентом та хормейстером музично-хорових колективів. Приймаючи участь у конкурсах та оглядах від Коломійі до Києва, учасники колективів, якими керував Дмитро Гнатович Циганков, удостоювалися найвищих нагород [1]. Його пісні: «Завітайте до нас в Коломию» (слова В. Данькевича), «Літа минають» (слова власні), «Карпатський мій краю» (слова М.Мартиненка), «У милого очі сині» (слова О.Стрілець), «Я закоханий у тебе, краю мій гірський» (слова М.Мартиненка), «Рідне Прикарпаття» (слова М.Карпенко) – це твори, у які закохуєшся одразу і назавжди. Навіть якщо б Дмитро Гнатович написав тільки ці твори, то й так би увійшов до загальноукраїнської пісенної онтології. Проте творча спадщина Циганкова становить біля ста пісень. Дмитро Гнатович Циганков був почесним членом Музично-хорового товариства України. З 2008 року в Івано-Франківську вулицю Пугачова перейменовано на вулицю Дмитра Циганкова.

Вагоме місце у творчому доробку самодіяльних композиторів Івано-Франківщини займає творчість Івана Юліановича Фіцаловича. Народившись на Тернопільщині, він понад 50 років працював викладачем Івано-Франківської дитячої музичної школи №1. Тут він створив струнний квінтет викладачів та учнівський камерний оркестр. І я, навчаючись ще дитиною в музичній школі №1, з великим бажанням і задоволенням грала в цьому колективі. Іван Юліанович Фіцалович також керував струнним квартетом в Івано-Франківській філармонії. Працюючи в філармонії, він створив чотиричастинний твір для струнного квартету на гуцульські мотиви, який і сьогодні звучить у виконанні київського квартету імені Миколи Лисенка. Відомі його твори: до вистави «Селяни» за В. Реймонтом, «Катерина» за Т. Шевченком, «Камінна душа» за Г.Хоткевичем, а також сюїти: «Карпати» і «Танцювальна» для камерного оркестру, концерти для скрипки, віолончелі, фортепіано, романси, солоспіви, ансамблі, дуети, тріо, різножанрові хорові твори, а також духовні твори на канонічні тексти св. Літургії. Він створив близько 100 обробок народних пісень, кантати: «Помолимося за Україну (слова В. Вихруща), вокальний цикл для дітей «Ангеле Божий». З любов'ю до рідного краю, до України написані твори Іваном Юліановичем Фіцаловичем: «Бути українцем» (слова Р.Юзви), «Б'ють пороги» (слова Т.Шевченка), «Вітер з гаєм розмовляє» (слова Т.Шевченка), «Сопілочка різьблена» (слова Р.Юзви), «Краю мій чудовий» (слова П.Перебийніс), «Мій гуцульський краю» (слова Р.Юзви).

Надзвичайно колоритною була творчість заслуженого працівника культури України Богдана Юрківа. Працюючи музичним керівником в Івано-Франківському міському будинку культури (нині – центральний міський Народний дім), він створив народний чоловічий вокальний ансамбль «Черемош» та народний жіночий вокальний ансамбль «Смерічка». Для цих колективів Богдан Юрків написав багато пісень на вірші місцевих авторів та авторів з інших регіонів України. Його пісні звучали по радію, на телебаченні, їх виконували народні артисти України Дмитро Гнатюк, Анатолій Мокренко та багато інших. Безцінний творчий спадок Богдана Юрківа – це його пісні. Їх близько вісімдесяти. Серед них такі широковідомі як «Любисток», «А Черемош плине», «Росинка», «Карпатські смереки», «Рідне село», «Карпатська чічка», «Перехожа», «Матусенька», «Лист до матері», «Зоряна».

Належна увага в об'єднанні самодіяльних композиторів області приділялася творчості молодих композиторів. Це були: Уляна Білан, Ірина Бабінець, Ігор Курилів, Остап Гавриш. Навчаючись в Івано-Франківському музичному училищі імені Дениса Січинського, я була членом обласного об'єднання самодіяльних композиторів і неодноразово приймала участь у концертах-звітах. Надзвичайно творча обстановка в об'єднанні створювала сприятливі умови для написання нових творів та концертної діяльності.

Яскравою стала творчість відомого композитора, Народного артиста України Остапа Гавриша. Проживаючи на той час у Косові, Остап Гавриш приїздив на засідання об'єднання самодіяльних композиторів області, виконував свої твори. Тут він завжди отримував підтримку та цінні поради членів об'єднання. Перші твори композитора виконував рок-гурт «Гуцули» з Косова, в якому Остап Гавриш брав участь, а з 1973 року його твори виконували професійні колективи, серед яких гурт «Беркут» Івано-Франківської обласної філармонії та гурт «Гудаки» з міста Ужгорода. З часом Остап Гавриш переїхав у місто Київ. Переймаючись долею українців на чужині, він написав пісню «На Україну повернусь» на слова С.Галябарди, яка була присвячена 100-річчю першого поселення українців в Канаді. В цей час також з'являється цілий ряд пісень, які по праву стають народними: «А липи цвітуть», «Білий цвіт на калині», «Там, де гори сині», «Квітка-чарівниця», «Ніч кохання», «Заметіль», «Де смереки стрункі», «На водопаді», «Грає листопад», «Несу свій хрест». Ці твори стають переможцями та лауреатами фестивалів української музики «Пісенний вернісаж» та «Пісня року». Багатогранна музика Остапа Гавриша привела його до духовної пісні, де до 2000-річчя народження Ісуса Христа був написаний мюзикл «Десять Божих заповідей» – «Хвала Всевишньому». Остап Гавриш й надалі працює над написанням нових творів та співпрацює з відомими на Україні виконавцями.

Вищезгадані композитори Прикарпаття стали справжніми творцями високої музики. Їхні твори люблять і пам'ятають люди десятки років. Пісні «Пісня про матір» В.Їжака; «Літа минають», «Карпатський мій краю», «У милого очі сині», «Я закоханий у тебе, краю мій гірський», «В смерековому гаю», «Рідне Прикарпаття» Д.Циганкова; «Бути українцем», «Краю мій чудовий» І.Фіцаловича; «Любисток», «А Черемош плине», «Росинка», «Рідне село», «Карпатська чічка», «Зоряна» Б.Юрківа; «А липи цвітуть», «Білий цвіт на калині», «Там, де гори сині», «Несу свій хрест», «Квітка-чарівниця», «Ніч кохання», «Заметіль», «Де смереки стрункі», «На водопаді», «Грає листопад» О.Гавриша стали шедеврами пісенної творчості не тільки Прикарпаття, але й України. Вивчення і використання творів самодіяльних композиторів Прикарпаття 70-90-х років може стати одним з найважливіших факторів збереження та розвитку українського національного мистецтва, а також важливим чинником вирішення проблеми музично-естетичного виховання молоді.

1. Ганущак В. Піввіку з нами ці пісні / Тижневик Галичини / Василь Ганущак. – Івано-Франківськ. – 1999.
2. Глібчук В. Композитори Косівщини / Василь Глібчук. – Косів : Криця, 1996.
3. Драбчук О. Літа минають, а пісні залишаються / Оксана Драбчук. – К. : Світ молоді. – 1998.
4. Дудик Р. Василь Їжак: місце і роль в освіті і культурі Прикарпаття // Музично-красознавчий альманах/ Романа Дудик. – Івано-Франківськ : Гостинець, 2006. – С. 20–27.
5. Хриптун М. А я рідне Прикарпаття за домівку маю.// Музичний вісник/ Мирослава Хриптун. – Коломия. – 2004.

Стаття посвячена творчеству самодеятельных композиторов Прикарпатья 70-90-х годов. Автор исследовала творческую деятельность и яркие страницы из жизни самодеятельных композиторов Ивано-Франковщины даного периода.

Ключевые слова: *искусство, объединение самодеятельных композиторов, творчество, исполнение, деятельность.*

The article is devoted to the creative work of amateur composers of Precarpathian region of the 70-90-s. The author investigated the creative work and outstanding life pages of the amateur composers of Ivano-Frankivsk region of the given stage.

Key words: *United amateur composers of Precarpathian region, creative, performing, work.*

РЕЦЕНЗІЇ

Ганна Карась

ЗАХІДНО-УКРАЇНСЬКА КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА МУЗИКА: ІСТОРИЧНІ ДИСКУРСИ ТА ВЕКТОРИ РОЗВИТКУ

Басса О. Западно-украинская камерно-вокальная музыка первой трети XX века. Особенности развития / Оксана Басса. – Deutschland : LAP LAMBERT Academic Publishing, 2014. – 264 с.

Хоч віддаль між Івано-Франківськом і Львовом не така вже й велика, однак наш шлях до знайомства із рецензованим виданням проляг через Суми і Німеччину і відбувся завдяки сучасним технологіям. Та про все по порядку. Зацікавлення вокальною літературою та працями про спів зблизили нас з провідним науковцем в цій царині – доктором мистецтвознавства Олександром Стахевичем з Сум. У 2012 році у видавництві «LAP LAMBERT Academic Publishing» (Німеччина) науковець опублікував дві монографії про мистецтво *bel canto* (Стахевич А. *Bel canto в западноевропейской опере XIX века : творчество, исполнительство, педагогика : монография / Александр Стахевич. – Saarbrücken, Deutschland : LAP LAMBERT Academic Publishing, 2012. – 408 с.; Стахевич А. Искусство bel canto в итальянской опере XVII – XVIII веков : монография / Александр Стахевич. – Saarbrücken, Deutschland : LAP LAMBERT Academic Publishing, 2012. – 190 с.*), які люб'язно подарував нам. Природним було наше зацікавлення видавництвом, яке друкує українських авторів у Німеччині. Зайшовши на сайт видавництва (<https://www.lap-publishing.com/>), не полишало бажання знайти і інших українських музикознавців. Серед пропозицій зацікавило видання авторки зі Львова – Оксани Басси. Скориставшись соціальною мережею facebook, яка дає можливість широкого спілкування, написала до пані Оксани повідомлення з проханням придбати книгу. У скорому часі отримала монографію у подарунок і почала опрацьовувати її. Коло проблем, які розглядає автор, та стиль письма монографії настільки захопили, що вирішила написати рецензію.



Працю Оксани Басси вирізняє спроба комплексного аналізу камерно-вокальної музики західноукраїнських композиторів першої третини XX ст., глибока джерельна база (архівні матеріали, рукописи, друківані праці, нотні тексти) і її уважне опрацювання, дослідницька допитливість, повага до перевірених фактів.

Монографія чітко структурована: має вступ, три розділи, дев'ять підрозділів, висновки, список літератури та нотографію.

Незважаючи на те, що українська культурна спадщина першої третини XX ст. вже не раз була в полі зору науковців, О. Басса поставила перед собою складну мету – «представити камерно-вокальну творчість українських композиторів Західної України першої третини XX ст. як цілісний культурно-історичний феномен, який пізнається крізь призму жанрово-стильових процесів у взаємозв'язку творчості і виконавства і в діалектичній єдності регіональної ментальної своєрідності і загальнонаціональної характерності» (с. 7).

Варто одразу ж зазначити, що авторка блискуче справляється із поставленим завданням, логічно і аргументовано розгортає науковий текст.

У першому розділі «Українська камерно-вокальна музика в історичному дискурсі» виокремлено етапи її становлення, образний зміст і жанрову типологію. Автор підкреслює генезу жанру: формування в українському народнопісенному мистецтві нових епічних жанрів – думи і балади, на їх основі розвиток романсу «як самостійного жанру, який у XVIII ст. трансформувався в національно-характерний різновид – пісню-романс» (с. 10). Останній в середині XVIII ст. був представлений двома видами – фольклорного і авторського походження. З початку XIX ст. розповсюдження отримує такий різновид пісні-романсу, як елегійний (старосвітський) романс.

© Карась Г., 2015.

Якісно новим етапом у розвитку українського камерно-вокального мистецтва була творчість Миколи Лисенка, «який синтезував традиції народної ліричної пісні, сентиментальної пісні-романсу, опосередкував природу української мовної інтонації в цілому і національної поетичної творчості, створив яскравий оригінально-індивідуальний стиль» (с. 13). О. Басса виділяє досягнення М. Лисенка у творенні української камерно-вокальної музики (с. 13–14), підкреслює розвиток лисенківських традицій у творчості Я. Степового, К. Стеценка, В. Сокальського. Він свідчив про тенденції інтелектуалізації творчого процесу, «які проявилися в психологізації романсу, розширенні філософської, і інтимної камерної сфер, виникненню жанру сатиричного романсу, рості поліфонічного начала, вокалізації, мелодизації всіх фактурних пластів і реалізації рис інструменталізму як типу мислення» (с. 15). Дослідниця підкреслює регіонально-характерний різновид камерно-вокального мистецтва – старогалицькі пісні, який розвивався у двох напрямках – любительській творчості анонімних, маловідомих самодіяльних авторів і спрямованій до професійної творчості – спадщина М. Вербицького, С. Воробкевича, П. Бажанського, А. Вахнянина, О. Нижанківського, Д. Січинського, Я. Лопатинського, В. Матюка (с. 16).

У підрозділі 1.2 О. Басса аналізує складну історико-культурну ситуацію в Західній Україні кінця ХІХ – початку ХХ ст. і її вплив на еволюцію камерно-вокального жанру, у підрозділі 1.3. – основні фактори звернення західноукраїнських композиторів до камерно-вокальної музики, значення діяльності камерно-фортепіанних дуетів для розвитку жанрів. Серед об'єктивних факторів, які спонукали композиторів до реалізації творчих задумів у камерно-вокальній сфері, автор називає «зрослий професіоналізм виконавців, відповідна професійна підготовка багатьох артистів нової генерації, орієнтованих на провідні стильові тенденції європейського мистецтва» (с. 38), а також потреба співаків у національно орієнтованому репертуарі. «Саме тому значна частина композицій західноукраїнських композиторів створювалась на прохання співаків або була орієнтована на їх виконавський потенціал (часто це фіксувалося у присвятах)» (с. 39).

Одним із суб'єктивних факторів, які виділяє автор, були сімейні зв'язки, які часто перегукувалися із творчими (Антон Рудницький – Марія Сокіл, Нестор Нижанківський – Меланія Семака, Стефанія Туркевич – Нарциз Лукіянович, Роман Лісовський).

Велику роль у розповсюдженні вокальних жанрів відіграла діяльність вокально-фортепіанних дуетів (с. 45–58).

Другий розділ представляє поетико-естетичні модуси композиторів Західної України: літературно-поетичні пріоритети у вокальних творах західноукраїнських композиторів (перелік поетів, до яких зверталися композитори), особливості інтерпретації української класичної поезії (західноукраїнська камерно-вокальна шевченкіана, музичні версії віршів І. Франка, Лесі Українки, поезія «Молодої Музи»), звернення до іномовної поезії як вияв міжнаціонального культурного діалогу, стрілецькі пісні, музичні інтерпретації біблійних текстів.

У третьому розділі О. Басса розглядає жанрово-стильові вектори розвитку західноукраїнської камерно-вокальної музики першої третини ХХ ст. При цьому аналізується зв'язок з національними традиціями і вплив нових стильових тенденцій (модернізму, пізнього романтизму, експресіонізму, урбанізму, неоромантизму, бідермаєру, неофольклоризму), виділяються традиційні і нові жанрові моделі вокально-інструментальних творів (романс-монолог, романс-сцена, трагічний монолог, романс-дума, романс-балада, романс-коліскова, мелодекламація), аналізуються вокальні цикли А. Рудницького, тенденції неофольклоризму в обробці народних пісень.

Слід зазначити, що О. Басса ґрунтовно аналізує вокальну творчість західноукраїнських композиторів-емігрантів Б. Кудрика, З. Лиська, А. Рудницького, В. Барвінського, В. Безкоровайного, С. Туркевич, В. Витвицького, О. Бобикевича, Є. Форостини, В. Балтаровича (Штона), чії імена до періоду незалежності України були табуйованими.

Позитивною рисою монографії є ґрунтовні висновки як до кожного розділу, так і загалом до видання. Особливу цінність має детальна нотографія (с. 222–263).

До недоліку рецензованого видання належить неякісний російський переклад тексту. Як один з прикладів: солоспів «Жита» автор перекладає як «Ржи» (?) (с. 42). Може малосся на увазі слово «Рожь»? На сторінці 54 партнеркою А. Рудницького у концертно-гастрольному турі Галичиною названо Л. Туркевич. Однак серед музикантів роду Туркевичів на літеру «Л» був Лев – диригент, а оперною і концертно-камерною співачкою – Ірина Туркевич (Мартинець, 1899–1983). Мабуть, тут сталася описка. Варто також було укласти іменний покажчик, що покращило б пошук необхідних позицій та загальне сприйняття видання.

Вітаючи появу цього глибокого наукового дослідження кандидата мистецтвознавства, доцента кафедри концертмейстерства Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка Оксани Михайлівни Баси, віримо, що воно буде актуалізоване у працях українських науковців, його з цікавістю прочитають студенти і викладачі, які цікавляться української вокальною музикою.

Віолетта Дутчак

ДОСЛІДЖЕННЯ КОБЗАРСТВА В ПОСТАТЯХ

Жеплинський Б.М. Українські кобзарі, бандуристи, лірники : енциклопедичний довідник / Б.М.Жеплинський, Д.Б.Ковальчук. – Львів : Галицька видавнича спілка, 2011. – 316 с., 1154 іл.

Жеплинський Б.М. Кобзарство і ми / Б.М.Жеплинський, Д.Б.Ковальчук, М.М.Ковальчук. – Львів : Галицька видавнича спілка, 2014. – Т. 1. – 640 с., іл.

Жеплинський Б.М./ Б.М.Жеплинський, Д.Б.Ковальчук, М.М.Ковальчук. Кобзарство і ми. – Львів : Галицька видавнича спілка, 2014. – Т. 2. – 612 с., іл.

Вектори наукових досліджень як традиційного кобзарства, так і сучасного бандурного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століття вражають своїм розмаїттям. Спостерігається чітка спрямованість робіт (як дисертаційних, монографічних, так і довідково-інформаційних) на пошук невідомих чи забутих імен виконавців, педагогів, диригентів, авторів обробок і композицій у загальноукраїнському, діаспорному та регіональному напрямках, реконструкція традиційного кобзарського репертуару, аналіз композиторської творчості для бандури, виявлення спадкоємності навчальних шкіл, методик гри, пошуків майстрів інструментів, а також провідних тенденцій виконавства тощо. Однак, поряд із авторами захищених дисертацій та виданих монографій (О. Бобечко, Н. Брояко, О. Ваврик, С. Вишневіської, О. Гданської, І. Дмитрук, М. Долгова, В. Дутчак, В. Кушпета, Л. Мандзюк, В. Мішалова, І. Мокрогуз, Н. Морозевич, О. Ніколенко, О. Нирка, М. Олексієнка, І. Панасюка, М. Підгорбунського, О. Попович, М. Семенюк, Н. Супрун, М. Хая, К. Черемського, Т. Чернети, Н. Чернецької та ін.), вирізняється ім'я невідомого дослідника й пропагандиста бандури, багаторічного очільника Львівського відділення Національної спілки кобзарів України Богдана Жеплинського (н. 5.04.1929 р.). Учень відомого львівського бандуриста Юрія Сінгалевича, Б. Жеплинський, за фахом інженер-хімік, виступав не лише як виконавець-аматор, але й популяризатор інструмента як сольного й ансамблевого, виступаючи сам, у складі родинного дуету, пізніше квартету, як ініціатор створення й учасник самодіяльних капел бандуристів «Дністер» при Новороздільському гірничо-хімічному комбінаті, «Заспів» заводу «Львівсільмаш», Львівської політехніки та ін. В період Незалежності України, Б. Жеплинський ініціював проведення в Львові регіонального, а пізніше всеукраїнського фестивалю імені Юрія Сінгалевича, пропагував кобзарство як факультативний предмет в загальноосвітніх і вищих навчальних закладах, неодноразово виступав на сторінках преси і часописів України, Польщі, Росії, Німеччини, США, Канади та ін., на численних наукових конференціях в Україні та за кордоном. Його інформативні дописи з'являлися на сторінках Енциклопедії Сучасної України, енциклопедії «Українська журналістика в іменах» та ін. Першими узагальненими роботами дослідника стали серії листівок «Кобзарі» (1991), «Кобзаарі-бандуристи» (1997, 1999), науково-популярні видання «Коротка історія кобзарства в Україні» (2000) та «Кобзарськими стежинами» (2002).

Упродовж останніх років Б. Жеплинський, узагальнивши всі власні напрацювання, у співавторстві з донькою (Д. Ковальчук), а пізніше й внуком (М. Ковальчуком), видає енциклопедичний словник «Українські кобзарі, бандуристи, лірники» та двотомний альманах «Кобзарство і ми». В основу вищезгаданих видань ліг персоніфікований підхід: виокремлення провідних постатей митців, діяльність яких стала не лише помітним явищем в історії бандурного мистецтва, але й зумовила ряд процесів і явищ у виконавстві, педагогіці, виготовленні музичних інструментів, збереженні традиційного й компонуванні нового вокально-інструментального й інструментального репертуару. «Історію творять особистості» – цей принцип можна вважати засадничим для всіх досліджень Б. Жеплинського. Будучи сам виконавцем, педагогом, організатором, митцем, що впродовж свого життя перебував безпосередньо в руслі основних змін в сучасному кобзарстві, на власному, часом трагічному (репресії, заслання, переслідування) досвіді бачив, відчув, осмислив домінуючі тенденції занепаду традицій, їх відродження й розвитку в бандурному мистецтві.

© Дутчак В., 2015.



Енциклопедичний довідник «Українські кобзарі, бандуристи, лірники» (2011), як будь-яке довідкове видання, має свої безперечні позитиви. Серед перших слід відзначити вперше класифіковані за алфавітним принципом й упорядковані відомості про понад дві тисячі представників як традиційного (від найдавніших часів, зокрема від XV ст.), так і сучасного кобзарства (до наших днів), зібрані воедино. Такий комплексний збір інформації дозволяє створити цілісну картину потужного за обсягом, і високодуховного за змістом явища, яким було й залишається кобзарство для української культури. Автори зібрали в єдину систему як власні багаторічні напрацювання про відомих кобзарів і бандуристів, так і опубліковані іншими авторами різноманітні видання XX ст., що вміщували довідкову інформацію. Більшість поданих статей в довіднику ілюстровано (більше тисячі фото), що посилює ефект сприйняття.

На прикладі поданих в енциклопедії відомостей про окремих митців чітко вирізняються історичні періоди розвитку кобзарства і формування внутрішніх відмінностей в середовищі кобзарів (соціальних, фізіологічних (незрячі й зрячі), регіональних – за типом інструментарію – полтавський, харківський, чернігівський, за репертуаром – пріоритетом певних жанрів репертуару); процеси поступової академізації кобзарства – переходу з усної фольклорної сфери в писемну сценічну; сучасних академічних традицій – також за територіальним принципом – київської, львівської шкіл тощо; тенденції фемінізації бандурного мистецтва; формування потужного розгалуженого за жанрами ансамблевого напряму виконавства та ін. Автори не оминули складних періодів радянської доби – репресованого кобзарства 30-х років, а пізніше й повоєнного часу. Крім того, виокремлені найвизначніші постаті бандуристів українського зарубіжжя – на землях Кубані, Далекого Сходу, в Європі, Америці, Австралії.

Окремо в довіднику постають ще два потужні напрями – виготовлення інструментів (майстри кобз, бандур, лір), а також дослідники кобзарства й бандурного мистецтва – в минулому й на сучасному етапі.

Слід зауважити концептуальний підхід авторів енциклопедичного довідника – не протиставлення, а толерантне співіснування різних за характером напрямів у сучасному мистецтві кобзарів-бандуристів. В цьому виявляється діалектична єдність хоча й дещо протилежних за естетикою виконавства реконструйованого кобзарства та академічного бандурного мистецтва, але таких, які мають єдину національну сутність використовуваного інструментарію.

Серед зауважень до видання слід відзначити певну неузгодженість принципу авторської подачі матеріалу щодо персоналій, особливо сучасності (деякий матеріал надто деталізований, інший – навпаки занадто лаконічний). Тут, очевидно, спостерігалася опора Б. Желтинського та Д. Ковальчук авторів на інші доступні їм видання, а, відповідно, сумнінність і відповідальність інших авторів, а подекуди й неможливість (недоступність) уточнення відомостей. Ну і, звісно, у виданні деякі імена персоналій виявилися відсутніми, хоча про них варто було внести інформацію.

Проте, найголовнішою проблемою енциклопедичного довідника, як і багатьох подібних видань, є швидкий процес застарівання матеріалу (можна сказати, ще на етапі підготовки до друку), адже така інформація потребує практично майже щоденного оновлення. Доречним було б створення на основі енциклопедичного довідника віртуальної редакційної сторінки, з оновлюваною інформацією. Ймовірно за цю справу могла б взятися Національна спілка кобзарів України.

Не зважаючи на зауваження, сама ідея видання, як і її реалізація, стали помітною подією в українському мистецтвознавстві, про що свідчать численні презентації довідника в різних регіонах України та позитивні відгуки науковців зі всього світу, що привернули увагу багатьох дослідників до актуальних питань розвитку бандурного мистецтва на сучасному етапі. Безперечно, енциклопедичний довідник вже знайшов своїх прихильників, адже структура видання сприяє швидкій навігації та комплексному підходу до висвітлення питань. В подальшому це видання стане настільною книгою для багатьох дослідників кобзарства у його персоніфікованому розмаїтті, слугуватиме відправною точкою для нових наукових і краєзнавчих пошуків мистецтвознавців, фольклористів, істориків і педагогів.

Двотомний альманах «Кобзарство і ми» постав як своєрідний підсумок багаторічних напрацювань Б. Жеплинського, упорядкований за допомогою його рідних. До нього увійшли, згруповані за хронологічним принципом статті, дописи, відгуки, виступи на конференціях Б. Жеплинського, рецензії на його творчість, подячні листи та приватне листування з митцями-бандуристами зі всього світу. Видання ілюстроване та доповнене відеоматеріалами – розповідями і спогадами Б. Жеплинського про кобзарів. Перший том охоплює період з 1950 р. до 2000 р., другий – 2001–2014 рр.

Матеріали альманаху вражають широтою представленої тематики і визначають пріоритетність спрямованості досліджень Б. Жеплинського – довідково-інформативні, науково-популярні, наукові, що окреслюють проблематику як історичних, так і сучасних пошуків в бандурному мистецтві: історія, виконавство, методика, краєзнавство. Як і в енциклопедичному довіднику, пріоритетним принципом подачі матеріалу виступає також персоніфікований підхід, представлений у вигляді есе, зустрічей-святкувань, ювілейних узагальнень, некрологів, рецензій на концерти, фестивалі, інформації про виступи на наукових конференціях та конгресах тощо.

Цінними є також спогади і листування Б. Жеплинського, що вміщують маловідомі факти та емоційну сферу діяльності багатьох бандуристів і дослідників кобзарства з багатьох регіонів України та з-за кордону.

Не викликає сумніву цінність нового дослідницького матеріалу про функціонування кобзарських колективів у Сибіру, на засланні, де сам митець був ініціатором їх створення й учасником.

Безперечно, найбільшу вагу мають матеріали про розвиток бандурного мистецтва на Львівщині, де проживає Б. Жеплинський. Відомості про школу Ю. Сінгалеви́ча, його учнів і послідовників формують важливий ґрунт для дослідження передумов формування академічної бандурної школи цього регіону, представленої професором Василем Герасименком та його студентами.

Багато довідкової інформації почерпнуть тут нові дослідники як традиційного кобзарства, так і сучасного бандурного мистецтва, особливо в сфері наукових пошуків, концертного виконавства та конкурсно-фестивального руху.

Цінним напрямом постає і ще малодосліджена взаємодія аматорського й професійного мистецтва кобзарів-бандуристів другої половини ХХ ст., а також шевченкіана кобзарського мистецтва, яка розкривається в окремих статтях альманаху.

Не менш важливою за інформативну, є духовна сфера збірників. Б. Жеплинський завжди підкреслював сакральний зміст кобзарства, його духовну, лицарську сутність, зв'язок з релігійними традиціями українського народу, що знайшло відображення практично в кожній з публікацій автора.

Загалом, двотомний альманах є сворідним прижиттєвим пам'ятником автору, який присвятив своє життя популяризації кобзарства у різних його проявах, поряд з основною інженерною й творчо-раціоналізаторською діяльністю.

Персоніфікований підхід у власних дослідженнях Б. Жеплинського став вирішальним критерієм у формуванні текстів альманаху. Кожна зі статей присвячена видатним митцям – кобзарям чи виконавцям, чи постаті самого автора.

Завдяки активній та багатомірній діяльності Б. Жеплинського сформувався окремий напрям і галузь досліджень у мистецтвознавстві – кобзарознавство. Загалом тексти альманаху відрізняються між собою за постановкою проблематики, інформативною насиченістю, стилем подачі матеріалу, що зумовлено спрямованістю публікацій чи виступів на певну аудиторію. Проте безперечним є його наукова цінність як потужного джерела своєрідного історичного зрізу розвитку кобзарства і бандурного мистецтва в Україні та за кордоном упродовж ХХ – початку ХХІ ст.

ПІСЕННІ СКАРБИ ЖИТОМИРЩИНИ

Народні пісні Житомирщини (з колекцій збирачів фольклору) / упорядкув. та вступ. стаття Л.О.Єфремової; НАН України, ІМФЕ ім. М.Т.Рильського. – Київ : Наук. думка, 2012. – 723 с. : ноти, карти.

Народнопісенна творчість українців, що складалася і збагачувалась протягом багатьох віків є не тільки справжнім золотим фондом української музичної культури, а й світовим надбанням. Народна пісня стала усним літописом, живою і яскравою історією всього життя нашого безсмертного народу.



Збирання набутоків народної творчості є основним завданням кожного фольклориста. Однак не меншу вагу, ніж збір пісень та їх нотування, має і якісна публікація зафіксованих матеріалів у наукових збірниках. Адже саме так фахівці-музикологи зберігають фольклорні перли для нащадків і повертають народові це незліченне багатство через виконавців радіо і телебачення, записи на різних носіях, книжкові та періодичні видання тощо.

У галузі збирання та оприлюднення пісенних зразків в Україні зроблено вже чимало – від перших спроб слухових записів, починаючи з другої половини XIX століття, до розгорнутих фонологічних транскрипцій, здійснених за сучасними методиками з різних звукозаписувальних апаратів.

В часи незалежності видавництво «Музична Україна» запланувало серійне видання українського пісенного фольклору всіх регіонів країни. До цієї роботи було залучено фольклористів з різних областей. Проте здійснити такий задум повною мірою не судилося через фінансування. Тож у серії «Золоті ключі» вийшли друком тільки «Пісні Львівщини» (1988), «Пісні Сумщини» (1989), «Пісні Тернопільщини»

(випуск 1, 1989), «Пісні Буковини» (1990), «Пісні Тернопільщини» (випуск 2, 1993). Ще 1993 року було підготовано до публікації «Пісні Івано-Франківщини», на жаль, досі не видані.

Видання «Народні пісні Житомирщини», обсягом понад сімсот сторінок, куди ввійшло вісімсот п'ятдесят варіантів народних пісень, записаних з кінця XIX століття до 2012 року, уклала доктор мистецтвознавства, провідний науковий співробітник відділу фольклористики інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т.Рильського НАН України Людмила Олександрівна Єфремова. Коло наукових зацікавлень упорядниці – фольклористика, мелотипологія, діалектологія, каталогізація та регіональні особливості музичного пісенного фольклору.

Фольклор Житомирського Полісся заслуговує на велику увагу науковців своєю самобутністю та неповторністю. Записи мелосу на цих теренах велися ще від XIX ст., цінні дані зібрали й наші сучасники Є. Єфремов, М. Скаженик, Р. Омеляшко, О. Васянович, Р. Цапун, М. Дмитренко, Ю. Круть, які фіксували фольклор поодинокі або ж організували різні експедиції в селах і містах та видавали матеріали окремими збірками, починаючи з другої половини XX ст.

У збірник «Народні пісні Житомирщини» упорядниці подала варіанти архаїчних наспівів і текстів тих пісень, що їх свого часу записували і видавали відомі вчені-фольклористи А. Коципінський, К. Квітка, Т. Рильський, А. Конощенко, українські композитори М. Лисенко, В. Верховинець, Г. Верьовка, письменники Леся Українка, Л. Василевська (Дніпрова Чайка) та ін. Вміщені у книзі зразки записів таких збирачів, як М. Міщенко, М. Коросташ, М. Гайдай, А. Лиходій, В. Уманець, М. Антоненко, що зберігаються в архівних фондах рукописів та фонозаписів ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України і частково засвідчені у стародруках і фахових виданнях. Надзвичайну цінність становить матеріал, який зафіксувала сама упорядниці, а також той, що його надали Л.О.Єфремовій для розшифрування та публікації інші фольклористи з власних колекцій (про це укладач повідомляє у вступній статті).

Пісенні зразки збірника представляють Житомирщину, яка межує з Волинно, Поділлям, Наддніпряниною. В них знаходимо нашарування різних історичних та регіонально-стильових характеристик. Фольклорний матеріал упорядкований за жанровим принципом: колискові пісні та дитячі речитативи (забавлянки та пісеньки), щедрівки, колядки та псалми, весняно-літні календарно-обрядові пісні, весільні, балади, необрядова пісенна лірика, соціально-побутові та історичні, жартівливі, танцювальні пісні, романси, пісні літературного походження, російські пісні, з мелодіями і без них. Усі назви подаються за першим рядком. У вступних статтях до кожного підрозділу упорядниці вміщує науково обґрунтовані характеристики жанрів та карти територій Житомирщини (з поділом на райони початку ХХІ століття, назви населених пунктів узгоджено з сучасними), де було зафіксовано варіанти фольклору, що ввійшли до збірника. Перед мелодією вказані словесні позначення темпу українською мовою. У розшифрованні збережено діалектні мовні особливості, оригінальну фонетику пісень, вимову виконавців.

Важливим довідковою складовою збірника є паспорти з коментарями виконавців і записувачів, покажчики умовних скорочень та використаних джерел, географічний (з жанровими ознаками) покажчик транскрипторів мелодій та текстів (вперше запроваджений у практику в цьому виданні), покажчики записувачів та виконавців, іменний та покажчик інципітів пісень з кодами за частотним каталогом та координатами у збірнику.

Видання Л.О.Єфремової «Народні пісні Житомирщини», яке представило пісенний фольклор древлянського краю у всьому його розмаїтті, актуальне і важливе з точки зору теоретичної і практичної значущості для всіх збирачів, науковців і дослідників у галузі мистецтвознавства і фольклористики. Воно сприятиме подальшому вивченню, збереженню та поширенню українського мелосу, викличе інтерес серед викладачів та студентів навчальних закладів різних рівнів, а також широкої публіки, можливо, й за межами України.

Ольга Фабрика-Процька

«ВИГНАНІ З РАЮ» ЛЕМКИ

Вигнані з Раю... / упор. Г. Баранкевич. – CD-R, 2014.

*«Доля вигнання – нескінчена пут поверніня.
І вшитко, што мы лем маме, то пісня, котра є як
част райской хыжы, як дороговказ, як наша душа і віра...
Сї мелодія – то бескідска гора, з котрой летиш до сонця...
В сї словах находиш мудріст і любов, тугу і радіст.
То бесіда втраченого раю. Бесіда, в яком прогварят до нас Бог...
В мойй великій лемківській родині Дзюбинських, Репелів і Галиків
найшла єм джерело надьтхніня, якым хочу ся з Вами поділити...»
(Галина Баранкевич)*

В сучасній музичній культурології та музикознавстві України все більше з'являється наукових праць мистецького характеру, присвячених проблемам регіонального розвитку українського фольклору. Дослідження процесів розвитку лемківської культури, її трансформації у сучасний період дозволяє поєднати її специфіку з естетичними особливостями загальнонаціональної музичної традиції як її невід'ємної складової частини, а також дає можливість оцінити цей самобутній феномен у контексті інтеграції національної культури в загальноєвропейські процеси.

Лемківський фольклор у середині ХХ ст. став перед фактом свого зникнення і кожне звернення до нотно-пісенних та джерельних матеріалів представляє значну наукову цінність в цілому. У зв'язку з цим на сучасному етапі зростає кількість дослідницьких матеріалів, які розкривають різні аспекти лемківської історії та культури.

Сучасна лемківська пісенна культура — це багатющий скарб поліетнічної культури України, який живиться давніми традиціями й поповнюється глибинними інноваціями на сучасному етапі, це велика палітра особливостей, що виявляються в результаті адаптаційних процесів у культурному житті лемків.

© Фабрика-Процька О., 2015.

Відомо, що виконавська манера лемківських співаків розвивалась під впливом багатьох факторів, які сукупно можна назвати культурою народного побуту. Лемківщина також зазнавала впливу мандрівних музикантів, засвоювала та своєрідно трансформувала їхні впливи, приймала засоби естетизації пісні. В результаті чого сформувався неповторний виконавський еталон, самобутній стиль і манера. Спів лемків належить до карпато-бескидського співочого стилю, в якому домінує сольна традиція. Спів естетично привабливий, динамічно виразний, емоційний, щирий, наближений до академічного, темброво характерний, має в собі ознаки низинного та частково верховинського співу Західної України тощо.



На сьогодні існує велика кількість колективів та окремих виконавців, які включають до свого репертуару лемківську пісенну спадщину. Лемківські співанки звучать як в Україні, так і за її межами. В сучасних обробках їх виконують такі артисти: Джамала, М.Бурмака, Руслана, Аничка, С.Федина, гурти «Лемки Києва», «Плач Яремії», «Пікардійська терція», «Шоколад», «Гайдамаки» та ряд ін..

Трагічна історія лемків є близькою і для відомої на Прикарпатті та за її межами заслуженої артистки України, співачки, нащадка лемківської родини Галини Баранкевич, яка з дитинства чула лемківські пісні у колі рідних. У 1945 році її бабусю, котра мала 11 років, разом з родиною вивезли товарним поїздом із Лемківщини на Східну Україну. Багатодітна родина, яка мала тільки кілька годин на збір, взяла в дорогу, окрім найбільш необхідних речей, акордеон та скрипку. Завжди сподівались і мали надію про повернення в рідні краї. З часом вони повернулись на Західну Україну, але рідного краю так і не побачили до кінця життя... Прабабуся Антоніна до останніх днів, проживаючи в Дем'янові під Бурштином, спілкувалась лемківським діалектом. Бабуся та дідусь більш пристосувалися до місцевого життя і розмовляли українською мовою» [1].

Ідея запису альбому лемківських пісень вперше з'явилася у Галини Баранкевич кілька років тому після мандрівки з родичами до місць, де колись народилася її бабуся, на сьогодні це територія Польщі. «Я повинна була відвідати цю землю, щоб зрозуміти, що наші прадіди втратили... Сльози навернулися на очі, бо та краса, ті природні надра, якими Господь наділив ту землю, – надзвичайні... Я пройнялася тим багатством, тією красою і зрозуміла, що лемки не могли не співати, не складати такі душевні, ніжні ліричні пісні. Саме після поїздки на Лемківщину я почала записувати аудіо альбом», – висловила думку авторка в інтерв'ю.

У пісенний альбом «Вигнані з раю» Г. Баранкевич ввійшло 14 музичних композицій. Серед них відомі в наш час «Под облачком», «Ішло дівча лучками», «Ой, верше мій верше», а також малознані широкому загалу пісні, які Галина безпосередньо записувала в автентичних носіїв лемківської культури, – «Полюбила я Стефана», «На гамбочки купцям малам», «Зродили ся терки за горами» та ін. Родзинкою альбому є спільний запис пісні «Душко моя» з етнофолкгуртом «Цвіт кульбаби».

Назва альбому теж символічна: у часі великого посту лемки виконують церковну пісню «Як пішов пан Бог до раю і стрітив Адаму і Єву» – про вигнання перших людей. Історія, яка крутиться по колу – повторилася: лемків вигнали з їхнього рідного раю Лемківщини, подібно до того, як у сучасній Україні багатьох українців, зокрема й лемківські родини, яких свого часу переселили на Схід України, тепер виселяють звідти через війну... [2].

Презентація альбому Галини Баранкевич успішно відбулася 22 травня 2015 року в рамках фестивалю «Час театру» на камерній сцені Івано-Франківського обласного академічного музично-драматичного театру ім. І.Франка. Його упорядник залучила до видання багатьох людей: композиторів, аранжувальників. Вона згадувала: «Лемківські пісні піднімають дух, додають бажання до дії, до життя, не зважаючи на важкі обставини реалій... Я часто думаю про людей, яких вигнали з рідної землі. Для мене цей альбом – це дань своїй родині, своїм предкам, усім тим людям, які знайшли у собі сили жити у вигнанні»[2].



Отже, здобуток молодих митців в галузі лемківської культури в сучасний період, зокрема і пісенний альбом Галини Баранкевич, доводить, що наперекір значній розпорошеності лемків після виселення, не зважаючи на важкі обставини сьогодення в Україні, вони та їх нащадки все ж зберігають свою самобутність саме завдяки пісні, яка в другій половині XX столітті – перших десятиліттях XXI століття стала основним, а в багатьох випадках єдиним проявом їхньої етнічної ідентичності.

CD-диск «Вигнані з Раю» Галини Баранкевич важливий, актуальний, своєчасний з точки зору практичної значимості для всіх шанувальників і дослідників народно-пісенного мистецтва. Вітаючи появу цього альбому, віримо, що він буде в нагоді усім небайдужим до пісенних скарбів українців і вдалим прикладом для наслідування.

1. Боечко Ю. Вигнані з раю [Електронний ресурс] / Ю. Боечко. – Лемківська сторінка. – №32. – 2015-08-09. – Режим доступу : <http://www.nasze.slowo.pl>.
2. «Вигнані з раю»: Галина Баранкевич презентувала свій лемківський аудіоальбом [Електронний ресурс] / Галицький кореспондент. – 22.05.2015. – Режим доступу : <http://gk-press.if.ua/x21553/>.
3. «Вигнані з Раю». Галина Баранкевич [Електронний ресурс] / Г. Баранкевич // Лемківські пісні. – Режим доступу : <http://www.discogs.com>.

Відомості про авторів

- Андрушишин Роман* – старший викладач ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Бабій Людмила* – директор Івано-Франківської обласної наукової універсальної бібліотеки імені Івана Франка, здобувач наукового ступеня ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Бермес Ірина* – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри методики музичного виховання і хорового диригування Дрогобицького педагогічного університету імені Івана Франка (м. Дрогобич Львівської області)
- Величко Оксана* – кандидат мистецтвознавства, асистент кафедри музичного мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка
- Велка Ольга* – заслужена артистка України, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Геник Любов* – кандидат педагогічних наук, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Гереза Марія* – заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів)
- Гулянич Юрій* – кандидат мистецтвознавства, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Гусар Дзвіна* – аспірантка ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Демчук Ольга* – аспірантка Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів)
- Дика Ніна* – кандидат мистецтвознавства, доцент Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів)
- Дрозда Петро* – кандидат мистецтвознавства, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Дудик Романа* – кандидат мистецтвознавства, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Дутчак Віолетта* – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри народних інструментів і музичного фольклору ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Івасишин Ірина* – старший викладач ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Карась Ганна* – заслужений працівник культури України, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри академічного й естрадного співу ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Князєв Владислав* – кандидат мистецтвознавства, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Кузів Марія* – старший викладач Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка (м. Кам'янець-Подільський)
- Курбанова Лідія* – концертмейстер, аспірантка ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Лазаревич Євгенія* – здобувач наукового ступеня Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів)
- Маскович Тетяна* – викладач, здобувач наукового ступеня ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Мацієвська Тереса* – концертмейстер Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів)
- Нємцова Лілія* – ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Новосядла Ірина* – кандидат мистецтвознавства, викладач ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)

- Олексюк Ольга* – доктор педагогічних наук, професор Київського університету імені Бориса Грінченка (м. Київ)
- Опарик Лариса* – кандидат мистецтвознавства, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Ортинська Марія* – заслужена артистка України, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- П'ятницька-Позднякова Ірина* – кандидат мистецтвознавства, доцент, докторант Національної музичної академії імені Петра Чайковського (м. Київ)
- Радко Юрій* – аспірант ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Романко Володимир* – кандидат мистецтвознавства, доцент Національної музичної академії України імені Петра Чайковського (м. Київ)
- Рось Зоряна* – аспірантка ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Рудик Марина* – кандидат мистецтвознавства, старший викладач ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Рурак Віктор* – заслужений діяч мистецтв України, доцент Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича (м. Чернівці)
- Сиротинська Наталя* – кандидат мистецтвознавства, доцент Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів)
- Степан Шовгенюк* – аспірант ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Тао Цзен* – аспірант Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка (м. Львів)
- Триколенко Софія* – аспірантка Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського НАН України
- Фабрика-Процька Ольга* – кандидат мистецтвознавства, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Федорняк Наталія* – аспірантка ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ)
- Фіалко Валерій* – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри театрознавства Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені Івана Карпенка-Карого (м. Київ)

ЗМІСТ

ІСТОРІЯ СВІТОВОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

<i>Ганна Карась.</i> Історіографія життя і творчості українського оперного співака Миколи Іванова.....	3
<i>Любов Генік.</i> Поняття про церковне правило та його джерела.....	9
<i>Юрій Гулянич.</i> Композиторська взаємодія з пластом музики нефіксованої традиції (на прикладі творчості Богдана Котюка).....	21
<i>Ірина Новосядла.</i> Фортепіанна творчість Федора Якименка і Якова Степового: компаративний ракурс.....	25
<i>Володимир Романко.</i> Комп'ютерні музичні технології в творчості Івана Тараненка.....	29
<i>Оксана Величко.</i> Ремінісценції ідей просвітництва в українському інструментальному виконавстві.....	34
<i>Ірина Бермес.</i> Хорова музика в дзеркалі фестивалю «Музичні прем'єри сезону».....	38
<i>Ольга Олексюк.</i> Національна ідея у змісті фахової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва.....	43
<i>Ольга Демчук.</i> Концепт духовності в образній сфері творчості О. Месіана.....	47
<i>Зоряна Рось.</i> Діяльність джаз-клубів як каталізатор розвитку джазово-фестивального руху в Україні.....	50
<i>Ірина П'ятницька-Позднякова.</i> Музичний семіозис як інтерпретаційний простір смислоутворення.....	58
<i>Юрій Радко.</i> Функції музичного тематизму у формотворенні баянної сонати (на прикладі творчості В. Семенова).....	64
<i>Тетяна Маскович.</i> Тенденції до сакралізації жанрів в українській музиці останньої третини ХХ ст.: передумови і контекст (на прикладі творів Г. Гаврилець).....	67
<i>Валерій Фіалко.</i> Театр і проза: пошуки сценічного еквіваленту романного мислення в українському театрі 80-х років ХХ століття.....	73
<i>Софія Триколенко.</i> Формування сценічного середовища за допомогою мультимедійних засобів.....	78
<i>Людмила Бабій.</i> Видання літератури з мистецтва українською еміграцією у міжвоєнний період ХХ ст. у Чехо-Словаччині.....	82
<i>Наталія Федорняк.</i> Звукозаписи українського фольклору в Північній Америці. Історична еволюція і жанрова типологія.....	87
<i>Тереса Мацієвська.</i> «Самоучка» Максима Копка в контексті українських музично-теоретичних підручників кінця ХІХ – початку ХХ століття.....	92
<i>Лідія Курбанова.</i> Музична публіцистика у доробку Павла Маценка.....	98
<i>Романа Дудик.</i> Хорова спадщина Василя Їжака.....	102
<i>Цзен Тао.</i> Східно-слов'янський світ у контактах з музичною культурою Китаю початку ХХ століття.....	106

ВИКОНАВСЬКА І ПЕДАГОГІЧНА ТВОРЧІСТЬ

<i>Лариса Опарик.</i> Музичне спілкування як чинник формування стилю сприйняття.....	112
<i>Дзвіна Гусар.</i> Видинівський феномен Василя Куфлюка крізь призму концепту «genius loci».....	117
<i>Наталія Сиротинська.</i> Вплив сакральної гимнографії на розвиток давньої української літератури.....	124
<i>Євгенія Лазаревич.</i> Мирослав Антонович як вокаліст та вокальний педагог Візантійського хору.....	129
<i>Ольга Велка.</i> Особливості вивчення солоспівів Василя Безкоровайного в роботі зі студентами.....	134
<i>Віолетта Дутчак.</i> Сучасні виміри естетики виконавства на бандурі.....	138
<i>Ніна Дика.</i> Стежками Лесі Деркач – камералістки (до 90-річчя від дня народження).....	141

<i>Марія Гереза.</i> Стрілецька пісня в інструментальній музиці для фортепіано (на прикладі «Варіацій» О. Герасименко).....	145
<i>Марина Рудик.</i> Семантика типових структурних моделей у «Драматичному триптиху» Лесі Дичко.....	149
<i>Владислав Князєв.</i> Візуальний чинник у виконавському мистецтві баяністів-акордеоністів упродовж його еволюції.....	153
<i>Петро Дрозда.</i> Особливості еволюції колективного народно-інструментального виконавства Галичини.....	158
<i>Лілія Немцова.</i> Кантата Андрія Гнатишина «Рука Івана Дамаскина» на текст легенди Івана Франка: особливості втілення поетичного першоджерела.....	162
<i>Шовгенюк Степан.</i> Концерт Джозефа Шельба для басового кларнета у контексті сольного-концертного репертуару ХХ століття.....	166
<i>Роман Андрусин.</i> Обрядові танці Гуцульщини ХІХ – початку ХХ століття.....	170
<i>Марія Кузів.</i> Викладання музики і співу в навчальних закладах Кам'янця-Подільського в кінці ХІХ – першій половині ХХ століття.....	173
<i>Віктор Рурак.</i> Народний вокально-інструментальний ансамбль «Карпати» – перший виконавець «Червоної рути» В.Івасюка.....	176
<i>Ірина Івасин.</i> Творчість самодіяльних композиторів Прикарпаття 70-90-х років ХХ століття в контексті розвитку музичної культури регіону.....	179

РЕЦЕНЗІЇ

<i>Ганна Карась.</i> Західно-українська камерно-вокальна музика: історичні дискурси та вектори розвитку.....	182
<i>Віолетта Дутчак.</i> Дослідження сучасного кобзарства у постанях.....	184
<i>Марія Ортинська.</i> Пісенні скарби Житомирщини.....	186
<i>Ольга Фабрика-Процька.</i> «Вигнані з раю» лемки.....	188
Відомості про авторів.....	190

Содержание

ИСТОРИЯ МИРОВОЙ И УКРАИНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>Анна Карась</i> . Историография жизни и творчества украинского оперного певца Николая Иванова	3
<i>Любовь Генык</i> . Понятие о церковном правиле и его источниках	9
<i>Юрий Гулянич</i> . Композиторская взаимодействие с пластом музыки нефиксированной традиции (на примере творчества Богдана Котюка)	21
<i>Ирина Новосядлая</i> . Фортепианное творчество Федора Якименко и Якова Степового: компаративный ракурс	25
<i>Владимир Романко</i> . Компьютерные музыкальные технологии в творчестве Ивана Тараненко ...	29
<i>Оксана Величко</i> . Реминисценции идей просвещения в украинском инструментальном исполнительстве	34
<i>Ирина Бермес</i> . Хоровая музыка в зеркале фестиваля «Музыкальные премьеры сезона»	38
<i>Ольга Олексюк</i> . Национальная идея в содержании профессиональной подготовки будущего учителя музыкального искусства	43
<i>Ольга Демчук</i> . Концепт духовности в образной сфере творчества О. Мессиана	47
<i>Зоряна Рось</i> . Деятельность джаз-клубов как катализатор развития джазово-фестивального движения в Украине	50
<i>Ирина Пятницкая-Позднякова</i> . Музыкальный семиозис как интерпретационное пространство смыслообразования	58
<i>Юрий Радко</i> . Функции музыкального тематизма в формообразовании баянной сонаты (на примере творчества В. Семенова)	64
<i>Татьяна Маскович</i> . Тенденции к сакрализации жанров в украинской музыке последней трети XX века: предпосылки и контекст (на примере произведений А. Гаврилец)	67
<i>Валерий Фиалко</i> . Театр и проза: поиски сценического эквивалента романного мышления в украинском театре 80-х годов XX века	73
<i>София Триколенко</i> . Формирование сценической среды с помощью мультимедийных средств ...	78
<i>Людмила Бабий</i> . Украинские эмиграционные издания искусствоведческой литературы в межвоенный период XX века в Чехословакии	82
<i>Наталья Федорняк</i> . Звукозапись украинского фольклора в Северной Америке. Историческая эволюция и жанровая типология	87
<i>Тереса Мациевская</i> . «Самоучка» Максима Копка среди украинских музыкально-теоретических учебников конца XIX – начала XX века	92
<i>Лидия Курбанова</i> . Музыкальная публицистика в активе Павла Маценко	98
<i>Романа Дудик</i> . Хоровое наследие Василия Ежака	102
<i>Цзэн Тао</i> . Восточно-славянский мир в контактах с музыкальной культурой Китая начала XX века	106

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ И ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

<i>Лариса Опарик</i> Музыкальное общение как фактор формирования стиля восприятия	112
<i>Дзвина Гусар</i> . Видиниивский феномен Василия Куфлюка сквозь призму концепта «genius loci»	117
<i>Наталья Сиротинская</i> . Влияние сакральной гимнографии на развитие древней украинской литературы	124
<i>Евгения Лазаревич</i> . Мирослав Антонович как вокалист и вокальный педагог Византийского хора	129
<i>Ольга Велка</i> . Особенности изучения романсов Василия Безкоровайного в работе со студентами	134
<i>Виолетта Дутчак</i> . Современные измерения эстетики исполнительства на бандуре	138
<i>Нина Дикая</i> . Тропами Леси Деркач – камералистки (к 90-летию со дня рождения)	141
<i>Мария Гергега</i> . Стрелецкая песня в инструментальной музыке для фортепиано (на примере «Вариаций» О. Герасименко)	145

<i>Марина Рудик.</i> Семантика типичных структурных моделей в «Драматическом триптихе» Леси Дычко	149
<i>Владислав Князев.</i> Визуальный фактор в исполнительском искусстве баянистов-аккордеонистов в течение его эволюции	153
<i>Петр Дрозда.</i> Особенности эволюции коллективного народно-инструментального исполнительства Галичины	158
<i>Лилия Немцова.</i> Кантата Андрея Гнатишина «Рука Ивана Дамаскина» на текст легенды Ивана Франко: особенности воплощения поэтического первоисточника	162
<i>Шовгенюк Степан.</i> Концерт Джозефа Шельбы для басового кларнета в контексте формирования сольно-концертного репертуара XX века	166
<i>Роман Андрусихин.</i> Обрядовые танцы Гуцульщины XIX – начала XX века	170
<i>Мария Кузив.</i> Преподавания музыки и пения в учебных заведениях Каменец-Подольского в конце XIX – первой половине XX века	173
<i>Виктор Рурак.</i> Народный вокально-инструментальный ансамбль «Карпаты» – первый исполнитель «Червоной руты» В. Ивасюка	176
<i>Ирина Ивасихин.</i> Творчество самодеятельных композиторов Прикарпатья 70-90-х годов XX века в контексте развития музыкальной культуры региона	179

РЕЦЕНЗИИ

<i>Анна Карась.</i> Западно-украинская камерно-вокальная музыка: исторические дискурсы и векторы развития	182
<i>Виолетта Дутчак.</i> Исследование современного кобзарства в персоналиях	184
<i>Мария Ортинская.</i> Песенные сокровища Житомирщины	186
<i>Ольга Фабрика-Процкая.</i> «Изгнанные из рая» лемки	188
Сведения об авторах	190

CONTENT

HISTORY OF WORLD AND UKRAINIAN CULTURE

<i>Ganna Karas</i> . Life and art historiography of Mykola Ivanov – Ukrainian opera singer	3
<i>Liubov Genyk</i> . Idea of church rule and its sources	9
<i>Yuriy Gulanych</i> . Composer interaction with unfixed tradition music layer (on an example of Bohdan Kutiuk's art).....	21
<i>Iryna Novosiadla</i> . FedorYakymenko's and YakivStepovyi's piano art: comparative side	25
<i>Volodymyr Romanko</i> . Computer music technologies in Ivan Taranenko's art	29
<i>Oksana Velychko</i> . Reminiscences of Enlightenment ideas in Ukrainian instrumental performance.....	34
<i>Iryna Bermes</i> .Choral music in the mirror of the «Musical debuts of season» festival.....	38
<i>Olga Oleksiuk</i> . National idea in the context of professional preparation of future musical art teacher	43
<i>Olga Demchuk</i> . Concept of spirituality in the image sphere of O.Messian art	47
<i>Zoriana Ros</i> . Jazz-club activity as a catalyst of jazz-festival movement development in Ukraine	50
<i>Iryna Piatnytska-Pozniakova</i> . Musical semiosis as interpretational space of sencecreation	58
<i>Yuriy Radko</i> . Functions of musical thematic in form creation of accordion sonatas (on an example of V.Semenov's art).....	64
<i>Tetiana Maskovych</i> . Trends of genre sacralism in Ukrainian music of the last third of XXth century: preconditions and context (on an example of G.Gavrylets art).....	67
<i>Valeriy Fialko</i> . Theater and prose: searches of scenic equivalent of Roman thinking of Ukrainian theater in 80-s of XXth century	73
<i>Sofia Trykolenko</i> . Creation of stage environment with the help of multimedia tools	78
<i>Liudmyla Babi</i> y. Artistic literature publishing by Ukrainian emigrants in the interwar period of XXth century in Czechoslovakia	82
<i>Natalia Fedorniak</i> . Ukrainian folklore recordings in North America. Historical evolution and genre typology	87
<i>Teresa Mazievska</i> . «Autodidact» by MaxymKopka in the context of Ukrainian musical and theoretical textbooks end of XIXth – beginning of XXth century	92
<i>Lidia Kurbanova</i> . Musical publishing in works of Pavel Mzenko	98
<i>Romana Dudyk</i> . Choral legacy of Vasyl Yizhak	102
<i>Tsen Tao</i> . East-slavonic world in the contact with musical culture of China in the beginning of XXth century	106

PERFORMING AND PEDAGOGICAL ACTIVITY

<i>Larysa Oparyk</i> . Musical conversation as a factor of style perception formation.....	112
<i>Dzvina Huzar</i> . Phenomenon of Vydynia Vasyl Kufluk through the prism of «genius loci» concept.....	117
<i>Natalia Syrotynska</i> . Influence of sacral hymnography on the development of ancient Ukrainian literature.....	124
<i>Yevgenia Lazarevych</i> . MyroslavAntonovych as a vocalist and vocal pedagogue of Byzantine choir.....	129
<i>Olga Velka</i> .Features of VasylBezkorovainyi's song learning in his work with students.....	135
<i>Violetta Dutchak</i> .Modern dimensions of the esthetic performance on bandura.....	139
<i>Nina Dyka</i> . Following the steps of Lesya Derkach – chamberist (celebrating her 90-th anniversary).....	144
<i>Maria Gerega</i> . Rifle song in the instrumental music for piano (as an example of «Variations» by O.Herasymenko).....	152
<i>Maryna Rudyk</i> . Semantics of typical structure models in «Dramatic tryptykh» by LesiaDychko.....	156
<i>Vladyslav Kniazhev</i> . Visual factor in performing art of accordion players through its evolution...	162
<i>Petro Drozda</i> . Features of collective folk and instrumental performance evolution of Galicia...	167

<i>Lilia Nemzova.</i> Andriy Hnatyshyn's cantata «Ruka Ivana Damaskina» on the text of the Ivan Franko's legend: features of poetic source embodiment.....	171
<i>Stepan Shovgeniuk.</i> Jozeph Shelb concerto for the bass clarinet in the context of solo and concert repertoire in XXth century.....	176
<i>Roman Andrusyshyn.</i> Traditional dances of Gutsulshchyna in XIX–XX century.....	181
<i>Maria Kuziv.</i> Musical and vocal education in the schools of Kamianets-Podilskyi in the end of XIX – the beginning of the XXth century.....	184
<i>Viktor Rurak.</i> Folklore vocal and instrumental ensemble «Karpaty» – first performer of V.Ivasiuk's «Chervona ruta».....	189
<i>Iryna Ivasyshyn.</i> Art of amateur composers in Precarpathians in 70-90 years of XXth century in the context of musical culture of region.....	193

REVIEW

<i>Ganna Karas.</i> West-Ukrainian chamber-vocal music: historical discourses and development vectors.....	196
<i>Violetta Dutchak.</i> Research of modern kobzarity in the personalities.....	198
<i>Maria Ortynska.</i> Song treasures of Zhytomyr region.....	200
<i>Olga Fabryka-Protzka.</i> «Exilled out of the heaven» lemkos.....	201
Information about the authors	204

Наукове видання

**ВІСНИК
Прикарпатського університету**

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

(фахове видання, затверджене ВАК України від 14.04.2010 р. № 1-05/3)

Випуск 30–31 (Ч. II)

2015

Видається з 1995 р.

Статті публікуються в авторській редакції

Підготовка до друку *Віолетта ДУТЧАК*

Дизайн обкладинки *Ірина ДУНДЯК*

Фото на обкладинці:
до статей І. Бермес, З. Рось

Друкується українською мовою
Реєстраційне свідоцтво
Серія КВ №21482-11282ПР
від 09.06.2015 р.

Підп. до друку 20.09. 2015 р. Формат 60x84/8. Папір офсет.
Гарнітура «Times New Roman». Ум. друк. арк. 17,25. Тираж 100 пр.

Видавець

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
76000, м. Івано-Франківськ, вул. С.Бандери, 1, тел. 71-56-22

Виготовлювач друкарня «Фоліант»
(ПП Віконська О.В.), м. Івано-Франківськ,
Вул. Старозамкова, 2, тел./факс
(0342) 50-21-65; (багатоканальний)

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи Серія ІФ №24