оцінкою, даною їм у праці Ю.Малишева "Солоспіви": "... в романсах Лятошинського український солоспів ... робить гігантський стрибок і підноситься на рівень найвищих досягнень професіональної музики свого часу. Цим відразу знімається давня гостра проблема дистанції між професіональним рівнем української музичної творчості і більш розвинених музичних культур інших народів..." [6, с.69]. А М.Копиця зазначає, що " ... це був блискучий початок процесу "входження" української культури в загальноєвропейський контекст. І Б.Лятошинський почав відлік Нової Доби українського Відродження" [2, с.8].

1. Булат Т. Романсы Б.Н.Лятошинского: образно-тематическая и стилевая эволюция жанра / Т. Булат // Лятошинский Борис Николаевич : сб. статей / сост. М. Д. Копица. – К. : Муз. Україна, 1987. – С. 73–84.
2. Копиця М. Листи Майстра до Маргарити / М. Копиця // Музика. – 2000. – № 6. – С. 7–9.
3. Лятошинский Б. Весна грустит / Б. Лятошинский // Музика. – 1985. – № 1. – С. 17.
4. Лятошинський Б. Вони закохались обоє / Б. Лятошинський // Музика. – 2002. – № 4–5. – С. 16–17.
5. Лятошинський Б. Епістолярна спадщина : у 2 т. / Б. Лятошинський. – К., 2002. – Т. 1: Борис Лятошинський – Рейнольд Глієр: листи (1914–1956). – 768 с.
6. Малишев Ю. В. Солоспіви: нариси та нотатки про українську вокальну музику / Ю. В. Малишев. – К. : Муз. Україна, 1968. – 220 с.
7. Фільц Б. М. Український радянський романс / Б. М. Фільц. – К. : Наукова думка, 1970. – 124 с.

Статья посвящена научному осмыслению новых стилевых подходов относительно интерпретации немецкой поэзии в камерно-вокальном творчестве Б.Лятошинского. Проанализировано ранние романсы композитора на слова Г.Гайне и Ф.Геббеля. Констатируется гармоничное сочетание в этих произведениях украинских национальных истоков и общеевропейской профессиональной ориентированости, присущих индивидуально-стилевой манере молодого Б.Лятошинского.

Ключевые слова: *интерпретация, немецкие поэты, поэтический текст, романс, украинское музыкальное искусство.*

The article is dedicated to scientific reading of new stylistic approaches concerning the interpretation of German poetry shown in chamber-vocal works by B.Lyatoshynskyy. Composer's early romances based on the lyrics of H.Heine and F.Hebbel were analyzed. Harmonic combination of Ukrainian national sources and general European professional orientation in the works, peculiar to the individual stylistic manner of the young B.Lyatoshynskyy is stated.

Key words: *interpretation, German poets, poetic text, romance, Ukrainian music art.*

УДК 783.22
ББК 85.318.9

Ярослав Шипайло

МОЛИТВА "ОТЧЕ НАШ" У ХОРОВІЙ СПАДЩИНІ М.ВЕРБИЦЬКОГО ТА І.ВОРОБКЕВИЧА

Беззаперечне свідчення актуальності духовної тематики в музично-історичному процесі в Україні в період XIX ст. представлене в статті на прикладі хорових "Отче Наш" композиторів, які відкривають і творять новий етап розвитку національної культури крізь призму становлення ідеї романтизму як провідного стилю й напряму в системі естетичних орієнтирів.

Ключові слова: *Бог, молитва, музика, композитори, інтерпретація, "Отче Наш".*

Стаття присвячена розкриттю питання передумов вираження канонічних слів Господньої молитви в інтерпретаційному "полі" композиторів-романтиків. Актуальність тематики зумовлена потребою висвітлення на сучасному етапі принципів музичного втілення одного з текстів сакрального передання. З огляду на це, подаються тези науковців: М.Білинської [1], М.Загайкевич [2], О.Зелінського [3], Л.Кияновської [4, 5, 6], Л.Корній [7], Б.Кудрика [8].

Мета статті: прослідкувати сутність органічного синтезу канонічного слова й музики крізь призму композиторської інтерпретації в добу романтизму на прикладі хорових "Отче Наш" М.Вербицького та І.Воробкевича.

© Шипайло С.

XIX століття – європейські ідеї філософського й літературного романтизму, головним чином австро-німецького, здобули широкий розголос у колах української інтелігенції, яка починає помічати свої традиції, культуру, власну історію, розглядаючи їх як ґрунт для самовизначення. Із цього огляду один з провідних музикознавців пише: "Духовна сфера того часу була однією з найбільших сфер у творчості не лише тогочасних галицьких музикантів, але й художників, поетів, архітекторів" [4, с.104]. Церква в той час виконувала особливо важливу роль у плані національного й духовного об'єднання українців (священики належали до української еліти в Галичині), а духовні семінарії були чи не єдиною можливістю для українців здобути ґрунтовну освіту. Стає зрозумілим, що національне відродження є немислимим без глибокого духовного оновлення й неможливим без опертя на нашу тисячолітню християнську традицію. Оскільки будь-яке національне відродження – це відбудова насамперед структури нації, її самосвідомості, тому в першу чергу сподвижницька культурно-просвітницька місія духовенства була скерована як на піднесення духовності й моралі народу, так і на запобігання асиміляції українства в польському й австрійському середовищі. "Ідея національності стала тією животворною силою, яка зрушила русинів від апатії до усвідомлення своєї національної сутності, пам'яті про свою історію, звичаї і культуру" [5, с.27]. Романтичні ідеали в цей період торкнулися всіх видів мистецтва, але чи не найбільше – саме музики.

Активна рецепція естетики романтизму в українській композиторській школі Галичини виявляється (як нам видається) найбільш цікаво у творчості М.Вербицького й І.Воробкевича. При цьому варто зазначити, що ці тенденції проступають у їхньому доробку достатньо яскраво та своєрідно.

У плеяді видатних діячів української музичної культури М.Вербицькому належить особлива роль. Він передусім підхопив "естафету" розвою музичного мистецтва після смерті Д.Бортнянського і продовжує українську національну традицію як у духовних, так й у світських жанрах, переосмислює інтонації національного фольклору відповідно до нових художніх пошуків європейських шкіл. Опираючись на національний фольклор, Вербицький упроваджує художні засади західноєвропейського романтизму в галицькій музичній культурі, виступаючи як зв'язуюча ланка поміж двома найвидатнішими постатями української класичної музики (Бортнянським і Лисенком). Якщо Бортнянський завершує добу класицизму в українському мистецтві, а Ведель, незважаючи на трансформацію ще барокових засад духовного концерту, у мелодиці та тематизмі підхоплює віяння сентименталізму, то починаючи від Вербицького в національній культурі стверджуються засади романтизму. Шукаючи європейський стильовий прообраз романтичної естетики, на котрому базується М.Вербицький, варто погодитися з Л.Кияновською, що найсправедливіше буде його окреслити "шубертівсько-веберівським" романтизмом. Разом із тим М.Вербицький належить до числа тих, хто закладав підвалини національної композиторської школи, сприяючи становленню самобутнього українського мистецтва та його органічного входження в систему європейської культури. Окреслюючи риси стилю духовної музики композитора, який дав початок новому етапові її розвитку, М.Загайкевич висловлює думку, що "...церковні композиції М.Вербицького у порівнянні з творчим доробком Д.Бортнянського, позначені далеко меншим розмахом музичного мислення і масштабності" [2, с.77]. Із цього ж огляду Л.Кияновська в статті "Релігійна творчість Михайла Вербицького" зауважує: "Саме такий стиль викликає найбільше контраргументів у музикознавців, котрі виходячи з еталонів духовного концерту Бортнянського і Березовського, і пам'ятаючи, що саме ці композитори були зразком для вихованців перемиської школи, закидають Вербицькому надто просту, нескомпліковану музичну мову, як у застосуванні поліфонічної техніки, так і в гармонічних послідовностях" [4, с.106]. Духовні твори М.Вербицького хоч і прості за своєю композиційною технікою, але цілком відповідали вимогам церковного культу й естетичним потребам музичних слухачів. Так, зокрема, при аналізі хорових "Отче Наш" Вербицького в першу чергу звертає на себе увагу виразно пісенний характер зазначених творів, перенесений зі світської сфери тип мелодики, більш особистісний, подекуди навіть інтимний характер втілення "божественних" почуттів, відносна простота й демократичність музичного виразу. "У М.Вербицького семантика інтонацій [...] ясно вказує на камерно-ліричне осмислення біблійних текстів. Плавна, заокруглена мелодична фраза з виразними експресивними ходами у композитора співвідноситься з канонічними словами Біблії, як і в пісні музику емоційно наснажує,

виділяє тонкощі поетичного змісту – створює враження суб'єктивної заангажованості описаними у відповідному вірші подіями "Отче Наш" [4, с.109]. Церковна музика М.Вербицького, на думку Б.Кудрика, це: "…звучача емблема нашої галицької духовенщини", у якій особливо відчувається "…сильний локальний колорит" національної культури, а такі твори М.Вербицького, як "Слава Єдинородний" As-dur, "Отче Наш" g-moll"– "Навіки позістануть у народі […] перлинами нашого релігійного духа" [8, с.94].

У творчому доробку композитора є два хорових "Отче Наш", один з яких був написаний у 1846–1848 роках і надрукований у 1882 році в друкарні Івана Кипріяна. Форма цього твору складається з двох розділів. У першому розділі "Отче Наш" g-moll переважає компактне акордове чотириголосся, у якому окремо виділяється звернення до Бога з визнанням його сутності за структурою (4+4+3+8). М.Загайкевич із цього приводу зазначає: "...виразне розмежування чотиритактних фразових структур допомагає підкреслити семантику словесного тексту – чергування окремих звернень прохань", а "...сумовита музика, яку проймає особливий душевний щем, сприймається як довірлива розмова з Богом" [2, с.77]. Другий розділ молитви в згаданій інтерпретації є більш емоційний, тут домінують морально-етичні почуття, починається він з квартету солістів. Мелодика музичного вислову поєднує в собі декламаційність і кантиленність, а подальше хорове tutti позначене більшою рухливістю голосів, вичлененням і протиставленням різних вокальних ліній. Потрібно відзначити, що М.Вербицький від Д.Бортнянського перебирає насамперед диференціацію фактури, замилування до просторових зіставлень soli, ансамблевих звучань і tutti. Фактура, гармонічна логіка, драматургічний розвиток у духовних творах стисло підпорядковуються обраному композитором типу мелодики, а також специфічному прочитанню культового тексту, котрий переінтоновується дуже докладно, і тому відтворюються найбільш тонкі нюанси словесного змісту. Із цього огляду Вербицький у більшості випадків обмежується доволі ясними й простими гармонічними послідовностями, які становлять органічну цілісність між словом і музикою, гнучко реагуючи на зміст і виклад канонічного вислову. Цікавим є і те, що музичний ритм, який підпорядкований силабіці тексту, також підкреслює значимість ключових слів молитви (наголоси тексту збігаються з довгими тривалостями в музиці). Тональний план у першому розділі зумовлений почерговим використанням мажору й паралельного мінору g+B+g+B, причому мажор, вносячи просвітлення в музичну тканину твору, додає елемент надії на вислухання конкретного прохання. Другий розділ написаний також у g-moll, і лише на кульмінації "Но ізбави нас" композитор використовує тональність c-moll – виражаючи почуття розпачу й благання, а в прикінцевому епізоді повертається до початкової тональності g-moll, довершуючи композиційний вміст молитви. Використання певних тональностей із часом позначені закріпленням конкретних емоційно-образних асоціацій (К.Стеценко. Панахида g-moll; І.Соневицький. Панахида g-moll). Семантика інтонацій у кульмінаційних епізодах цього звернення, які припадають на двох останніх проханнях молитви ("Не введи нас во іскушеніє" і "Но ізбави нас"), позначена подібністю з певними характерними ознаками в мелодиці до концерту М.Березовського Das Vater Unser. Змальовуючи агогічну побудову твору, Загайкевич виявляє своєрідну динаміку музики: "...від спокійного поважного тону, що виразно накреслюється у заповнених великими вартостями нот початкових тактів, до схвильованого, збуреного, котра відтіняє загостреність прохання простити гріхи" [2, с.78]. При цьому важливим буде доповнити, що емоційної градації композитор досягає головним чином за допомогою фактурних засобів. Заключні такти хорової молитви "Отче Наш" складають по-класичному чіткий, розгорнутий каданс, що завершує молитву піднесенням, стверджувальним акцентом. Доречним є зауваження Б.Кудрика щодо місця цезури в поданому зразку, зокрема, він зазначає, що: "…в "Отче Наш" g-moll на мішаний хор цезура не на своєму місці: "Да будет Воля Твоя" кінчається пів паузою, хоча є ще нескінченне, і його продовження "Яко на небеси" починається в новій тонації, за те на черговому пограниччі речення між словами "земля" і "хліб", де якраз треба цезуру, є радше лігатура через секундовий спад басів f-es-d" [8, с.94]. Серед редакцій цього твору найбільш поширеною є редакція Д.Січинського, хоча аналіз первісних текстів "Отче Наш", за твердженням О.Зелінського, "…і без додаткових оздоблень […] можуть зачарувати слухача, надати йому настрою відповідному молитовному змісту" [3, с.12].

Щодо хорового "Отче Наш" a-moll, аналогічного за формою до попереднього, то для цієї мініатюри є характерним поєднання піднесеного, поважного молитовного настрою з властивою

для романтичного мислення емоційною наснагою ліризацією вислову. Варто відзначити, що цей приклад один із найбільш пісенно-демократичних у циклі й, за словами Л.Кияновської, "...за мелодикою близький до старогалицької елегії – де композитор використовує паралельно-перемінний лад міноро-мажору a-moll – C-dur. Проте навіть тут на словах "Не введи нас у спокусу" застосована улюблена романтиками прохідна послідовність II6 – DDVII – K64 – D" [4, с.109]. Важливо підкреслити, що в поданому зразку простежується використання композитором у мелодиці інтонацій галицької пісні-романсу. Побутовий лірико-споглядальний характер цього "Отче Наш" приводить до виникнення численних аналогій поміж ними й різноманітними народними піснями чи романсами. Так, зокрема, Л.Кияновська доречно зауважує, що: ""Отче Наш" a-moll у початкових тактах збігається за інтервальною послідовністю з поширеною особливо у священичих колах старогалицькою елегією "Там, де Чорногора"" [4, с.105]. На "Отче Наш" a-moll особливу увагу звернула Марія Загайкевич. Вона відзначає, що: ""Отче Наш" a-moll є виразно трактований композитором саме як молитва безпосередньо благального звернення до Бога" [2, с.82]. Справді, характер смиренного мовлення – прохання підкреслює введення в хоровій партії речитативних зворотів – повторів одного тону, а також розподіл окремих речень цезурами-паузами. Музика пройнята почуттям тихої покори перед Всевишнім і водночас настроєм душевного спокою та просвітлення. Характеризуючи хорове "Отче Наш" a-moll М.Вербицького, варто відзначити особливо ліричну сторону цієї мініатюри, у чому ця думка збігається з М.Загайкевич і Л.Корній, але Л.Корній додає, що в цій частині "...зароджується емоційна відкритість, посилюється особистісне начало, і лірика набуває індивідуалізованих рис" [7, с.157]. У побудові музичної тканини М.Вербицький часто користується зіставленням співу квартетів солістів з компактними хоровими tutti, що значно урізноманітнює темброву палітру. Цікаво зауважити, що Вербицький у своїх композиціях (хорових "Отче Наш"), наслідуючи західні традиції, зорганізовує тактометричну систему в чітко окреслену побудову, яка протягом твору не міняється. Тональний план мініатюри динамічний і тим самим підкреслює основну суть молитви.

Одним із тих, хто продовжив традиції М.Вербицького, став композитор, письменник, педагог, громадський діяч Ісидор Воробкевич. "За провідними жанрами та стильовими ознаками І.Воробкевич був продовжувачем традицій Перемишльської школи […], йому була близька інтонаційна сфера міського фольклору" [6, с.72]. Композитор працював у різних жанрах, але чи не найбільш плідно в хоровому (понад 400 хорів, з них близько 250 на власні слова) [9, с.59]. У збірнику "Церковні співи" упорядника Григорія Барановського (управителя хору в Кракові) [10] вдалося віднайти два хорових "Отче Наш" І.Воробкевича (одне під № 17 для однорідного чоловічого хору, а інше – № 18 для мішаного складу). У поданих зразках, подібно як й у Вербицького, простежується тісний зв'язок між музичною тканиною і текстом молитви. Для композитора-поета І.Воробкевича такий органічний синтез слова й музики є характерним. М.Білинська із цього приводу зазначає: "…Воробкевича слід оцінювати і як письменника, і як композитора одночасно", і далі: "Слово і музика зрослися в нього в органічну єдність так міцно, як Млака і Воробкевич; що недоговорить Млака, те доспіває Воробкевич" [1, с.23]. У Господній молитві композитор підкреслює значимість буквально кожного ключового слова, добираючи при цьому різноманітні музично-виразові засоби. Так, зокрема, у першому випадку ("Отче Наш" для однорідного чоловічого складу) композитор, окрім повторень ключових символів у початкових трьох проханнях Господньої молитви, застосовує секвенційний принцип розвитку мелодики з елементами підголоска, створюючи певною мірою своєрідний сонористичний ефект переспіву між хоровими партіями тенора й баса. Сольні вставки на переміну із вступами хорового tutti у другій половині зазначеного твору, підкреслюючи сутність кожного з прохань молитви, почергово підготовлюють два кульмінаційні моменти ("дай нам днесь" і "от лукавого"), довершуючи інтерпретаційний вміст молитви "Отче Наш" кінцевого епізоду. Семантика інтонацій поданих кульмінаційних виражень позначена в мелодиці подібністю характерних інтервальних ходів із концертом М.Березовського Das Vater Unser (аналогічно, як і в М.Вербицького), а повторення слів "но ізбави нас" в І.Воробкевича слугує засобом для підкреслення емоційної виразності змісту канонічного слова в даному творі. У цілому композиція відзначається нескладною гармонізацією з використанням простих акордів основних ступенів, рідше подвійної домінанти та прохідних зворотів типу I, V_{43}, I_6, IV, V. Вірогідно цей взірець

був призначений і використовувався в літургійній практиці для сільських хорів, де люди не мають спеціальної відповідної музичної підготовки.

У черговому хоровому інваріанті "Отче Наш" із вказаного вище збірника І.Воробкевич, для окреслення квінтесенції кожного з прохань Господньої молитви, добирає аналогічні музично-виразові прийоми, що були вже використані ним у попередньо розглянутому прикладі. Сутність інтенцій-прохань у цьому випадку підкреслена й розгортається в більш насиченій різнобарвній ладогармонічній основі, яка сприяє глибшому емоційному наснаженню в осягненні й осмисленні змісту молитви. За рахунок використання в мелодиці нот подрібненої тривалості, їх розспівування, інтервальних стрибків та елементів підголоска спостерігається помітна рухливість хорової фактури, яка тонко реагує на зміст Господніх слів, довершуючи інтерпретаційний вміст даного хорового звернення в типово романтичних ознаках згідно з усталеною традицією. Несподівані еліптичні відхилення наприкінці майже кожного з семи прохань молитви типу T – DD (ім'я Твоє), $DD_2 – T_6 – D \rightarrow a$ (і на землі) і т. д. виражають, окрім індивідуальності стильових особливостей композиторського прочитання Господньої молитви, ще й присутність тісного контакту між словом і музикою, про що йшла мова раніше. У такий спосіб композитор зберігає концентрацію молитовного вислову в музичному втіленні, у якому органічно трансформується синергія божественного Логосу з людською співтворчістю. Цікавою особливістю цієї пам'ятки є відсутність другого прохання "да прийде царство Твоє". Варто пригадати, що це ж саме прохання було відсутнє й у співаному варіанті "Отче Наш" із Львівського Ірмологіону другої половини 17 ст. Можна припустити, що композитор у цьому випадку вмисно випускає це прохання з огляду на історичну подію першого приходу Христа на землю, у якій вбачає довершений факт царювання в повноті волі Його "як на небі, так і на землі", але в постійній боротьбі, про що засвідчують два останніх прохання молитви "не введи нас во іскушеніє, але ізбави нас від лукавого". Ще один важливий момент, який присутній і яскраво простежується в поданому інваріанті хорового "Отче Наш" І.Воробкевича, пов'язаний із повторенням слова "святиться" і його тлумаченням у контексті богословської візії святоотцівського передання. Мова йде про те, що композитор у музичному втіленні шляхом зміщення силабіки наголосу на слові "святиться" диференціює й підкреслює подвійне значення цього ключового символу, у повноті розкриваючи глибину змісту першого прохання в цілому. Так, зокрема, у першому випадку за рахунок наголосу й подовженням крапкою четвертної ноти в слові "святиться" відбувається наголошення другого складу, і в такий спосіб "Да святиться" за І.Золотоустим означає нехай прославиться [11, с.391]. У другому повторі цього слова на хоровому tutti (від усієї громади) засобом подрібнення основної долі на восьму ноту з крапкою й шістнадцяту композитор зміщує наголос з другого складу на перший, унаслідок чого сутність виразу "да святиться ім'я Твоє" набирає іншого значення: "Зроби нас святими, щоб ми прославляли ім'я Твоє" [11, с.392]. Певна річ, не випадковим є й те, що прохання про хліб насущний у цьому ж таки прикладі композитор приєднує до початкових трьох звернень "Отче Наш", прослави (подібно як й у варіанті хорового "Отче Наш" з Літургії М.Березовського), ототожнюючи тим самим поняття хліба як поживи небесної (насущної), тобто прообразу Хресної жертви: "Я хліб живий, що з неба зійшов: коли хто споживатиме хліб цей, той повіки буде жити. А хліб, що дам Я, то є тіло Моє, яке Я за життя світу дам" (Євангеліє від Івана 6.51).

Розглянуті приклади хорових інтерпретацій "Отче Наш" у композиторській спадщині М.Вербицького й І.Воробкевича репрезентують чергове втілення сакрального тексту молитви у світлі романтичних ідей крізь призму української національного мелосу. Ці твори засвідчують органічність, індивідуальність відбору композиторами музично-виразових засобів, гнучкого їх використання відповідно до вимог нового часу й пануючого стилю, для створення нового типу церковної музики, наближеного рівночасно й до національно-фольклорних джерел, і до вітчизняної професійної традиції. Вербицький демонструє істотно відмінний від попередників тип музичного мислення, тяжіючи до сміливішого, вільнішого застосування експресивних, драматичних прийомів письма, глибше, уважніше вслухаючись у канонічне слово, у кожен його нюанс, і шукаючи для нього найбільш відповідного виразу в музиці. Л.Кияновська справедливо стверджує, що: "… композитор проходить типовий для романтичних митців шлях еволюції від безпосереднього, пісенно-узагальненого сприйняття поезії, використання жанрових стереотипів для конкретизації образного змісту на ранньому етапі розвитку стилю, до переживання речи-

тативно-драматичних зворотів у мелодиці, індивідуалізації форми“ [5, с.67]. Натомість хорові “Отче Наш” І.Воробкевича, відтворюючи, з одного боку, видиму присутність Божого слова, а з іншого, – у музичному втіленні наповнюючись характерними рисами романтичної стилістики, започаткованої представниками перемишльської доби, віддзеркалюють глибоке особистісне проникнення митця в сутність канонічного тексту Господніх слів, виражаючи ще й велику відданість і ревність пастирського служіння ієрея Воробкевича в його священичому покликанні.

Варто відзначити, що музичний виклад поданих хорових зразків І.Воробкевича та М.Вербицького максимально пристосований і відповідний практиці богослужбового співу, привносить реальність пережиття й правдивої злуки з Богом у контексті літургійної відправи.

1. Білинська М. І. Воробкевич. Нариси про життя і творчість / М. Білинська. – К., 1958. – 51 с.
2. Загайкевич М. Михайло Вербицький / М. Загайкевич. – Львів : Місіонер, 1998. – 145 с.
3. Зелінський О. Отець Михайло Вербицький. Отче Наш / О. Зелінський. – Львів : Львівська богословська академія літургійних наук, 2001. – Вип. 1. – 11 с.
4. Кияновська Л. Релігійна творчість М. Вербицького / Л. Кияновська // Musica Galicijana : матеріали І міжнар. конф. [“Музична культура Галичини в контексті польсько-українських взаємин”]. – Жешув, 1997. – Т. 1. – С. 103–110.
5. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX ст. / Л. Кияновська. – Чернівці : Книги-XXI, 2007. – 420 с.
6. Кияновська Л. Українська музична література / Л. Кияновська. – Тернопіль, 2002. – 147 с.
7. Корній Л. Історія української музики / Л. Корній. – К. ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 2001. – Ч. 3. – 479 с.
8. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики / Б. Кудрик. – Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип’якевича НАН України, 1995. – 127 с.
9. Муха А. Композитори музичної діаспори : довідник / А. Муха. – К. : Музична Україна, 2004. – 354 с.
10. Барановський Г. Церковні співи / Г. Барановський. – Краків, 1956. – 115 с.
11. Истолкование молитвы Господней словами святых отцов. – М., 1962. – 508 с.

Безупречное свидетельство актуальности духовной тематики в музыкально-историческом процессе на Украине в период XIX ст. представлено в статье на примере хоровых “Отче Наш” композиторов, которые открывают и являются родоначальниками нового этапа развития национальной культуры в процессе становления и распространения идей романтизма как главенствующего стиля и направления в отечественной системе эстетических ориентиров.

Ключевые слова: *Бог, молитва, музыка, композитор, интерпретация, “Отче Наш”.*

Indisputable evidence of vitality of spiritual themes in the musical and historical process in Ukraine during the period of the XIX century is presented in this article on the example of choral “Pater Noster” of the composers, that initiate and create a new stage in the development of national culture through the viewpoint of forming and strengthening of romantic ideas as the leading national system of esthetic aims and objectives.

Key words: *God, prayer, music, composer, interpretation, “The Lord’s”.*

УДК 78.071.1
ББК 85.313 (4 Укр.)

Катерина Івахова

МИРОСЛАВ СКОРИК: ДО ВИТОКІВ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОГО ФЕНОМЕНА

Автор статті пропонує характеристику педагогічної діяльності відомого українського композитора Мирослава Скорика. Аналіз засад формування музично-педагогічного світогляду композитора дозволив визначити його наступні домінантні риси, принципи, зміст, форми і методи музично-педагогічної діяльності.

Ключові слова: *Мирослав Скорик, композиція, педагогічні принципи, методи навчання.*

Звернутися до поданої теми спонукали міркування, які пов’язані, з одного боку, із ситуацією в музичній педагогіці сучасної України, з іншого, – з багатоманітними досягненнями славетного українського композитора Мирослава Скорика як педагога. Обидві ці сфери дозволяють зіставити й визначити лінії перетину “суб’єктивного – об’єктивного” в музично-педагогічному процесі. Тоді висвітлюється ряд сутнісних питань музично-естетичного виховання в

© Івахова К.