

Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка
Національна музична академія України
імені Петра Чайковського

Наукові записки

Серія: мистецтвознавство

1 (13)' 2005

Тернопіль-Київ

ББК 85.313(2)
УДК 78.072.2

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. – № 1 (13). – 2005. – 112 с.

Редакційна колегія:

<i>Б.О.Водяний</i>	– кандидат мистецтвознавства, доцент
<i>С.Й.Грица</i>	– доктор мистецтвознавства, професор
<i>А.І.Іванюцький</i>	– доктор мистецтвознавства, професор
<i>І. А.Котляревський</i>	– доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Академії мистецтв України
<i>Л.П.Корній</i>	– доктор мистецтвознавства, професор
<i>В.П. Кравець</i>	– доктор педагогічних наук, професор, член-кореспондент Академії педагогічних наук України
<i>І.Б.Пясовський</i>	– доктор мистецтвознавства, професор
<i>О.С.Смоляк</i>	– кандидат мистецтвознавства, доцент (головний редактор)
<i>М. Р. Черкашина-Губаренко</i>	– доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Академії мистецтв України

Друкується за рішенням Вченої ради Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (протокол № 3) від 13 грудня 2004 року та Вченої ради Національної музичної академії України імені Петра Чайковського (протокол № 4) від 1 грудня 2004 року

Комп'ютерна верстка – Марія Логош

Літературний редактор – Галина Одинцова

ББК 85.313 (2)

УДК 78.072.2

© Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 2005
© Національна музична академія України імені Петра Чайковського, 2005

МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА І СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ

Юлія Кантарович

ВИРАЗОВІ ТИПОЛОГІЇ АРІЙ ОПЕРИ МОЦАРТА «COSI FAN TUTTE»

У статті узагальнюються матеріали, що стосуються типологічних установок Моцарта, на формування арій Альфонсо, Гульєльмо, Арабелли та ін., зокрема типологій виразовості спієу, спрямованого на концертно-камерне виконання.

Твори Вольфганга Амадея Моцарта є постійним джерелом натхнення для виконавців. В останні десятиріччя особливий попит має музика ранніх опер композитора і тих, що довго ігнорувалися як «недостатньо індивідуалізовані» у відтворенні ідей-образів. До останніх можна віднести опери «Милосердя Тита», «Директор театру» і «Cosi fan tutte» («Так роблять усі»), котрі написані у період максимальної активності творчого натхнення Моцарта кінця 1780-х і одночасно демонструють принциповий типологізм мислення автора. Ця якість виразового ефекту спадщини Моцарта довго недооцінювалася на постромантичній хвилі зосередження уваги навколо «сутубої індивідуалізації» смислу. У даному випадку на перший план виступають аспекти виразності опери «Cosi fan tutte», яка самою назвою засвідчує інтерес до типового – «як у всіх».

У сучасному музикознавстві проблема типологій, зокрема розробка питань популярної музики, висуває на перший план ті твори Моцарта, що були до останнього часу «периферією» дослідницької уваги, у тому числі й музика опери «Cosi fan tutte». До честі виконавців треба віднести те, що музика цієї опери завжди складала базис навчального та концертного репертуарів, бо вони (виконавці) інтуїтивно-творчо віддавали належне виразовості цієї композиції, хоча на рівні елементарного моралізування, виходячи з «анекдотичного» сюжету, в опері не вловлювалася достойна академічної уваги «серйозність» відтворення.

Об'єктом дослідження стали сольні фрагменти з опери Моцарта «Cosi fan tutte» які, з одного боку, доказані репертуарною практикою як «типові» арії для голосу відповідного амплуа, а з другого – втілюють типологію арій як виразовий феномен, який не залежить від сюжетно-ситуативної побудови композиції.

Мета статті – узагальнити виразову типологію арій Моцарта з опери «Cosi fan tutte» у їхньому зв'язку з парадигматичними ознаками сучасного культурного процесу і в ракурсі концертного спієу з фортепіанним озвученням інструментальних партій. Метою статті зумовлені наступні завдання, а саме:

– узагальнити матеріали, що стосуються висвітлення типологічних ознак Моцарта в його творчості з передбаченням в них сучасної художньо-культурної парадигматики;

– виділити в процесі аналізу арії Альфонсо, Гульєльмо, Арабелли та ін. як показові типології виразовості співу та інструментального озвучення у спеціальній спрямованості на концертно-камерне виконання.

Опера Моцарта «*Così fan tutte*» складає незручний предмет для тих дослідників, які ототожнюють музичну змістовність із літературно-програмним асоційованим змістом [1]. Сюжет даної опери має анекдотичний зміст і близько споріднений з виставами народного театру на зразок водевіля, і з точки зору «серйозності» в традиціях Х.Глюка лібрето, а з ним і музика, не витримували ніякої «серйозної критики», виходячи із критеріїв високого мистецтва. Але це в орієнтирах композицій, виразовість яких формується безпосередньо виразовістю словесного тексту. А ми знаємо, що Моцарт на відміну від Глюка свідомо протиставляв своє бачення опери як жанру мистецтва і відмовлявся в музиці «йти за словом», розуміючи, що основний зміст опери випливає із музичного звучання як такого. Тому «тривіальність» сюжетних колізій, в яких «право на гру в кохання» відстоюють, всупереч моралістам, учасники веселого дійства, не повинні заступати значущості музичного вираження. Бо типологічність такої виразовості стає гарантом культурної цінності твору – наявність узагальнення надає втіленню життєвих буттєвостей спорідненості із високим рівнем мислення «великого Розуму» людства.

Дослідники опери справедливо вказують на значну роль лібретиста Л. да Понте у становленні таких шедеврів, як «Весілля Фігаро» і «Дон Жуан» [2]. Ці спостереження є доречними, бо початкова тема увертюри, що мелосно споріднена із фінальним номером Д.Альфонсо (№ 30) та іншими фрагментами твору, виходить на прямі аналогії з характеристиками Зорастро, а також з лицарськими доблестями Фігаро і Дон Жуана. Ці яскраві тотожності засвідчують архетипний ґрунт формування персонажів «*Così fan tutte*», які виступають у ролі «таких, як всі» не в побутовому розумінні, а в цінностях культурної Пам'яті людства.

Не випадковим в опері є те, що тональності E/E₅, що здавна пристосовані для означення сакральних смислів («лад E» як «лад Неба й життя» у Ведах, як тоніка «дорійського ладу» дорійців, спартанських царів у античній Греції та ін.), займають домінуючу роль у тональному плані опери. До-мажорна символіка тональності увертюри й фіналу опери відтворює ідею «світла Розуму» (порівняй тональність «Юпітера» Моцарта з тональністю Світла в ораторії Й. Гайдна «Створення світу» та ін.). А це вже втілення культурної парадигми «Високого Провіщення», яка актуалізується на початку XXI століття, в період поставангардних висувань традиційних цінностей мистецтва всупереч нігілістичним заявам авангарду XX сторіччя.

Головними ліричними героями опери виступають пари («типові»!) коханців (Фіорділдіжі – Дорабелла, Гуйєльмо – Феррандо), відносини яких «заплутуються», а потім гармонізуються спокусником і розумником в одній особі – Доном Альфонсо. Останній виступає у функції «деміурга» – маленького куточка людської спільноти, яка підпорядкована людській слабкості «гри пристрастей». Ці герої мають усвідомлювати природність людських відносин і матимуть мужність прощати слабкість у собі та в інших. Ця нескладна, але універсальна мораль, що у простих побутових формах відносин Нового часу втілює біблійну мудрість: не судіть і не осудженими будете – вибудовує серйозну підоснову сюжету. В ньому опоетизована «легкість» любовних відносин у душі відвертої еротики рококо XVIII сторіччя й одночасно оспівується усвідомлення героями своєї слабкості. А «другим планом» у змісті опери проходить ідея християнської покірності й прощення, які впливають із людської слабкості.

Таким чином, вчинки «старого розпусника» і «приборкувача мстивого гніву» Дона Альфонсо виступають антитезою шекспірівському Фальстафу, бо відсторонені від особистої зацікавленості у любовних пригодах і підпорядковані принципіві «врівноважування» енергії гравців, якими, самі не помічаючи того, стають люди, віддаючи свій розум на кін виявлення пристрасті. Мабуть, через те характеристика Дона Альфонсо в опері Моцарта наближена, як ми вже зазначали, не тільки до виразовості партій Зорастро і Дон Жуана, але й до узагальнених тем-ідей його духовних творів. Такий підхід до характеристики Дона Альфонсо спростовує ригоризм Г. Аберта, який наділяє даного героя та його спільницю Деспіну такими принизливими епітетами: «... розсудливі натури Альфонсо і Де-

спіна – банальні утилітаристи, кругозір яких не виходить за найскромніші межі...» [3, 198]. Далі той же дослідник констатує: «Іронічний, а не тільки сатиричний, як у італійців, гумор складає основну сутність моцартового творіння, і іронія тут поряд з умовністю явищ має на увазі сукупність життя» [3, 199]. Аберт, як і багато з коментаторів спадщини Моцарта до останніх десятиріч, не схильний помічати величний пафос характеристики Альфонсо, хоча в ретельному аналізі партитури опери відзначає спорідненість заключної арії (№ 30) Дона Альфонсо із «світоносною» увертюрою, в якій переважає гармонійна радість моцартівського симфонізму, а також відчутний зв'язок з музикою Мес (порівняй першу тему увертюри до опери з темою Gloria з Меси C-dur KV 317 («Krönungsmesse»)).

Перший сольний вихід цього персонажа – у терцеті № 2, де він повністю «вписується» у висловлення лицарського ентузіазму своїх молодих друзів. І робить це із розмахом "Арії з шампанським» Дон Жуана – в моториці втілення «афекту радості» у швидкому темпі співу (Allegro) і на рівні вищезазначеної «сакральної» тональності E-dur. Псалмодійні послідовності звуків gis, fis, e, а також низхідна послідовність в «мелодії вищого порядку» на зазначених тонах, що спираються на двотактні фразові побудови і які вимальовують висотний контур у плані «теми, мотивуючої страждання за Гріх», – все це надає зачину терцету, який виконує Альфонсо, інтонаційної урочистості і загалом змістової значущості.

Даний фрагмент партії Альфонсо стає у смислового відношенні важливою точкою відліку як для характеристики цього персонажа, так і для всіх героїв, які певним чином пов'язані з вищезазначеним знавцем людських слабкостей і сил, і, якщо останні не будуть змінені, то самі в собі не стимулюють покаяння.

Арія Дона Альфонсо, що подана в тональності f-moll (№ 5), закладає ґрунт для гри – «перегляду моральних постулатів» буття. Тут маємо й іронію, про яку писав Г. Аберт, але щирим відчувається «пафос творіння» людських відносин, які приречені на драматичні колізії. І з повною серйозністю композитор подає низхідну тему «данності страждання» і гріховного каяття в оркестровій фактурі перших двох тактів, що стає певним «коментуючим епіграфом» до арії в цілому. Ця арія одночасно нагадує і f-moll'не тріо із пролога «Дон Жуана» (Дон Жуан, Командор, Леперелло) з трагічним підопліччям вислову, хоч й відрізняється дійовою енергією, і сердиту арію Фігаро з III дії «Весілля Фігаро» з декламаційною подачею мелодики в моторно-аріозному викладенні цілого.

Серйозність драматичного напруження підкреслена композитором досить численними знаками, пов'язаними із символами духовного мистецтва. Вищезазначена низхідна тема перших двох тактів інструментального викладу утверджується у вокальній партії (тт.6-9) звуковою послідовністю des-c-b-as-g-f, яка згодом повторюється у варіантах низхідного розвитку не секундами, а терціями (т.10, b-g-es, тт. 18-20, des-b-g-e), а потім в репризі утверджується у варіантах «підсилення» в порівнянні з її ж експозицією (див. становлення звукової низки des-c-b-as-g-f у тт. 24-27), а також проведення її від більш високого і яскраво звучачого es першої октави баса – такти 27-30 і 30-37 es-des-c-b-as-g-f.

Так в арії Дона Альфонсо втілюється типологія резонерсько-узагальнюючого виступу, яка визначає характеристики персонажів, що уособлюють понадособові моральні здобутки. Загалом, даний фрагмент партії названого персонажа символізує узагальнений принцип поведінки відповідно до тематичного проведення, що походить від грішної і пристрасної природи людей. Саме про це і йдеться в лібрето опери, хоча конкретне словесне наповнення «занижене» побутовою деталізацією описів вчинків.

Виконання цієї арії в умовах сучасної уваги до кантового простого духовного співу спрямоване на моралізуюче наповнення музичного змісту композиції. Відповідно до цього фортепіанне втілення оркестрової партії в концертному поданні арії з особливою увагою покликане заявити вищезазначену «тему-епіграф» початку номера.

Форма арії демонструє щось посереднє між характерною для buffa старосонатною та пропорційною тричастинною репризною формою, застосованою в практиці лірико-драматичних арій seria. Адже середня частина арії (тт. 15-20) в репризно-заклучній частині (від т. 21 до кінця) частково втілена в основній тональності (див. патетичний хід тт. 18-20 середини та аналогічний її хід на

септиму f-es у тт. 27 і 29), тобто вимальовуються тематично-тональні відношення до цього тематичного фрагмента як побічної партії сонатної структури. Вказана варіабельність смислу форми надає виконавцеві вибір: акцентувати побутово-глузливі чи світоглядно-відсторонені моменти висвітлення героя. Вони присутні в партії Дона Альфонсо як художня метафора. Виконавець не повинен спрощувати виразовість твору, зосержуючись на «банальній утилітарності» Альфонсо-інтригана.

У вокально-концертному плані надзвичайно прихильне ставлення відчутне до арії Деспіни з II дії. «Кокетка у літах» повчає дівчат як треба «ловити мить насолоди кохання», виконуючи доручення свого партнера «з життєвих стосунків» Дона Альфонсо. Зосередженість на інтризі і чисто жіночій схильності до побутової плутанини дуже яскраво виступає в ситуації оперної дії. Але тут є й дещо інше: вищезгадана «мораль терпимості», яка надає імпазантної зовнішності «пристаркуватому дон-жуану» в особі Альфонсо, має певне продовження і в діях-твердженнях його «товаришки». В арії Деспіни (№ 19) присутня повчальна інтонація, а також тут фігурує фактурна орієнтація на кантовий спів: має місце паралельність інструментального супроводу сольній арії (див. про європейсько-християнську універсальність кантової культури в роботі Б.Асаф'єва [4], а також у працях Л.П'ятенко [5], О.Маркової [6]). Основна жанрово-типологічна риса першого розділу арії – сициліана, тобто тут у цій опері використаний спосіб народного співу, застосований у цілому для втілення побутових ситуацій. Розмір 6/8 у риторичних позиціях підтверджує «приземленість» музичної виразовості, що продиктовано самим сюжетом. Але Моцарту притаманне «осерйознення» побутово-комічних жанрів, адже жанр сициліани репрезентує одну з найпоетичніших клавірних Сонат композитора – A-dur, KV 331, тему варіацій з її I частини, а також частину з Реквієму *Lacrimosa*. Тому «простота» виразових засобів в арії Деспіни вимагає певних пояснень; тональність G-dur виводить символіку моцартівської пасторальності, що підтверджує принцип серйозності ідеї, втіленої у «спрощені» форми народно-пісенної «типовості».

У цілому арія складається з двох частин: *Andante* і *Allegretto*, що втілюють цикличність дво-частинної сонати-сюїти старших сучасників композитора (вона дістала визнання у вокальних номерах оперних творів другої половини XVIII ст., знаменуючи подальшу інструменталізацію-симфонізацію цього виду мистецтва). Друга частина арії *Allegretto* апелює до танцювальних ритмів типу тарантели, хоч зберігає у рухливому темпі й характерний пунктир сициліани в середній частині. Це засвідчує певну масштабність подання характеру героїні, що зіставляється з такими персонажами, як Цариця Ночі з «Чарівної флейти» (пор. з двочастинністю її арії з I дії), з численними аріями «Ідоменея» та тих, що були написані композитором у Віденське десятиріччя. Причому і *Andante*, і *Allegretto* арії характеризуються сонатними формотворчими рисами (старосонатною формою в *Andante* та повнотою сонатних ознак у *Allegretto*). У кінці 80-х років XVIII ст. дані сонатні архітектонічні властивості мали тенденцію до відмежовування від оперно-буфонних джерел і зливалися із строгістю симфонічного мислення, що втілювало філософські уявлення про діалектику життєвої змінності.

Так, Деспіна, «проста інтриганка» водевільно-комічної вистави, засобами музичної виразовості «укрупнюється», стаючи достойною партнеркою фривольного та мудрого Дона Альфонса. В характеристиці Деспіни у другій частині її арії, що втілена у надто жвавому темпі тарантели, впізнаємо «передчуття тарантельності» бунтівничої «каватини» із опери Дж. Россіні: така собі «Фігаро в спідниці-рококо XVIII віку», коли музичний «натяк» на жанровий сленг вуличної музики італійського Півдня мав політичне підґрунтя посилається на прожкобінські виступи сучасних оперній постановці подій. «Нехтування прийнятою мораллю» в устах «тітоньки» Деспіни в контексті соціальної напруженості кінця 80-х років XVIII ст. мало неабияку масштабність світоглядних уявлень, щоби відчутти в адресованій їй характеристиці музики лише «легковажність віку париків».

За «моральними амбівалентностями» висвітлення персони з опери Моцарта для сучасного слухача стоїть страхітлива фігура маркіза де Сада: революційна «зворотність моралі» може бути сприйнятою й у страхітливих відблисках епохи, трагічний зміст якої усвідомлював Моцарт і силою інтелекту-фантазії гармонізував погрозливі антитези життєвої діалектики. Та композитор був надто «добрим актором», щоби не «переступати» у власній творчості «рубежі сцени і життя». Моцарт-

тівський трагізм ознаменований вірою у велич людських звершень, а щирий комізм і вміння «сміятися над тим, що смішне» невіддільні від серйозних людських життєвих вчинків.

Широкі узагальнення багатогранної музи Моцарта покликані зосередити увагу на «вертикалі» змістових нашарувань у кожному конкретному випадку образного втілення: жанрова спорідненість арії Деспіни з найпоетичнішими та бунтівними сторінками світової музичної літератури вказує на смислове багатство відтворення героїні. Інтуїтивне відчуття тієї багатогранності даного образу притаманне тим музикантам – виконавцям, які мають її у своєму репертуарі. Дане історико-теоретичне узагальнення дозволяє виконавцеві свідомо вибирати спектр втілення у найширшому розумінні: від передромантичного «демонізму» до підкресленої стилізації («шляхетного рококо»).

Сопранова специфіка звучання голосу в арії дає можливість Моцарту користуватися натуральним регістром першої октави; у другій октаві діапазон ледь захоплює зону перехідних тонів: соль другої октави часто виступає в діапазоні партії як робочий звук, а не як підкреслена кульмінація. Таке ставлення до здобутків вокальної виразовості споріднює Моцарта з Глінкою, школу останнього одеські вокалісти вважають основоположною для своїх творчих набутоків. А зосередження на виразовості натурального регістру дуже близьке до тембрового забарвлення церковного співу. І якими би ортодоксальними були погляди музикознавців на персонаж Деспіни в опері, все ж він наводить на роздум про серйозність морального проповідництва, носієм якого постає «подруга Дона Альфонсо». У музиці присутня енергія творіння, діалектика змістових перетворень, в яких високі і низькі позиції пересікаються і захоплюють гнучкістю розуму й емоцій, що народжені епохою Енциклопедистів та шанувальників Універсального знання. При концертному виконанні цієї арії піаніст має у своєму розпорядженні справжню сонатно-клавірну фактуру, яка буквально «веде» голос у стрімкому річищі інструментальної моторики і яка покликана втілювати тонус життєвих оновлень, що лише вони виправдовують моральні засади в проповідницьких випадках героїні.

Безперечно, арії ліричних героїв даної опери також заслуговують на ретельний аналіз їхніх змістових особливостей, зокрема в аспекті смислових типологій як жанру, так і форми. Зроблені нами спостереження дозволяють дійти відповідних висновків, які стосуються місця й характеру сольних номерів в опері «*Così fan tutte*» Моцарта, зокрема коли ці узагальнення вносять саму дієвість у сценічні події опери. Передусім звертаємо увагу на змістовно-типологічні тенденції музичного викладу:

1. Партії Дона Альфонсо й Деспіни пов'язані з музикою таких складних за внутрішньою будовою характерів, як персонажі з опер «Дон Жуан», «Чарівна флейта», навіть з духовними композиціями Моцарта.

2. Арії з опери «*Così fan tutte*» засвідчують свідоме поєднання типологічних ознак класичних та популярних жанрів, які нівелюють уявлення про «водевільно-легковажний» зміст названої опери.

3. Концертне виконання сольних номерів з названої опери загострює увагу на символічному насиченні інструментальних тем, які значимі своєю присутністю у вокальних фрагментах, що, на перший погляд, подають побутові складові змісту, але за суттю образних нашарувань уособлюють складні світоглядні перетини епохи великих культурних зрушень кінця XVIII сторіччя.

4. Загострити увагу на художній здатності Моцарта гармонізувати у своїй творчості трагічні антитези життя і збагатити на тлі аналізу партитуру опери «*Così fan tutte*» уявленнями про поєднання окремих побутових сцен комічного характеру з узагальненнями світового досвіду міфологічного масштабу.

Останній пункт може бути точкою відліку для наступного дослідницького етапу: комічні сцени «випробування на вірність» легковажних шанувальниць Еросу побудовані у плані літургійного дійства, підведеного до випробування-подвигу чи здійснення його. Недарма духовні твори Моцарта і його ж композиції у жанрі *buffa* демонструють спорідненість у засобах і типологічних ознаках. «Двуликий Янус» відображення художнього змісту диктує міфологічне узгодження життєвих і позажиттєвих цінностей культурного буття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Холопова В. Специальное и неспециальное музыкальное содержание. – М., 2002.
2. Broder N. Così fan tutte. Essau. // Mozart W.A. Così fan tutte. – N. York.
3. Аберт Г. В.А. Моцарт. Часть вторая. Книга вторая. – М., 1985.
4. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л., 1971. – С. 286-289.
5. Пятенко Л. Типологія канта у творах композиторів ХІХ ст. //Культурологічні проблеми музичної україністики. Вип. 2. Частина 2. – Одеса, 1998. – С. 83-85.
6. Маркова О, Подолян Л. Український кант в контексті культури європейського релігійного Просвіщення. – Одеса, 1982. – С. 2-5.

Julya Kantarovich

EXPRESSIVE TYPICAL OF ARIAS OF AN OPERA MOZART «COZI FAN TUTTE»

The generalization of materials rather typical of installations Моцарта, and also allocation is submitted during the analysis of arias Alfonso, Gulelmo, Arabella etc. typical of expressiveness of singing in an orientation on concerto-chamber performance.

Вікторія Осіпова

ДУХОВНИЙ КОНТЕКСТ ОПЕР МИХАЙЛА ГЛІНКИ І РІХАРДА ВАГНЕРА

Стаття розкриває питання духовної обумовленості джерел оперної вокальності, а також самого змісту опер М.Глінки та Р.Вагнера. Містика музичної природи є невіддільною стороною художнього відтворення в цілому і вимагає спеціального розгляду та узагальнення відповідних спостережень.

В аналізі опер ХІХ ст., як безпосередніх і опосередкованих спадкоємиць опер-містерій ХVІІ століття, звернемо увагу на спільні ознаки. До них відносимо з досвіду аналізу містеріальних композицій ХVІІ і їх модифікацій у ХVІІІ ст., по-перше, наявність християнської символіки, що відтворена знаками – музичними фігурами, а також сюжетними «поворотами» в руслі загальної концепції подвигу як спокутного мучеництва-покаяння та ін.

Відзначаємо також (по-друге) організацію декламаційних контурів мелодійного звучання, уподібненого до псалмодіювання, тобто до нормативної (звичайної) інтонації, що виражає просту серйозну ідею світобачення.

По третє, вимагає уваги орієнтація музичного звучання в руслі статичності, що впливає з церковного молитовного літургійного співу.

У світлі висунутих позицій особливе значення в музичній культурі ХІХ сторіччя мають творчі індивідуальності, генеруючі ідеї величезного змістовного наповнення в межах національного і світового мистецтва (маємо на увазі Р.Вагнера (1813-1883) і М.Глінку (1804-1856)). Обидва композитори – родоначальники нової німецької і нової російської шкіл, що належали до одного покоління, обидва були пов'язані з просвітницько-організаційною діяльністю Ф.Ліста і обидва сформували унікальні осередки духовного пошуку, задекларованого в їх національних персонах (ідея «візантійства» – у М.Глінки, ідея християнського «німецького соціалізму» – у Р.Вагнера).

Реформа Вагнера визначена твором «Летючий Голландець» 1842 р. (до речі, написана в один рік з «Русланом» Глінки!). Цей сплеск епічного мислення німецького композитора характеризується відвертим подоланням розважального спрямування опер Р.Маршнера, А.Лортцинга, які стали проявом німецького «бідермейера», що демонструє «сімейний затишок», спрямований на побут і на побутове мистецтво, відмовившись від серйозного проповідування, нав'язаного німецькій нації «штюрмерам».

У працях О.Маркової звернена увага на симптоматичний збіг досвіду Вагнера з досвідом Глінки: і в «Летючому Голландці», і в «Руслані і Людмилі» композитори демонстративно «долали» комічний характер сюжету в літературному джерелі Г.Гейне і О.Пушкіна. І на цьому «невдячному» матеріалі вибудовували концепцію благоговійного залучення слухача через музику до національного епосу, до епічних витоків національного художнього мислення. Обидва композитори свідомо переводили русло національної опери у сферу високого служіння цього жанру національним ідеалам. Саме в цих творах композитори встановлюють оперний жанр на тій духовній висоті, яка спочатку була покладена в основу італійського і французького оперного мистецтва в XVII сторіччі.

Складається враження, що композитори, підкоряючись деякому «заклику часу» і Боргу перед нацією, нарочито «долають» комедійну фабулу заданих самими авторами лібрето і тим самим ніби роблять «покуту» світовій музичній громадськості за те, що високий оперний жанр до того обминав національну творчість. І, судячи з подальших подій, ця етична «жертва» композиторів, була прийнята: національні опери (німецька і російська) як жанр Натхненного втілення даної типології в національній свідомості відбулися.

В основі лібрето «Летючого Голландця», відкинувши іронічно-сатиричний «випад» Р.Гейне, лежить легенда-притча, що охоплює один з вічних сюжетів різних народів і країн: Марко Безсмертний, Вічний жид, «Летючий Голландець» і т.д. Дані персонажі, герої-символи співвідносяться з ідеєю болісного безсмертя, «випробуванням життям нескінченним» – з біблійним Симеоном. Симеон праведний, удостоєний спокутної смерті з народженням Ісуса Христа як Месії, тобто Того, який Натхненний, був посланий на спокутування гріхів світу. У сюжеті Вагнера-лібретиста спокутуюча смерть Сенти виправдовує болісне життя Голландця. А з відходом останнього ламається вся демонічна мана корабля-примари. Це зіткнення з християнською мораллю у Вагнера було абсолютно усвідомленим на базі фейєрбахіанства.

Л.Фейєрбах захищав ідею «очищаючої-виправляючої» суспільство Любові і до ближнього, і до дальнього, любові плотської і любові охоронної, батьківської, братської і т.д. Не випадково увертюра до «Голландця» розпочинається темою, що становить парафразу теми Дев'ятої симфонії Бетховена (головної партії I частини). Адже Вагнер усвідомлював всю свою оперну реформу як «продовження Дев'ятої Бетховена»: синтез фіналу даної Симфонії трактується як початок становлення синтезу ширшого плану через «вичерпність» чистого інструменталізму. Натхненність бетховенського симфонічного досвіду очевидна; у формулюванні В.Медушевського ця ідея реалізується наступним чином: «Головний зміст творчості, світла внутрішня причина його (Бетховена – В.О.) героїчного стилю – могутня сила пориву до Бога...» [6, 35].

Дев'ята симфонія, зокрема її I частина – це початок завоювання вселенського братства за допомогою мистецтва. Даний кантіанський штрих у Бетховена осяяний, як і в І.Канта, шпирістю Віри. Релігію, що впливає з етимологічного коріння religare, Фейєрбах явно виводив з богопризнання І. Канта. І тією ж мірою, якою Фейєрбах – спадкоємець Канта, Вагнер в музичній концепції опери сприйняв від Бетховена духовну ідею «музичної філософії», або «філософії через музику». Відповідно збіг основної тональності «Летючого Голландця» d-moll з тональністю Дев'ятої симфонії Бетховена не випадковий.

Зауважимо, що досвід Л. Бетховена був надзвичайно авторитетним для Глінки – недаремно останній їздив на батьківщину німецького композитора до З.Денна за підтримкою для проведення музичної реформи російського церковного музичного стилю. Тональності d-moll – D-dur стали основними у двох творах Глінки, що склали заповіт оновлення Нової російської школи – в «Камаринській» і «Руслані і Людмилі». Більше того, в опері «Руслан і Людмила» не тільки тональна сфера D/d, але і B-dur'a, що така значуща у фіналі Дев'ятої Бетховена, займає основоположне місце в названій опері М. Глінки. У цій же знаковій опері російського композитора є зміни тональностей D-dur/h-moll (до речі, тут тональності пов'язані з уявленням про спадщину І.С.Баха, а «бахіанство» Глінки так само незаперечне, як і «бетховеніанство»).

Тим більше не випадковою є схожість теми «Голландця» з вищезазначеною головною партією I частини Дев'ятої симфонії Бетховена. Тільки у Бетховена «блискавки» мотивів головної партії I

частини спрямовані вниз зі спонукальним характером контурів інтонацій, подібних до мовних імперативів. А у Вагнера це «заклики», що втілені самотнім голосом у світ, викликають бурхливі інтонації, які прагнуть Позбавлення. Легенда про «Вічного жида» Агасфере оповідає про персонажа християнської легенди пізнього західноєвропейського середньовіччя. З.Аверенцев, що коментує культурну функцію Вічного мандрівника, вказує на те, що «в есхатологічному майбутньому, що поєднується з Богом через звернення до Христових спадкоємців, уявлення про Грішника зливається з Свідощвом Божим». С.Аверенцев з цього приводу зазначає: «...це ворог Христа (Агасфер – В.О.), але в той же час – Христовий свідок чи грішник, уражений таємничим прокляттям, що лякає одним своїм виглядом, як привид і погане знамення (порівняй пізніший переказ про Летючого голландця), але через саме прокляття співвіднесений з Христом, з яким неодмінно повинен зустрітися ще в «цьому світі», а в покаянні здатний перетворитися на добре знамення для всього світу» [7, 13].

Високе значення християнської Спокути, закладене в легенді про «Голландця», очевидне в контексті культурних німецьких орієнтирів. А серед них особливе місце зайняли символи віри протестантів-лютеран в руслі релігійного наслідування «німецької ідеї». Для лютеран есхатологічно опорним моментом є притча про праведного Симеона, удостоєного радості благої смерті, яка позбавила його від життєвих тягот: «Йому було передбачено Духом Святим, що він не побачить смерті, доки не побачить Господнього Христа. І прийшов він з натхненням у храм. І коли батьки принесли маленького Ісуса, щоби зробити над Ним законний обряд, Симеон узяв Його на руки, поблагословив і сказав: «Нині відпускаєш раба Твого, Владико, по слову Твоєму, з світом; Бо бачили очі мої порятуюнок Твій, який Ти уготовив перед лицем всіх народів...» [2, Лук. 2;29].

Для протестантів, що не признають заупокійних молитов і суду після смерті, смерть-підсумок, смерть-позбавлення складає значення релігійного виразу людини.

Так легенда про «Голландця» у Вагнера концентрує віросповідальні, духовні і художньо-філософські моменти, сполучені в єдине Вірою, Раціо, художньою фантазією заради розкриття глибинного і навіть таємного знання про світ. А це і є містеріальність, тобто елементи «таємного дійства». Обґрунтованість музичного тематизму, що походить від бетховенської Дев'ятої симфонії, дозволяє усвідомити глибоке симфонічно-драматичне значення композиції опери, з одного боку. А з іншого – прийняти те, що ця драматична якість «випливає» з кантово-гімнічного фіналу Дев'ятої симфонії, про славильний характер якого спеціально писав Б.Асаф'єв: «...у фіналі Дев'ятої симфонії Бетховен створює досконалий кант – знамениту тему-мелодію «До Радості», інтонуючи її спершу інструментально, потім вокально і велично її варіюючи. В цілому монументальний кант виступає вже як форма, що симфонізує твір засобами величезного виконавського апарату (оркестру, солістів, хору). Вокальна за своєю природою основа канта і його ритмо-динамічна конструкція апелює від народних гармонічних ходів (тут поєдналися у блискучому творчому узагальненні, в найграндіознішому поєднанні концепції всіх бетховенських фіналів» [1, 289].

Б.Асаф'єв вказував на вrostання у бетховенські симфонічні структури ознак духовного жанру літургії-меси. Бетховен, за спостереженнями Асаф'єва, звернувся до практики канта («простого народного співу») заради одухотворення симфонізму. Не менш однозначно симфонізацію канта на оперному матеріалі Асаф'єв вбачав на базі творчості М. Глінки, вважаючи найбільш безпосереднім втіленням канта в його монументальній симфонічно-ораторіальній якості у фінальній частині «Слався» з опери «Життя за царя»: «Слався» – не що інше, як кант за всіма стилістичними і смисловими інтонаційними ознаками. Але Глінка дійсно перевершив всіх російських майстрів канта і лаконізмом форми, і ясністю інтонацій, і ідеальною простотою гармонічних ходів, і російською красою плавного радісного мелоса, в злитті хорової пісенності із пісенністю інструментальною» [1, 287].

Кант ми чуємо і в «Летючому Голландці» Вагнера, зокрема в темі Сенти – спокутниць-рятівниці грішного Мандрівника. Тема Сенти задекларована в I дії, а також у побічній темі увертюри. Але в I дії це виступає як усвідомлення причетності героїні до означеної ідеальної спільності. За спостереженнями О.Маркової, вагнерівські теми характеризуються «хоральністю», тобто кантовістю в хоровому звучанні, зокрема в індивідуальних висловлюваннях героїв [5, 117]. І в цьому парадокс і спокуса вагнерівської музики: кант, стилістика якого «цілком спрямована на людський процес-

тір, на спілкування, на співдружність» [1, 288], в операх Вагнера проявляється зовсім не в масових хорових та ансамблевих сценах, а суто індивідуально-особово (див. хоральність-кантовість як лейт-тему Сенти першої реформаторської опери композитора). Але у фіналі опери «Летючий Голландець» кантова хоральна тема Сенти представлена як хоровий гімн, тобто як реальна співдружність однодумців-одновірців. Таким чином, фінальна тема Сенти має яскраві аналогії з бетховенським фіналом, тема якого увиразнюється, починаючи від I частини. Особливо проявляється це фактурно-тембральне перетворення теми Сенти, починаючи від I частини і закінчуючи фіналом III дії. Все це символізує духовне прозріння людини.

Повертаючись до ідеї сакральності сюжету «Голландця» і спокутної акції «Очищення витоків», які зробив Вагнер по відношенню до християнської легенди, висміяної і скептично відстороненої Г.Гейне від високого ряду пафосного виразу художнього архетипа. Безумовно, Вагнер використовує і дохристиянську міфологічну символіку, яка для нього була знаком первісної культури. Образ Сенти, коханої спокутниці гріха Голландця, зливається з образом сестри-дружини-матері архаїчних «чоловічих братств». У першій і в третій діях партія Сенти нарочито насичена густим тембральним колоритом чоловічого співу (Батько, Голландець – обидва баси, Ерік – драматичний тенор). Звертаємо увагу на спеціальну роль баса – розповідача і виконуючого роль Христа в німецькому пасіоні. Сента – охоронець і захисниця грішного Голландця, що усвідомила неможливість бути коханою і дружиною, знаходить материнські прояви, жертвуючи собою в ім'я того, хто ніколи не міг стати її чоловіком. Так, в образі Сенти, як надалі в Зіглінді, в Брінгильді, що виконують функції коханої, присутній сестринсько-материнський комплекс захисниці. Згадуються образи Ізиде, дружину-сестру-матір боголюдниці Озіріса, культ яких зробив величезний вплив на греко-римську античність передхристиянського періоду.

Вагнер це усвідомлював, вказуючи на античний театр як джерело містеріальності його опер, а цей театр, як ми вже зазначали, черпав з дійств на честь Озіріса-Ізиди не менше, ніж з діонісійського дифірамба-трагедії.

Складна символіка вагнерівської опери «Летючий Голландець», в якій є різнопланові міфологічні мотиви, але тут домінують легендарно-християнські позиції, які базуються на декламації як головному виразу засобі вокальної техніки. Тонус даної декламації орієнтований на інтервальні символи і загальний композиційний принцип німецької духовної кантати І.С.Баха.

Аналогія з духовною кантатою помітна завдяки подібності загальної форми розвитку в опері з вищезазначеними духовними жанрами І.С.Баха, а саме: опора основних номерів кантати на обрану хоральну тему, яка подається як вільний варіант в першому номері і як музика побутового хорового співу в кінці композиції. Як бачимо, цей принцип витриманий Вагнером перш за все у співвідношенні матеріалу увертюри і фіналу опери. Оскільки увертюра, побудована на темах Голландця і Сенти, повторює це поєднання тем і в баладі I дії, і у фіналі II дії, а також і в гімнічно-богатырському перетворенні теми в III дії.

Гармонійно-функціональні теми Голландця і Сенти виступають як головна і побічна сонатної форми і в увертюрі, і в загальній сонатній концепції драматургії опери. Проте у співвідношенні контурів цих тем (висхідні мотиви в темі Голландця і низхідні у Сенти) очевидне доповнення, підлеглисть об'єднуючому їх хвильовому контуру. Відчувається «перетікання» теми демонічного Голландця в тему ніжної і непохитно-самовідданої Сенти. У цьому плані інакше сприймається і ладо-гармонічне зіставлення тем. Адже для 1842 року співвідношення головної і побічної тем, поданих у d-moll і f-Dur є... тривіальністю, «загальним місцем» гармонічних переходів. У контексті народно-музичної традиції, яка достатньо була засвоєна Європою до середини XIX століття, співвідношення паралельних тональностей у Ф.Шуберта, Р.Шумана, Ф.Мендельсона та ін. складало єдиний масив ладу, що породив «ускладнену тоніку» творів Ф.Ліста у вигляді септакорда, що сполучає VI і I ступені (див. тонікальність g-h-d-fis і h-d-fis-a у фортепіанній Сонаті цього композитора й інших творах). Дані зіставлення мажора і мінора через терцію складають також ефект «складної тоніки» у Ф.Шопена і в російських композиторів: змінність паралельних тональностей складає розширену тоніку (див. репризу фортепіанного концерту e-moll Шопена в I частині з показом головної і побічної

тем в паралельних тональностях та ін.). У самого Вагнера рано виокремлюється, як гармонічний стереотип, зіставлення тоніки і VI ступеня як ладо-розмитої тонікальності.

Вищезазначене дозволяє розглядати сонатне співвідношення тем Голландця і Сенти в увертюрі як умовність «посилання на сонатність», тоді як актуальне гармонічне чуття відкидало функціональні протиставлення паралельних тональностей. І в цьому плані тема благання Грішника про прощення безпосередньо переходить у тему Спокути, прощення, тобто в тему Сенти, подібно до співвідношення заспіву і приспіву у строфічній формі. Власне, так і представлені ці теми в Баладі Сенти з I дії, ніби усвідомлений «недобір» сонатно-функціональної опозиції названих тем Вагнер «компенсує» введенням епізодичних танців у розробці та теми танцю Моряків у III дії. Остання тема своїм соковитим життєвим колоритом протистоїть містичній екзальтованості вищезазначеним темам головних героїв. Причому потужність «Заклику Голландця» підкреслено подана в монодійному звучанні, а тема Сенти виступає як «хорове підхоплення», м'яке, але соборно-щільне. У темі Сенти відчувається перевага етичної сили над гучною розпиленістю фактури в темі Голландця.

Підсумовуючи вищесказане, можна виділити в першій післяреформеній опері Р.Вагнера «Летючий Голландець» наступні ознаки містеріального порядку:

- символіка «очищення витоків» християнської містерії втілена у лібрето не самої легенди, а її іронічного переказу Р.Гейне, що аналогічно втілена у лібрето «Руслана» М.Глінки, написаного в цьому ж 1842 р.;

- усвідомлене привнесення в лібрето «Голландця» християнської есхатології – прощення визнанням грішника, що був свідком Подвигу;

- відображення в ідеї благої смерті – одного з наріжних моментів вчення протестантизму про благочестивого Симеона;

- фактурно-темброва подача Вагнером тем Голландця і Сенти як заспіву-приспіву у строфічній композиції балади-вірша, що зіставляється з повчальними піснями типу канта-псалма;

- спрямованість загальної композиції опери на хорове звучання теми Сенти при варіантності тематичних співвідношень опери як символізуючого зв'язку з духовною кантатою І.С.Баха;

- декламаційна опора на басові партії (Долланд, Голландець) як спадкоємності від італійської опери-містерії і німецького пасіона.

Рицарські героїчні опери Вагнера «Тристан», «Кільце Нібелунга» надзвичайно реалізують ідею опери-містерії за допомогою вокалізованої декламації. Відома установка Вагнера на соціологію Л. Фейербаха, в основу якої покладена ідея християнської рівності. У наявній літературі справедливо вбачається лінія А.Шопенгауера в аналізованих операх з установкою на культ самогубства як анти-фейербахіанство, тобто як антихристиянська установка. Християнський містеріальний комплекс проявляється більше в творах, що прославляють служіння Ідеї, славлять подвиг самозречення, а це, звичайно, «Зігфрід», – героїчна опера, що наближена до сюжету християнської містерії.

Проте повнота містеріальної ідеї виявляється тільки в «Парсифалі». Історія «Парсифаль» збагачена життєвим описом діянь Савла-Павла – грішника, що спокутував злочини подвижництвом (I дія опери, замок Клінгзора). Парсифаль – язичник, що не знає співчуття, і Парсифаль, що покався, праведно слугуючи Богу – такий шлях і Савла-Павла. Історія спокути тяжких гріхів стражданням нагадує в католицькому світі історію святих Августина і Антонія. Вищезазначені сюжети склали найближчу історичну перспективу для оперної музики XX століття (П.Хіндеміт, О.Мессіан) і «вокальної симфонії», тобто вокально-інструментальних творів, що мають містеріальну основу (Р.Малер, В.Егк). Аналогічність цього сюжетного повороту «Тангейзера» все ж таки не применшує головного в ранній опері Вагнера – сцени гріха і праведного шляху в даній художній альтернативі, більше того, тут акцентується краса гріха.

ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс: Книга первая и вторая. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1971.
2. Библия. Книги священного писания. – С.-П., 1907.
3. Лиштанберже А. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель. – М.: Алгоритм, 1997.
4. Маркова Д. Минимализм и творчество М. Глинки //Проблема взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – Київ, 2002. – С. 180 -190.
5. Маркова О., Подолян Л. Про духовний генезис українського канта та його зв'язки з музикою європейського релігійного Просвіщення. – Одеса, 1992. – С. 10-18; 118-119.
6. Медушевский В. Концепция духовно-нравственного воспитания средствами искусства. – М.: МГК, 2001.
7. Мифологический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1991.

Victorya Osipova

SPIRITUAL CONTEXT OF MYKHAILO HLINKA'S AND RIKHARD VAHNER'S OPERAS

Article is devoted to questions of spiritual conditionality of sources opera vocal and contents of operas by M.Glinka's and R.Wagner's. The mysticism of a musical nature, which there is an organic part of art expression as a whole and demands special consideration and generalization of the appropriate supervision.

Наталія Швець

СКРИПКОВА СОНАТА КЛОДА ДЕБЮССІ В АСПЕКТІ ПРОБЛЕМИ ПІЗНЬОГО КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ

Дана стаття є фрагментом дослідження «Вікові аспекти стильової еволюції композитора» і присвячена тим глибинним змінам у галузі музичної логіки, що відбулися в пізній період творчості Клода Дебюссі.

Пізній період композиторської творчості вирізняється особливим призначенням, він відіграє роль підсумку, увінчує перспективу творчого розвитку, забезпечує зв'язок часів і генерацій.

Мета даної статті – осягнути ті глибинні зміни, що відбулися на усіх рівнях індивідуальної стильової системи К. Дебюссі в останнє десятиліття його творчої діяльності. Відтак предметом пропонованої наукової розвідки є останній твір Майстра, що істотно корегує модель вже сформованого стилю.

В українському музикознавстві проблеми вивчення завершального хронологічного періоду композиторської творчості майже не підіймалися. Цінним винятком є стаття Л.Неболінової [7]. Решта доступних нам джерел являють собою російськомовні дослідження, серед яких особливо виділяються монографії Ю.Хохлова [12], І.Барсової [1], М.Друскіна [5], де концепції пізніх творів розглядаються у прямій залежності від світогляду композиторів на останньому відтинку життя.

Глибина і панорамність сучасних досліджень феномена композиторської самосвідомості тим не менше виявляє деякі проблеми, які ще не висвітлені українським музикознавством. До них, зокрема, відноситься кореляція стилю і віку, залежність конкретного еволюційно-творчого етапу від хронологічної фази життя. Пізній стиль – один з найскладніших естетичних феноменів, можливо, тому, що збігається з екзистенційним самозавершенням, апогеєм особистісної і художньої зрілості. Останні творіння постають не лише як моменти максимальної концентрації думки і почуття, але і як документальні свідчення про «мистецтво вмирання» (ars moriendi). Їх сутність неможливо визначити такими поняттями, як ясність думки, вирізьбленість форми, амбівалентність смислу – адже йдеться про сублимацію цілого життя, «зрілу і відстоюну культуру інтелекту» (Ян Парандовський).

Все геніальне є водночас простим – з цією аксіомою важко сперечатися. Однак пізня простота альтернативна спрощеності. З плином часу минає стремління до гіперболізованої ускладненості музичної мови, радикальності новацій, які в юності демонстрували мистецький хист і обізнаність в секретах ремесла.

На завершальному етапі творчого циклу простота стає ідеалом, вищим критерієм фахової досконалості, «останнім зусиллям генія» (Ж.Санд). Не дивно, що видатні педагоги вчили своїх найталановитіших учнів насамперед висловлюватися просто. С.Танеєв згадує: «Простота, чіткість викладу, пластика форми, прозорість, ажурність інструментовки були еталоном, якого П.Чайковський спонукав прагнути невдовзі перед смертю» [7, 183].

Ще однією знаковою рисою пізнього композиторського стилю є ретроспективність мислення. «Розширюється сфера духовності, погляд робиться більш зосередженим, гострим, намагаючись проникнути в глибину століть і осмислити своє місце в національній історії», – констатує М.Друскін [4, 178]. Юність і зрілість невіддільні від реалій оточуючого життя, їх чуттєвого осягнення. Старість виявляє гострий і послідовний інтерес до проблем позаособистісного плану, не пов'язаних із внутрішнім світом Митця. Актуалізація власних національних джерел – це інстинктивна спроба хоча би часткового «омолодження» стилю в останні роки, а то і дні креативної діяльності.

Абсолютно очевидно, що індивідуально-стильова ретроспекція в пізній період творчості концептуально збігається з естетичною платформою неокласицизму. Відмінність між цими явищами полягає в спорадичності першого і системності другого. Саме неокласицизм утвердив естетику «синтезу століть» як норму творчої практики більшості композиторів першої половини ХХ століття. До ретроспективної тенденції своїм психологічним корінням наближається прийом авторемінісценцій, коли композитор на завершальному еволюційному етапі свідомо чи підсвідомо відтворює фрагменти своїх ранніх творів.

Спостерігається ще одна цікава закономірність: ряд видатних композиторів ХХ століття доручили проспівати свої «лебедині пісні» солюючим скрипці чи альту. Особливий пієтет до струнних інструментів на схилі життя відчували А.Берг («Лірична сюїта» для струнного квартету та Скрипковий концерт), Б.Барток (Другий скрипковий концерт, Соло-соната для скрипки, незакінчений Альтовий концерт), А.Шенберг (Фантазія для скрипки і фортепіано), Д.Шостакович (Другий скрипковий концерт, 13-й, 14-й, 15-й струнні квартети, Альтова соната). Навіть якщо не трактувати ці твори тестаментарно, не можна не відчутти в них щемливу «інтонацію» прощання, смуток світлого погляду у Вічність... Своєрідність їх психологічного настрою зумовлена апіорною установкою на мужній, благородний тембр альту або чутливий, вишуканий тембр скрипки. Семантика струнних ідеально відповідала найсокровеннішим інтонаціям сивочолих Майстрів, а відтак асоціювалася з голосом автора, його напутнім словом.

Усі окреслені риси пізнього композиторського стилю доволі рельєфно проступають у процесі розгляду завершальної фази стильової еволюції К.Дебюссі і, зокрема, його Скрипкової сонати.

«Гра Дебюссі на останньому концерті була чарівною, нематеріальною. Він створював звучності... не як музикант, а як поет», – так писав відомий французький критик Андре Сюаре про виступ композитора перед паризькою публікою (цит. за 5). У вересні 1917 року Сонату для скрипки і фортепіано автор грав в ансамблі з скрипалем Гастоном Пуле. Через півроку Клода Французького не стало. «Катастрофічною кризою», «часом тривоги і розгубленості», «гордовито-мужньою боротьбою з недугою» називають дослідники три останні роки життя К.Дебюссі. Фізичний та психологічний стан смертельно хворого композитора загострювався, з одного боку, втратою рідних (смерть матері), з другого, трагічними переживаннями воєнного часу: в лютому 1916 року почалася битва за Верден, яка стала жорстоким випробуванням для Франції. Несамовитими зусиллями, намагаючись приховувати свої страждання, Майстер на початку 1915 року їде в Італію. Потягнулися довгі тижні фізичних мук. Листи до друзів сповнені хвилювань, туги, думок про самотність, самогубство, смерть. «Я дивлюся, як проходять дні, хвилини за хвилинами... Хвороба – вірна служниця смерті обрала мене об'єктом своїх досвідів» [12, 91]. Під зіркою Шопена як спроба «редагування» творів «поета фортепіано» народжуються цикли з 12 етюдів та сюїта «Чорним по білому». Це найпізніші з

масштабних фортепіанних опусів композитора. Відтак його творча енергія цілком спрямовується в бік камерно-ансамблевої інструментальної музики.

У жовтні 1915 року К.Дебюссі відзначає в листі до І.Стравинського: «Останнім часом я не написав нічого, окрім чистої музики – 12-ти фортепіанних етюдів і 2-х сонат для різних інструментів в нашій старій формі, котра досить поблажливо не вимагає від слуху жодних драматичних зусиль» [6, 45].

Нарешті 53-річний композитор став вільним подвійно – і від текстів, і від тої емоційної приглушеності, яку сповідував імпресіоністичний гедонізм. «Дух вмирає разом з формою!» Заперечуючи цю максиму І.Стравинського, Дебюссі намагається остаточно утвердити свою національну позицію на тлі несправедливих закидів критики про космополітизм, підміну французької ідеї «варварською» російською. Виникає задум шести сонат для різних тембрових складів за моделями майстрів XVIII століття – Куперена, Леклера, Рамо, де мали б відродитися і дух, і буква ранньокласичного мистецтва.

Однак композитор встигає написати лише три сонати (для флейти, арфи і альту, для віолончелі і фортепіано, для скрипки і фортепіано), які С.Яроцинський доволі несподівано називає «концентровано-безпристрасними» [10, 221]. Туга за чудовою музично-звуковою формою, стремління відродити французький старовинний стиль *clair et net* (ясний, вирізьблений) вимагало цілком іншої естетики, іншого підходу до тематизму, фактури, прийомів розвитку тощо. Суб'єктивно-творчі переконання, що вивели К.Дебюссі на орбіту неокласицизму, збіглися з найважливішою загальноєвропейською стильовою домінантою початку XX століття, яку В.Холопова називає «класицистським комплексом» [9]. Класичної довершеності набувають провідні елементи музичної мови, вони звучали цілком інакше протягом сорокарічної стильової еволюції композитора¹.

Скрипкова соната (1916) – ідеал лаконізму, простоти, кристалічності пізнього стилю К.Дебюссі. Будучи добре обізнаним у царині темброво-семантичних можливостей скрипки, автор пише твір владною, впевненою рукою, в новій для себе дещо раціоналістичній манері. І все ж усталена логіка сонатності корегується суто імпресіоністичною трактовкою циклу як ланцюга миттєвостей. Відтак перед нами три різнохарактерні мініатюри: пастораль – гротескне, примхливе скерцо – романтично-екзальтований фінал.

Сонатну форму першої частини (*Allegro vivo*) потрактовано вільно, вона не несе жодних ознак «адміністративності» – саме так Майстер називав систему класичних жанрів і форм. Зона головної партії сприймається в суто імпресіоністичному стильовому просторі: живописна пейзажність, гнучкість настроєвих змін, перевага образів-станів над динамікою дії тощо. Водночас тема скрипки дивує майже романсовою пластикою тематизму. Низхідні хвилі терцій постають на тлі застиглих акордів фортепіано. За подібним типом викладу вгадуються обриси класицистських норм мислення, зокрема чіткий функційний поділ фактури на мелодичний та акомпануючий плани. Дебюссі використовує прийом авторемінісценції, майже дослівно цитуючи перші такти фортепіанної прелюдії «Дівчина з волоссям кольору льону» з властивою їй емоційною приглушеністю, статикою, індуктивністю композиційного мислення тощо. Це свідомо алюзія. На підсвідомому ж рівні низхідний терцевий мелодичний контур теми, її елегійно-споглядальний настрій кореспондують з початком Скрипкової сонати С.Франка.

Очевидна інтонаційно-семантична спорідненість між темами свідчить про репродуктивний пошук найбільш відповідного музичного образу². Не варто наводити додаткові аргументи, щоб зрозуміти – для Дебюссі це прощання з поетикою імпресіонізму і відновлення інтересу до романтичної теплоти і ліризму. Еволюція стилю митця в пізній творчий період рухається геть від самодостатнього фонізму та ілюзорних звукових арабесок. Мінімальна міра фактурної декоративності тут присут-

¹ Можливо, саме у зв'язку з такою кардинальною зміною стилю Ю.Кремльов вбачає в сонатах «ознаки деякої примусовості, штукарства – ніби музика твориться не усією душею, а її частиною, вцілілою після грандіозних соціальних катаклізмів» [5, 695].

² У процесі виникнення музичних ідей-образів провідна роль надається інтуїтивним процесам, які не до кінця контролюються свідомістю композитора. Ці процеси здійснюються під знаком найбільшої внутрішньої свободи.

ня лише як елемент пейзажу, що є незмінним жанровим компонентом будь-якого твору К. Дебюссі. Сонатну форму потрактовано надто вільно, щоб можна було говорити про стилізацію ранньокласичних взірців, це радше імпровізація «за сонатними мотивами».

Друга частина (*Fantastique et leger*) – бурлескна ексцентрична п'єса, що вражає грацією та справжнім французьким шармом. Спонтанність темпових змін, химерність хроматизованих глісандуючих пасажів ведуть свій стилістичний родовід від сецесійно-прецезійних образів «Фей-чудових танцівниць», «Танцю Пека» тощо. На тлі вибагливих ліній інтонаційної графіки «в манері Тулуз-Лотрека» мимоволі привертають увагу романтично-чуттєві зітхання, підкреслені шопенівською ремаркою «*tubato*».

На композиційному рівні панує принцип ланцюга «строкатих листків», прагнення до непрогнозованості розвитку форми, народження її із фрагментів. На тлі крайніх, доволі визначених за формотворчими принципами частин (соната, рондо) Інтермедія сприймається як погляд назад, у власне імпресіоністичне минуле. Автор гранично насичує партію скрипки гострими штрихами, статканими репетиціями, постійними зіставленнями *pizzicato* і *arco*, віртуозними пасажами. Фортепіано створює ефект чорно-білої графіки, навіть візуально нотний текст нагадує малюнок, нанесений гострим олівцем. Сонцесяйний *G-dur* контрастує мрійливій елегійності Пасторалі і Рондо.

Фінал Скрипкової сонати цікавий насамперед оригінальним трактуванням рондоподібної композиції. Грані між рефреном (він проводиться п'ятикратно) та епізодами майже нейтралізуються. Мінливість динамічних та агогічних відтінків, миттєві спалахи та згасання емоцій, екстатичні відозви, вибагливі скрипкові юбіляції – подібний арсенал виразових засобів кореспондує з постімпресіоністичним декоративізмом (Матісс, Дерен).

Техніка звукопису, ладо-гармонічна мова безперервно ускладнюються, ритміка намагається подолати владу тактової rischi¹. Лише в заключному епізоді в партії фортепіано запановує тривожна тиша. На її тлі звучать відлуння співу сирен (маємо на увазі партію хору *mogogando* в третій частині циклу «Ноктюрн»), екстатичні заклики-ламентациї.

Отже, останній твір Дебюссі – симптоматичний взірець пізнього періоду творчості композитора. Сонатний цикл з універсальної концепції Людини перетворюється у втілення ностальгійних згадок вмираючого композитора. Повернення на схилі років до камерно-інструментальних жанрів і стилістики, освяченої старими французькими майстрами, принесло з собою ідеал вишуканості і краси. У своїй «лебединій пісні» автору нарешті вдалося досягнути повної артистичної свободи і водночас зміцнити конструктивно-логічні параметри циклічної форми. Серед нових рис підкреслимо:

- лаконізм форми,
- прозорість фактури,
- конструктивну логіку і довершеність цілого,
- графічність тематичних малюнків, вельми виразних і рельєфних,
- ювелірну вирізьбленість деталей, які не затьмарюють загальної перспективи розвитку.

Скрипка «інкрустується» у фортепіанну партію, як східний орнамент розквітає контури сецесійних прикрас. Прочитуємо думку Енгельбрехта: «Хрестоматійна помилка виконавців камерної музики Дебюссі полягає в тому, що інструменти по-бетовенськи владно вступають, хоча вони мусять ледь помітно підкрадатися» [11, 115]. Загалом інтерпретація сонати становить особливу складність, оскільки звичні елементи концертно-віртуозного письма зведено нанівець, натомість процес донесення тексту потребує виняткової гостроти тембрового слуху.

Шляхетне та вишукане мистецтво Клода французького на останньому відтинку життя вражає самотністю образного змісту, аскетизмом виразових засобів. Можливо, сонатний триптих був перехідною ланкою, свого роду підготовкою до виходу у новий стильовий вимір. Чується інший, поки що несміливий і обережний підхід до тематизму, форми, прийомів розвитку тощо. Раніше увесь звуковий матеріал, який потрапляв у слухову орбіту Дебюссі, розцінювався з точки зору його колористичних властивостей. Майстер отримувал величезну насолоду від зміни динаміки, регістрів,

¹ Відомий дослідник французької музики ХХ століття стверджує: «У пізніх творах К. Дебюссі роль гармонії зменшується, вона робить зухвалі гримаси, стає терпкою, як царська горілка» [13, 119].

розділів, їх акустичних зіставлень, однак надмірна емоційність, екстатика залишається йому чужою. «Лебедина пісня» генія причаровує справжнім ліризмом, пластикою мелодично розгорнутих ліній скрипки, невимушеною простотою фортепіанної партії. І все ж крізь зовнішній спокій проривається збентеженість серця.

«Смерть Майстра набула символічного значення, з ним відійшла в минуле грандіозна віха історії французького мистецтва» [6, 273]. Його творчість, будучи плоть від плоті романтичної епохи, стала її епілогом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. – Л. – М.: Сов. композитор, 1976.
2. Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. – М.: Музыка, 1964.
3. Денисов Э.О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М.: Сов. композитор, 1986. – С. 90 – 112.
4. Друскин М. Игорь Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды. – Л.: Сов. композитор, 1979.
5. Кремлев Ю. Клод Дебюсси. – М.: Музыка, 1965.
6. Стравинский И. Диалоги. – Л.: Сов. композитор, 1971.
7. Танеев С.И. Дневники. Кн. I. – М., 1981 – 1985.
8. Чайковский П.И. – Танеев С. И. Письма. – М., 1951.
9. Холопова В. «Классицистский комплекс» в творчестве И.Ф.Стравинского в контексте русской музыки // И.Ф.Стравинский. Статьи. Воспоминания. – М.: Сов. композитор, 1985. – С. 40 – 68.
10. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. – М.: Прогресс, 1978.
11. Ingehelbrecht G. Claude Debussy. – Paris, 1953.
12. Lettres de Claude Debussy a sa femme Emma. – Paris, 1957.
13. Jankelevitsh V. Debussy et la mystere. – Paris, 1978.

Natalija Shwets

VOLIN SONATA BY DEBUSSI IN THE ASPECT OF PROBLEM OF LATE COMPOSER'S STYLE

The present article is a fragment of the research «Age aspects of style evolution of the composer» and is dedicated to those deepest changes of musical logic, which took place in the later period of creative work of Claude Debussy.

Анна Ільїна

КОНЦЕПТУАЛЬНІ ТА МУЗИЧНО-МОВНІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА У ЗВ'ЯЗКУ З ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОЮ МИСТЕЦЬКОЮ ПАРАДИГМОЮ

У роботі розглядаються основні принципи концептуальної системи та музичної мови В.Сильвестрова, а також взаємозв'язок цієї концептуально-мовної системи з постмодерністською мистецькою парадигмою.

Творчість видатного сучасного композитора Валентина Сильвестрова останнім часом стає предметом багатьох досліджень музикознавців та культурологів.

У проблематиці наукових праць, присвячених творчості Сильвестрова, чільне місце займає питання аналізу філософії сільвестрівської музики, в контексті якого зазвичай розглядаються проблеми образності та музичної мови композитора. Зокрема, музикознавці порушують такі питання, як співвідношення особистісного та універсального [10], синтез «непоєднуваного» в органічній єдності

[8], [1], роль мелодичного начала і у зв'язку з цим проблема звучання [2], [6], зв'язок з класикоромантичною інтонаційно-семантичною системою [9], [13], а також концептуальне тлумачення поняття «метамузика» [6], що водночас є назвою одного з творів Сильвестрова. У роботах деяких музикознавців творчість Сильвестрова (на прикладі конкретних творів) розглядається в контексті мистецької парадигми постмодернізму [4].

У даній роботі увага акцентується на питанні про певні ознаки загальної концептуально-мовної системи Сильвестрова, а також дається визначення деяких композиційних принципів музики автора в аспекті їх релевантності основним тезам постмодерністської парадигми.

Хронологічно творчість Сильвестрова, що охоплює майже півстоліття, можна розділити на декілька періодів, які відповідають в основному певним віхам, пов'язаним з переважанням тієї чи іншої композиторської техніки. Що стосується образно-семантичного пласта, то можна констатувати певну цілісність концептуальної системи автора, що відображається у творах різних періодів у відповідній системі мовних засобів.

Провідну ідею, виражену в творчості Сильвестрова, можна визначити як метамузикальність [7]. Основною категорією сільвестрівської музичної системи є мелодія. Сильвестров неодноразово підкреслює значення мелодичного начала у своїй музиці [11]. З категорією мелодії, виявляється, пов'язана ідея пісенності.

Музика – «спів світу про самого себе» – таке визначення ми знаходимо в автора [11]. Архетипічно поняття мелодичності, а слідом за ним і пісенності, є тісно пов'язане із поняттям музичності. «Поняття мелодії (співу) для Сильвестрова відповідає абсолюту музичного» [5, 68]. Мелодія (мелодійність) Сильвестрова має дві важливі характерні риси. По-перше, окрім власне мелодії – кантилени (горизонтально вибудованого ряду звуків, об'єднаного на основі зв'язку між ними, що в даному співвідношенні створює відчуття того чи іншого емоційного стану та/або його розвитку) в музиці Сильвестрова існує мелодія тембрів, гучностей, співвідношення фактурних пластів і т.д. [6]. Тобто для Сильвестрова мелодія – емоційно-логічна, заснована на відображенні емоційного стану та втілена за умови пріоритетного значення сонорних властивостей взаємодія, співіснування елементів музичної мови. По-друге, у зверненні до пісенно-кантиленого матеріалу автор апелює до його архетипічних параметрів і втілює його в метафоричній формі. Такі мелодії складені з музичних стереотипних фігур «музики минулого», яка оцінюється Сильвестровим не просто як даність, а скоріше як символ, що вказує на поняття музикальності (через архетипне значення інтонаційних і фактурних елементів). Фактуальність у ставленні до «музики минулого» знімається аллюзією (а не прямим цитуванням) інтонаційних і фактурних комплексів, що створює відчуття метафоричності. Окрім того, структура таких кантилен характеризується вільним сполученням виключно стереотипних фігур (наприклад, кадансові звороти, секундні затримання, секстові «романсові» ходи, плагальні звороти за участю VI ступеня та ін.).

В атональних творах Сильвестрова або в атональних епізодах творів стереотипні інтонації проглядають у складних комплексах співзвуч. Якщо в «тональних» творах та епізодах автор використовує «тональні» закономірності об'єднання співзвуч по вертикалі та по горизонталі («порушення правил» тут використовується як особливий виражальний засіб), то в атональних епізодах інтонації об'єднуються між собою вільно – поза тонально-функціональною логікою розвитку. Цікава особливість «розміщення» інтонацій у фактурі таких епізодів чи творів – спресованість у часі, тобто переведення горизонтальної інтонації у вертикальну площину. Наприклад, у кінці «Елегії» для фортепіано особливий трагізм, відчуття жалю несуть інтонації секундного затримання, що звучать синхронно, утворюючи невеликий кластер (g, gis, a). Виокремлення центрального звука – gis – розділяє в сприйнятті дане співзвуччя на два пласти, що підсилює ілюзію горизонтальності. В одночасності інтонація звучить більш гостро, напружено: підкреслюється гострота тяжіння, немає часового проміжку для часткової емоційної релаксації. Крім того, знімається ефект часткового розв'язання, яке в горизонтально викладеній інтонації низхідної секунди подається другим звуком.

Два викладені вище принципи дають підставу визначити мелодію Сильвестрова як метамелодію. А оскільки мелодія, як було зазначено, є своєрідним визначенням музикальності (через да-

ність у відчутті), то метамелодійність музичної мови передбачає метамузичність системи. Метамузика наче змальовує властивості музичності за допомогою умовних ознак її основних рис.

Сильвестров звертається до «музики минулого» як до усталеної метасистеми з усталеними музичними втіленнями архетипних значень. Така метасистема цікавить його з позицій закріпленості за певними синтаксичними структурами відповідної образної семантики. Тому посилення на таку систему будуть зрозумілими та впізнаваними. Музика ж ХХ століття ще не стала через часову близькість та нетривалість розвитку достатньо стійким семантико-синтаксичним утворенням для того, щоби алюзійне звернення до неї було зрозумілим, а також релевантним зверненню до культурного шару традиції.

Робота саме з такою метасистемою, як «музика минулого», дає підставу для втілення в музичній мові різних принципів парадигми постмодернізму через зорієнтованість останньої на «переказ» вже створеного, значущого і впізнаваного з метою «проставлення посилянь» через знаки.

Розглянемо детальніше деякі особливості музичної мови Сильвестрова в аспекті їх релевантності парадигмі постмодернізму.

Американський дослідник Іхаб Хассан серед основних ознак постмодерністської концепції називає наступні: невизначеність, фрагментарність, втрата «Я», сконструйованість [14]. У музичній мові Сильвестрова кожний з цих принципів знайшов втілення.

Невизначеність проявляється у Сильвестрова як:

- невизначеність звучання: гранично тиха динаміка, «маревно» звукового фону (в фортепіанних творах – педальне);
- невизначеність у структурі: використання гнучких форм, часто неоднозначність їх прочитання, хвилеподібна структура з циклічним розвитком «по спіралі»;
- невизначеність руху: рубато, що надає відчуття хиткості;
- невизначеність інтонацій-квазіцитат: використання замість цитат інтонаційних алюзій.

Фрагментарність характеризує структуру тематичних ліній. Тут вона тісно пов'язана з принципом сконструйованості. Мелодія складається з самодостатніх окремих інтонаційних комплексів (іноді – фраз). Для створення ефекту фрагментарності автор використовує прийоми відокремлення елементів один від одного в часі, а також секвенціювання, що зосереджує увагу на власному значенні інтонації. Також фрагментарність проявляється на рівні макроструктури як стремління до циклічних, снітного плану форм (наприклад, вокальні та фортепіанні цикли).

Втрата «Я» проявляється в музиці Сильвестрова у способі побудови тематизму стосовно його тональних творів або епізодів. Як уже було зазначено, такі теми будуються як об'єднання стереотипів «музики минулого». Але, з іншого боку, особистість автора проявляється у підборі інтонаційних компонентів та в способі їх організації, існування. Так, найважливішою особливістю сильвестрівського стилю є наявність звукової педалі, флера, на фоні якого існують виокремлені інтонації. Можливо, цей фон і символізує загальний простір метасистеми, в межах якого виникають окремі знаки-алюзії, що виростають з простору і знову розчиняються в ньому. У музичній мові такий ефект досягається за рахунок наступних прийомів: найтихіша, «невизначена» динаміка, наближеність динамічного плану мелодії-теми до фону (акомпанементу) – неподільність пластів, в багатьох творах – передування появи мелодії-теми епізодів, що побудовані на неконкретизованому тематизмі (народження теми із загального руху) і т.д.

Ще однією визначальною рисою парадигми постмодернізму є антисистематичність. Розповідаючи про методи своєї творчості, Сильвестров вказує на її спонтанність, відсутність схем, котрі передували б написанню твору. Задані принципи композиції використовуються автором насамперед як ідея, імпульс, алюзія до даного типу розгортання. Так, наприклад, додекафонія практично не використовується автором у чистому вигляді. Ряд звуків може включати не всі 12 тонів. Послідовність і методика перестановок також можуть не витримуватися. Але присутня алюзія додекафонної техніки: під час прослуховування музики, а тим більше під час вивчення нотного тексту, створюється алюзія даного типу побудови музичного матеріалу. Інший приклад можна навести у зв'язку з побудовою фуги з 3-ї фортепіанної сонати, де принцип структури фуги використовується більше на рівні

символу, ніж у традиційному розумінні побудови системи співвідношення теми, відповідей і проти-складень.

У відношенні такої алюзійності, яка стосується, як бачимо, не тільки інтонаційного аспекту, але й аспекту музичної форми, доречно згадати ще один принцип постмодернізму: перехід від діяльності з написання творів до діяльності з приводу цієї діяльності [12].

Ще один приклад стосовно питання антисистемності можна навести з приводу авторської трактовки форми першої частини I-ї фортепіанної сонати. Фугоподібна форма в ній виражена дуже яскраво. Проте Сильвестров трактує фугу як головну партію сонатної форми. Очевидно, жанрова конкретизація головної партії як фуги може ввести слухача в жорсткі рамки самозамкненої системи і завадити безпосередньому сприйняттю цієї музики, де звернення до фуги є природним актом через стереотипність цієї форми, доведеність її асиміляції до підсвідомого відчуття її знаковості в контексті метасистеми європейської музичної культури. А якщо алюзія набуває конкретних рис, то є небезпека зниження її смислового багатства, а отже і можливості її використання в якості знака.

Ще однією з найважливіших рис сильвестрівської концептуальної системи, притаманних парадигмі постмодернізму, є постлюдійність (як відчуття відгомону того, що вже відбулося, або рефлексія на вже здійснене). У творчості Сильвестрова значне місце посідає жанр постлюдії, роль і функції якого в музиці композитора розглянуто в деяких мистецтвознавчих працях [3], [7]. Постлюдія може з'являтися у Сильвестрова в якості заключних розділів форми (наприклад, остання з «Тихих пісень» – «О милых спутниках»; заключна частина 3-ї фортепіанної сонати) або, що дуже важливо, як самостійний жанр.

Показовим є той факт, що обидві вищезазначені постлюдії, що завершують твори, справляють враження драматургічної кульмінації в якості підсумку. Вони носять елегійно-просвітлений характер, не дивлячись на драматичність контексту (у словах постлюдії з «Тихих пісень» відчувається жаль з приводу втрати, а в 3-й сонаті постлюдія слідує за драматичною фугою, в якій деструктивний елемент (децими в басу) «перемагає» тему в квазірепризі). Ця ситуація цілком пояснюється постмодерністською концепцією, що виражається в тому числі й у знятті пафосу і контрастів (це передбачає відсутність конфлікту, а отже – драми) і, нарешті, зняті аспекти особистості у роздумах (філософствування без суб'єкта), а отже і проблеми переживання. Окрім того, постлюдія 3-ї, атональної, сонати включає в себе як характерну рису алюзійність на рівні інтонаційно-функціональних комплексів до «музики минулого». Тобто звернення до музичної метасистеми відбувається саме в рамках постлюдії, що є релевантною особливістю даного жанру як «носія» постмодернізму.

Якщо в музичній мові Сильвестрова можна простежити явну відповідність принципам постмодернізму (що є важливим, оскільки саме концепція постмодернізму передбачає виключну роль мови у філософській парадигмі), то образна семантика музики автора має більш протирічну структуру.

Безконфліктність та просвітленість багатьох творів автора обумовлюють антитезовість такої просвітленості по відношенню до реального світу. Вона, як правило, не виражена в музиці прямо, проте свідомість і підсвідомість слухача відчувають її в процесі сприйняття творів Сильвестрова. Характерною рисою емоційного відчуття стає нездійсненність (в реальності) і нездійсненність (в принципі) ідеальної гармонії, ніжності та потаємності. У музичній мові цей стан передано за допомогою вищезгадуваних аспектів невизначеності в різних пластах музичної мови (ірреальність звучання). Відчуття традиційності підсилюється зіткненням ірреальності звучання, його невловимості – з одного боку, та його повної зрозумілості, інтимної довіри, потаємності – з іншого (в циклі «Кітч-музика» автор робить ремарку: «грати потаємним тоном»). Характерною є спрямованість до кожного слухача індивідуально («немовби підсвідомість слухача сама наспівує цю музику» – там же).

Згадуваний вище засіб використання стереотипних інтонацій і зворотів у спресованій формі веде до підсилення виразності. Адже в такій системі характерні інтонації, що використовуються у творах «музики минулого» (Шопена, Шумана, Моцарта) як кульмінаційні точки, функціонують у сполученні між собою. Це створює відчуття кульмінаційності, потаємності кожної інтонації, а при цьому в контексті мовних принципів постмодернізму виокремленість таким чином кожного елемента сприяє відчуттю їх самодостатності та роз'єднаності. На перший погляд відмінністю від постмо-

дерністської концепції є потаємність сильвестрівського тону викладу, в той час як принципами постмодернізму є деканонізація, антиутопічність, знання ідеалу. Якість потаємності якраз є одним із параметрів належності до ідеалу, його втілення. Сильвестров сполучає постмодерністську, ніби безпафосну, буденність (монотонність, відсутність динамічних сплесків, конфліктів у музичній мові) з потаємністю тону її викладу. Ця буденність потаємного і потаємність буденного є яскравою і, можливо, унікальною рисою музики Сильвестрова.

Антиутопічність проявляється у Сильвестрова у формі співвідношення реальності з ідеалом (недосяжність і недосягність останнього). Даний прихований конфлікт у деяких творах проявляється на рівні музичної мови. Наприклад, це «оплетення» теми 1-го струнного квартету дисонуючими в акустичному і образному сенсі підголосками, в результаті – деструкція теми, натяк на яку закладений у самій структурі теми. Її елементи логічно пов'язані між собою у тонально-функціональному відношенні, але виключна емоційна насиченість, власна стереотипність та агогічна виділеність кожної з інтонацій (або інтонаційно-функціональних зворотів) створює враження деструктивності.

Трагедія нездійсненності ідеалу виражена в драматургії циклу «Кітч-музика», де потаємність тону музичної оповіді сполучається з авторськими початковими ремарками «слабке, відкинуте, невдале». На рівні музичної мови протиріччя проявляється як сполучення, іноді навіть у рамках одного елемента теми, алюзій до високих зразків «музики минулого» (сонат Бетховена, прелюдій Шопена, тощо) і водночас до музичного кітчу (наприклад, популярні мелодії французької естради).

Показово, що у своїй творчості Сильвестров знімає протиріччя між високою музикою та кітчем (за допомогою, наприклад, демонстрації тематично-інтонаційної спорідненості «елітарної» та «популярної» музики), а також між «музикою минулого» та сучасними техніками втілення музичної думки, що не протирічать, а доповнюють одна одну на різних рівнях музичного мислення та утворюють органічну єдність. Це також є яскравим прикладом втілення в сильвестровській музиці принципу зняття контрастів.

Взагалі звернення Сильвестрова до тематики кітча і своєрідне її трактування є не випадковим у контексті постмодернізму. Питання про зняття протиріччя між масовим та елітарним мистецтвом є одним із центральних у постмодерністській концепції [12]. У сильвестрівському вирішенні даного питання не елітарне опускається до рівня кітча, і навпаки, кітч за рахунок «потаємного тону» піднімається до рівня високих взірців. Відчуття особистісної спрямованості, зверненості до індивідуальності кожного зі слухачів виводить особистісність як одну з категорій сильвестрівської драматургії. Ця думка підкріплюється фактом виключності значення мелодії у всіх її уособленнях в музиці автора, а мелодійність пов'язується з поняттям особистісності. На перший погляд, це протирічить постмодерністській тезі про виключення суб'єкта, особистості з процесу роздумів, але особистість в сильвестрівському розумінні ширша за її розуміння як властивості певного індивіда. «Суб'єктивність» мелодійності і тону сильвестрівської оповіді у сполученні з об'єктивованістю його музично-мовної системи створює особливий тип особистісності, який є властивістю Всесвіту [10]. Для підкріплення даного висновку можна згадати слова Сильвестрова: «Спів світу про самого себе». Це висловлювання також пояснює спосіб функціонування культурної метасистеми (світу) як замкненість всередині себе, що також відповідає концепції постмодернізму. Замкненість метасистеми в собі обумовлена її всеохоплюючою сутністю. Оскільки не існує явища, яке не було б знаком, проявом цієї системи, то всі події відбуваються всередині неї.

У зв'язку з цим можна торкнутися питання про ідеал у музиці Сильвестрова. На перший погляд ідеальне в якості однієї з основних категорій образної семантики музики Сильвестрова протирічить постмодерністській концепції, що передбачає антиутопічність і зняття ідеалу. Відсутність ідеалу обумовлена відсутністю інтенції, оскільки метасистема традиції є повною, і тому інтенція до досягнення будь-чого відсутня. У такому контексті сама ця метасистема виступає в якості ідеалу. Дійсно, в музиці Сильвестрова ідеалом є метамузична система, і всі конкретні твори є посиланням на систему метамузики, її конкретизацією, втіленням ідеалу.

Отже, в музичній мові, а також в концептуально-образній системі музики Сильвестрова знаходять втілення багато принципів концепції мистецтва постмодернізму.

Унікальність творчої особистості Сильвестрова проявляється, зокрема, в специфіці втілення цих принципів. У плані образної семантики автор трактує постмодерністські тези багатопланово, виявляє їх сутність.

Необхідно зазначити, що Сильвестров звичайно не ставить за мету втілення у своїй творчості конкретних постмодерністських принципів. Але загальний культурний контекст епохи спонукає композитора, як і інших його сучасників, творити в цій системі та застосовувати її принципи, втілювати її тенденції релевантно власному світосприйняттю і творчій індивідуальності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Голубков С. Исполнительские проблемы современной музыки // Музыкальная академия. – 2003. – № 4. – С. 119-128.
2. Зинькевич О. Пение мира о самом себе // Арт-лайн. – 1997. – № 9. – С. 24-26.
3. Коханик И. Слово как фактор стилиобразования в музыке В. Сильвестрова // Науковий вісник НМАУ. – 2003. – Вип. 27. – С. 189-198.
4. Лианская Е. Ступени В.Сильвестрова в постмодернистском ракурсе // Свое и чужое в европейской культурной традиции. – Нижний Новгород: Деком, 2000. – С. 311-314.
5. Михайлова О. «Мелодия Валентина Сильвестрова в проекции диагонали // Науковий вісник. – К., 2003. – Вип. 25. – С. 67-82.
6. Михайлова О. Нова музика у пошуках краси // Наукові записки Тернопільського державного пед. університету. – Сер. 9: Музичне мистецтво. – 1998. – № 1. – С. 16-18.
7. Михайлова О. «Трепещущие отзвуки» Валентина Сильвестрова // Арт-лайн. – 1997. – № 9. – С. 28-29.
8. Нестьева М. Композиторы союзных республик. – М.: Сов. композитор, 1983. – Вып 4. – С. 79-121.
9. Нестьева М. Просто о значительном // Советская музыка. – 1980. – № 9. – С. 82-83.
10. Поспелова Н. Идеи космизма и музыкальное творчество XX века // Искусство XX века, диалог эпох и поколений. – Нижний Новгород, 1999. – Т. 1. – С. 221-231.
11. Сильвестров В. Сохранять достоинство // Советская музыка. – 1990. – № 4.
12. Современная западная философия. Словарь. – М.: Издат. политической литературы, 1991.
13. Тучинська Т. Стабільні теми в творчості В. Сильвестрова 70-х–80-х рр. // Київське музикознавство. – К., 1999. – Вип. 2. – С. 110-123.
14. Затонский Д. Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. – Харьков: Фолио АСТ, 2000.

Anna Pyina

CONCEPTUAL AND MUSIC LANGUAGE FEATURES OF V.SILVESTROV WORKS IN CONNECTION WITH POSTMODERNIST ART PARADIGM

The main principles of the Silvestrov's conceptual system and musician language as well as relationship of this conceptual language system with postmodernist art paradigm are considered in the paper.

Лю Пін Чан

ПЕКІНЬСЬКА ОПЕРА В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ СТИЛІСТИКИ НОВОГО ЧАСУ

Стаття присвячена характеристиці китайської національної музичної драми в контексті музичного театру Європи разом з особливостями німецького і радянського театру, які через мистецтво Б.Брехта безпосередньо вплинули на драматургію пекінської опери.

Динаміка музичного життя XXI століття, вік інформатики, для котрого обізнаність китайських музикантів з європейськими подіями, складає потребу настільки ж органічну, як і знання європейцями основ явищ культури Сходу та Китаю зокрема. Тим більше, що пекінська опера, яка є об'єктом даного дослідження, через театр Б.Брехта кардинально вплинула на шляхи розвитку європейського театру в його вищих художніх та революційно-стилістичних проявах.

Мета статті – виявити характерні особливості китайської національної музичної драми в контексті музичного театру Європи на прикладі пекінської опери «Сива дівчина» Ма Ке і Джан Лу в музичній обробці Іан Діен Іна.

З даної мети випливають наступні завдання:

– узагальнити відомості про шляхи становлення пекінської музичної драми в паралелях та порівняннях з історією європейської опери й музичного театру загалом;

– проаналізувати основні музичні образи та драматургію опери «Сива дівчина» як зразок експериментальної художньої діяльності 50-х років ХХ ст. в поєднанні театрального досвіду Китаю і Європи.

Визначальним у дослідженні виступає інтонаційний підхід, який базується на єдності джерел музики і словесної мови, будучи близькими до естетичних принципів традиційного китайського музичного мистецтва.

Треба зазначити, що дане дослідження спрямоване на діяльність китайських співаків, покликаних поєднувати досягнення європейських оперних набутоків із напрацюваннями національного мистецтва, а також на пропаганду пекінської опери на українському та європейському теренах, що має безпосередні зв'язки з народною музично-художньою традицією найрізноманітніших країн світу.

Пекінська опера – це оригінальний тип музичної драми, яка бере свій початок з XV ст., коли це місто стало столицею держави (1421 р.) і опинилося в епіцентрі культурного і художнього життя Імперії. Самі корені театральних форм Китаю датуються X ст., тоді як самостійна драматургічна форма п'єси з музикою вибудувалася на Півночі Китаю у XIII-XIV століттях [1, 812-813]. Однак народжена на Півдні країни (в Сучжоу) у XV-XVI століттях драма куньцзой відіграла вирішальну роль у художньому становленні театру Пекіна, будучи втіленням елітарно-естетичних спрямувань освічених кіл нації. Головним для музичної історії Пекіна стало те, що юаньська драма куньцзой розглядалася сучасниками як спектакль, котрий перш за все потрібно «слухати» [2, 224], тобто був висунутий критерій художності, який визначився для європейської опери тільки в епоху високого і пізнього класицизму (XVIII ст.).

Від XVIII ст. трупи провінції Анхой, що зберігали колорит святковості народних вистав, увібрали народні традиції театральності провінцій Ганьсу, Хубей, Цзянсу, визначили тенденції на перехресті яких інтелектуалізм куньцзой та танцювально-акробатичні вміння артистів Півночі породили пекінську музичну драму, чи пекінську оперу. Цей процес «спрощення» придворного оперного дійства з опорою на виразові засади народної театральної вистави, який вирішив саме народження пекінської опери, може порівнюватися з певними європейськими музичними подіями. Тут не можна обійтися без аналогій до вказаного процесу з пошуками Х.Глюка та революційного театру Франції, що стали підставою для народження «опери спасіння» Л.Керубіні – жанру, в якому створив свою єдину оперу «Фіделіо» великий Л. Бетховен [3, 405].

Даний жанр китайського національного театру, який отримав цікаве переосмислення в мистецтві нашої країни у ХХ ст., багато дечого увібрав з європейської театральності ХІХ століття. Мова йде про так званий «епічний театр» Б.Брехта, що протиставив принцип «постановки» ідеї «співпереживання» традиційного європейського театру. Умовність театрального дійства театру Сходу Брехт запропонував в якості альтернативи традиційній європейській ілюзії життєдіяльності дії на сцені як одну із джерел свого революційного «агітаційного» театру, як за змістом, так і за стилістикою-драматургією, що бере початок з пекінської опери.

Не останню роль в пріоритетах театру Б.Брехта відіграли його комуністичні переконання. Особлива драматургічна роль «зонгів» у його спектаклях, що привертала увагу публіки з допомогою виконання мелодій-шлягерів, дійсно має принципові зв'язки з драматургією пекінської музичної драми, основні музичні номери якої вибудувалися на типових мелодіях-моделях.

Вищезазначені принципи Б.Брехта були основою його творчості у 20–30-ті роки ХХ ст. Для мистецтва Китаю принципово новий етап бере свій початок з 1949 року, року створення Китайської Народної Республіки, яка оголосила загальнодержавну підтримку національного і нового мистецтва, зокрема того, що був заземлений у західно-європейський художній стимул. У 1953 році був створений Центр експериментального театру, на базі якого виросло дивне творіння нового мистецтва - опера «Сива дівчина» (точний переклад з китайської означає: «Та, що оплакує себе»). У довідкових російськомовних виданнях [3, 225] авторами даного твору є Ма Ке та Джан Лу, тобто ті, що створили літературний текст та композиційне тло спектаклю. Однак типові мелодії даної композиції стали відомими в оригінальній інтерпретації-аранжировці Іан Діен Іна; можливо, тут принагідним є порівняння з ініціативою М. Лисенка, який дав оркестрово-вокальну версію «народної опери» І. Котляревського «Наталка-Полтавка».

Сюжет вищезазначеної китайської опери є багатоскладовим, але зосередженим навколо характеристики дівчини із села Сі Ар. Тут також присутній солдат Та Чун, що кохає Сі Ар. Ці два персонажі взаємодіють із Хазяїном Хоан Шенчженом, який втілює негативне начало в сюжетній дії. Значне місце в діях опери належить Дядечкові Ташу, комуністу, який є опікуном Сі Ар, Тіточці, Ям Пело, батькові головної героїні, що заступається за дочку, а це приводить до його вбивства Хазяїном у першій картині. В опері постійно фігурує Хор, який уособлює «Великий розум» нації. Тут народ виступає «як велика особистість» – у такому значенні про нього висловлювався М.Мусоргський.

У китайській опері, подібно до французької оперної специфіки, актор, що співає, та актор, що танцює, репрезентують особистості співаків-танцюристів, котрі поєднують співацьку і пластичну техніку заради повноти сценічного дійства. Це достоїнство професійного музичного французького театру є похідним від народного театру - ефект «співогри» (буквальний переклад німецького терміна *Singspiel*) підкреслює будь-який національний прояв народної традиції вистав, споріднений він є і з українським національним театром. Але в даному разі акцентуємо увагу на специфіці професійної сцени, що увібрала в себе сполучення засобів художньої виразності, які виступають у формі самостійних видів мистецтв і вмінь у рамках тих мистецтв.

Як і у французькій опері, пекінська драма більше проявляє свою художню сутність у танцювальних сценах, ніж в оперно-співочих. Але якщо французький балет, зберігаючи специфіку європейського балету, представлений переважно «танцем ніг», то китайський балет насичений виразними прийомами, котрі за європейськими мірками прийнято називати акробатикою і котру закономірно можна було б назвати «танцем усього тіла». Спільним у них є прагнення створити ефект «подолання земного тяжіння». Але якщо європейські балетні артисти роблять це за рахунок танцю на пальцях та стрибків типу шпагату з витягнутими носками ніг, то китайські танцюристи-акробати досягають ефекту «невагомості» через певного роду пластику рук та численні «сальто-мортале», виконувані усім тілом. Правда, в опері «Сива дівчина» свідомо введена європейська система танцю, що побудована на пуантах для головної героїні та її безпосереднього оточення, виражаючи, як і в європейському варіанті, прагнення душі до ідеальних цінностей життя.

І все ж головна перевага пекінської опери – спів, причому із наголосом на особливу виразність кантилени у повільному темпі, який притаманний внутрішньоскладовий розспів на відміну від

європейської арії, тобто серйозний спів із риторично-академічним багатством, внутрішньоскладовими розспівами змістовно значимих слів та складів. Такою є арія-пісня головної героїні Сі Ар, котра відкриває 1-у картину I дії, мелодія якої покладена у вихідний мотив оркестрового вступу. У звучанні цієї арії немаловажну роль відіграють такі музичні інструменти, як флейта та арфа – інструменти, які представляють європейський академічний інструментарій, що одночасно зіставляється з національними китайськими інструментами, які мають багатовікову історію (пор. сяо – повздожня флейта, чи, ді – поперечна флейта; струнні шипкові – се та цінг і інші).

Вихідна арія-пісня Сі Ар, гарної та роботящої сільської дівчини, котрій була призначена трагічна, але прекрасна з етичного боку доля, з самого початку позначена ненормативним звучанням. Це тридольний розмір (для китайської традиційної музики властива природна дводольність), який безпосередньо орієнтується на дещо «відсунуту» архаїчну симетрію ритмоутворень: $3/4 \theta \theta \text{ ♪ } | \text{ ♪ } \eta |$.

Оркестровий вступ, що подібний до увертюри європейської опери, своєю мелодикою вводить в основне коло подій твору; його теми запозичені в основному з музики номерів I та VIII картин. У цій музиці відчутні інтонації мелодій Сі Ар (див. від 10 т. вступу), які також поєднані із темою завершального для опери гімну на честь Сонця, на честь керівника Мао Дзе Дуна, з іменем якого в Китаї пов'язаний цілий історичний етап державного будівництва та воєнних здобутків. Зауважимо, що мелодія гімну, яка відтворена чітким маршовим ритмом та розміром 4/4, позначена нормативністю національної мови. Одночасно її жорстка маршова основа нагадує знамениті політичні пісні Комінтерну, зокрема пісні Г. Ейслера на подоби «Красного Веддінга» чи «Пісні єдиного фронту».

Вищезазначені лірико-гімнічні мотиви оркестрового вступу поєднані із трубними тріольними зворотами, що близькі з вагнерівською героїчною міддю (пор. із мотивом рогу Зігфріда або з темою польоту Валькірій), котрі відтворюють музику з арії друга Та Чуна та того бійця, який кохає Сі Ар, а в кінцевому результаті того, хто відіграє вирішальну роль у ствердженні її людської та громадянської позиції. Такі музичні характеристики настроюють на сприйняття локальності китайського сюжету та образів-персонажів у зв'язку із світовим культурним контекстом, який зумовив також вищезазначений вплив пекінської опери на німецький «епічний театр» Б. Брехта.

У цілому перенасичений різними подіями сюжет із життя сільської провінції, ідея помсти «вендети» як мотивація поведінки героїв – все це нагадує формування веристського «діалектного театру», спорідненого з традиціями народної драми. Спокута та страждання, які займають у всіх народів світу важливе місце в містеріальних виставах, властиві й опері веристів, і аналізованій пекінській опері.

Опера «Сива дівчина» за сюжетом поділяється на дві частини – по чотири різні за обсягом картини в кожній. I-IV сцени охоплюють події, які характеризують приниження-страждання головної героїні з «кульмінацією жаху» (5-а сцена IV картини): Сі Ар одна в горах, оточена хижими звірами та переслідувана звіроподібними людьми, такими, як Хоан Шенчжен та його прибічники. V-VI сцени демонструють праведний суд над злочинцями, а VII-VIII картини створюють апофеоз справедливості. Як бачимо, вибудовується сюжет, який нагадує пасіону-містерії європейської традиції: чудо перетворення життя у вигляді перемоги Революція створює змістовий стрижень подій.

Дана композиція за своєю структурою аналогічна до ораторії Ф. Мендельсона «Павел» (1834-1836), в якій перша частина присвячена трагічним подіям мучеництва Стефанія, його вбивства Савлом, покарання та каяття останнього, нарешті, хрещення під іменем Павла. А друга частина ораторії представляє Павла, що переможно проповідує в Греції; завершується композиція тим моментом біографії апостола, який вказує на торжество його справи (тут ігнорується історичний факт мученицького відходу з життя цього послідовника Христа). Дана сюжетно-композиційна аналогія творів, принципово далеких за місцем та часом їх створення, вказує лише на один, але вирішальний, спільний момент їх художнього буття. Мова йде про зв'язки з народною драмою-містерією, в якій трагічне дійство покутуючого мучеництва безпосередньо поєднане з торжеством того, хто прийняв на себе мученицьку місію, уособлюючи ідею, достойну великої жертви як такої, що дарує перетворення буття. Загальнолюдські механізми культурного становлення знаходяться вище по відношенню до національно-театральних особливостей.

Веристська драма як різновид серйозного популярного театру за необхідністю відтворює також містеріально-пасіонні засади народної художньої свідомості, що повною мірою представлені в «Сільській честі» П.Масканьї за новелою Дж. Верга (1892). Музична редакція Іан Діен Іна повністю побудована на вступних номерах до сценічної дії: спочатку оркестровий вступ, а згодом – мелодія Прологу (зіставимо з відповідним музичним оформленням до другої знаменитої опери веристів – оркестровою вступною частиною та вокальним Прологом – в «Паяцах» Р.Леонкавалло, 1896). Лише у Масканьї роль музики Прологу виконує Сициліана Турідду, в якій закладена драматична ідея грішного кохання, що на віддалі зіставляється із спокутуючою останньою арією героя, що звертається до Матері. У музичній версії китайського аранжувальника-композитора вокальний Пролог – це хоровий гімноспів, що передбачає завершальне прославлення Сонця Сходу, сходження якого омивалося мучеництвом таких персонажів, як Сі Ар, її батька Ям Пело та ін.

Дієвість народно-містеріальної драматургії в названому творі китайських авторів Ма Ке та Джан Лу з музичною обробкою-аранжировкою Іан Діен Іна апробується також порівнянням із композицією К.Орфа, який претендував при її створенні у 1946 році на втілення глобально-національних ідей його часу, принципово близьких до китайського художнього експерименту (1952-1953). Дві частини драми «Бернауерін», складеної слідом за спробою К.Хубера реформувати політичний устрій Німеччини, має містеріальне підґрунтя, що принципово відрізняється від позитивно-спокутуючого осмислення жертви героїні, яка втілена в п'єсі на основі сюжету драми Ф.Хеббеля 1851 року і яку автор назвав «Новою Антігоною» та «своєю найкращою п'єсою» [5, 140]. Дві частини «баварської п'єси» К.Орфа близькі до «народного пасіону», в якому мучеництво і смерть героїні стають сюжетно самодостатніми (а свою «Антігону» Орф скомпонував на основі спеціально створеної п'єси у 1948 р.). І це збігалося з настроєм думок прогресивних діячів Німеччини, які усвідомлювали моральне очищення завдяки єдиній позитивній реальності відтворення у театрі історичної трагедії.

П'єса Ма Ке та Джан Лу у музичній обробці Іан Діен Іна солідарна з композицією К.Орфа через висвітлення жіночого мучеництва, страждань юної прекрасної дівчини заради ствердження добрих відносин, що задекларовані у сюжетній основі п'єси. Спільним також є звернення до простоти художніх засобів народно-популярної вистави. Численність музичного звучання як такого створює колорит святковості й оптимізму в китайському варіанті, тоді як у німецького автора домінує жорсткість ритмічної декламації із скупими хоровими коментарями дії. Вищезазначена двочастинність аналізованої пекінської опери проявляється в композиційно-сюжетних порівняннях восьмикартинної композиції, тоді як в Орфа дві частини-картини дії складають сутність членування цілого.

У практиці радянського мистецтва 50-х років ХХ ст. особливого поширення набули композиції Г.Свиридова, містеріальне значення яких сучасники оцінили надзвичайно високо й точно. Це «Поєма пам'яті Сергія Єсеніна» (1956) та «Патетична ораторія» на вірші В.Маяковського (1959). У цих творах заново відкривалися імена поетів, що були заборонені в радянському мистецькому житті попередніх десятиріч. Пафос цих творів був спрямований на відновлення ідеї радянського устрою, радянського способу мислення – містеріально-пасіонні моменти помітні в їх будові. У них загибель «Русі сільської» есенінського циклу і Білої армії в ораторії за В.Маяковським складають необхідну спокутуючу жертву заради народження нової («залізної», «червоної») Русі Радянської. При цьому Г.Свиридов успадковував фольклористичний метод К.Орфа та «плакатний» стиль Б.Брехта, що походили від практики архаїчного народного європейського та китайського театру.

Як бачимо, історично ці всі твори пов'язані композиційно та драматургічно з пекінською оперою. Тільки в естетичному сприйнятті К.Орфа європейський позаоперний характер його творів спонукав до визначення їхньої якості на рівні «сценічної кантати-ораторії», тоді як Г.Свиридов обмежувався позасценічними формами кантати й ораторії. І все ж сценічна пластика присутня в композиціях Г.Свиридова опосередковано, так би мовити, «кінематографічно-умоспоглядально». Адже за формами скандування «Патетичної ораторії» без зусиль вгадувалися традиції «театру синєблузників», принципово споріднених із композиціями Б.Брехта – Г.Ейслера. А в покайному відспівуванні, в хороводних та гуртових рухах героїв есенінської Поєми впізнаємо балетний потенціал, котрий через героїчну хореографію «чоловічого» балетного стилю на подобу «Спартака»

Ю.Григоровича – А.Хачатуряна відроджував забуту для радянської сцени на декілька десятиріч пластику балетів-ораторій Дятлевських сезонів, постановок у плані «Мучеництва святого Себастьяна» К.Дебюссі та ін.

Зауважимо, що у сприйнятті сучасників краса й простота мелодизму Г.Свиридова стояла на межі з «відмовою від професійної майстерності» викладу, народна «доступність» його лірики створювала ілюзію «розчинення» в популярній сфері. Інша річ, що сльозливий та відчайдушний спів, прозаїчне скандування у творах Свиридова далекі за сутністю вислову від естетизму народного театру як такого у «Сивій дівчині» Ма Ке та Джан Лу. Однак містеріальні чинники народного театру складають очевидну підоснову вищезазначених композицій у практиці німецького і китайського театру, проєкції у позасценічні реалії театральні-ритуальних форм в кантаті та ораторії Свиридова 50-х років ХХ ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Китайская музыка //Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. – М., 1974. – Т. 2.
2. Пекин //Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. – М., 1978. – Т. 4.
3. Музыка Французской революции XVIII века и Л. Бетховен. – М., 1967.
4. Леонтьева О. Карл Орф. – М., 1984.

Liu Bing Qiang

THE PEKING OPERA IN A CONTEXT OF THE EUROPEAN MUSICAL STYLISTICS OF NEW TIME

Clause is devoted to the characteristic of the Chinese national musical drama in historical parallels to musical theatre of Europe, including phenomena of German and Soviet theatre, which through art B.Brekht's have tested direct influence of dramatic art of the Peking opera.

Валентина Белікова

ФОЛЬКЛОРНА ЛЕКСИКА У ТВОРЧОСТІ БОГДАНИ ФІЛЬЦ (НА МАТЕРІАЛІ ЦИКЛУ «ТРИ П'ЕСИ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО НА ТЕМИ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ»)

Стаття присвячена висвітленню творчого процесу композиторки Б.Фільц, який стосується способів «переплавлення» фольклорного мелосу або його складових у фортепіанній творчості (на матеріалі циклу «Три п'єси для фортепіано на теми українських народних пісень»).

У сучасному українському музикознавстві до останнього часу актуальною залишається проблема «фольклор і композитор». Вона, власне, зумовлена тим, що з часу становлення професійної композиторської творчості (у класичному розумінні цього терміна) фольклор завжди був і, без сумніву, буде тією джерельною базою, яка постійно живить як професійних композиторів, так і професійних музикантів-виконавців. Адже з такого багатющого мелосного арсеналу завжди можна виокремити ту музичну інтонацію, яка завдяки уподобанням реципієнтів може бути ними трансформована у їхній творчості.

Найбільш репрезентативною ця проблема (маємо на увазі «фольклор і композитор») виявилася у ХVIII ст., коли в європейській композиторській антології появилися імена творців українського бароко М.Березовського, Д.Бортнянського, А.Веделя, М.Дилецького, музика яких органічно «заземлена» у традиційну творчу стихію. Все це дало значний поштовх для глибокого проникнення у фольклорні джерела фундатору українського професійного музичного мистецтва М.Лисенкові, який своєю творчістю подав приклад екології традиційних мелодій і репрезентації їх в авторській творчості. Такого роду засадничий підхід був сповідуваний наступними поколіннями композиторів-професіоналів відповідно до своїх жанрово-виконавських уподобань. Достатньо нагадати жанрово-творчі спрямування композиторів М.Леонтовича, К.Стеценка, Я.Степового, С.Людкевича,

В.Барвінського, Л.Ревуцького, Б.Лятошинського, а також їхніх гідних спадкоємців М.Скорика, Л.Дичко, Ю.Іщенко, Б.Фільц, Г.Гаврилець та ін.

В українському музикознавстві проблеми «фольклор і композитор» торкалися відомі вчені-музикознавці З.Василенко, М.Гордійчук, О.Шреєр-Ткаченко, М.Білинська, С.Павлишин та ін., але вони звертали увагу переважно на цитатний принцип використання фольклору в композиторській творчості, а елементи фольклорної стилістики та лексики були поза їхньою увагою. Лише останнім часом провідні українські музикознавці М.Загайкевич та Л.Корній загострили увагу на цих процесах, особливо в аспекті висвітлення творчих засад того чи іншого композитора та власне заглиблення їх у фольклорну стихію. З цього приводу М.Загайкевич, аналізуючи симфонічну та камерно-інструментальну музику Б.Фільц, зазначала: «Адже саме цей жанр, що утвердився в романтичній музиці, знаменував активний розвиток народно-національної стильової течії, різко повернув композиторів обличчям до фольклору» [1, 91], а Л.Корній підкреслює, що «національна специфіка музичної мови композитора проявилася не тільки в цитатній похідності деяких мелодичних зворотів з українськими народними піснями, піснями-романсами, духовними кантами, але й у створенні композитором наспівного стилю з опорою на українські музичні джерела та в характері музики в цілому, позначеної яскравою національною своєрідністю» [3,93].

Мета статті – висвітлити творчий процес композиторки Б.Фільц, що стосується способів «перешпавлення» фольклорного мелосу або його складових у фортепіанній творчості (за основу аналізу взятий цикл «Три п'єси для фортепіано на теми українських народних пісень»). З даної мети випливають наступні завдання, а саме: зацентувати увагу на стилеутворюючих засобах, якими користується композиторка в процесі самого творення, а також виокремити фольклорні лексичні елементи та їхні складові, які застосовує Б.Фільц у процесі «орнаментування» своїх композицій.

Треба зауважити, що вищезазначений фортепіанний цикл Б.Фільц має значну художню та педагогічну цінність у навчальному репертуарі, особливо при підготовці майбутнього музиканта-педагога, а також музиканта-пропагандиста української сучасної фортепіанної літератури. Адже в сучасній вищій музичній школі важливого значення набуває всебічний підхід до вивчення та засвоєння національної музичної культури, зокрема її сучасних здобутків, бо формування та становлення національно-орієнтованого музиканта-педагога, а також і музиканта-виконавця передбачає забезпечення його високим рівнем інтелектуального та творчого потенціалу, збагаченого сучасними композиторськими творами. До останніх належить цикл «Три п'єси для фортепіано на теми українських народних пісень» Б.Фільц.

Треба зауважити, що цей цикл був написаний Б.Фільц у 1956-1959 рр., тобто в цей час, коли вона була ще студенткою, навчаючись на композиторському факультеті Львівської державної консерваторії ім. М.Лисенка у видатного композитора та педагога С.Людкевича. Основу цих п'єс складав лемківський традиційний пісенний мелос. Зокрема, перша п'єса побудована на стилізованому під лемківську народну парубоцьку пісню матеріалі, що за своїм колоритом споріднений з пастушими ліричними награваннями. Останні виконують функцію трансплантованої лейтеми, яка час від часу пронизує музичну канву всієї п'єси. За спостереженнями дослідниці творчості Б.Фільц М.Загайкевич, тут «... арпеджовані пасажи, агогічні перепади служать виразним обрамленням для експонування проникливо-мелодичної і ритмічно примхливої стилізованої народнопісенної теми, вияскравлення її романтично схвильованого характеру» [1, 76]. Тут особливо помітне обрамлення вокальної партії інструментальним супроводом, що побудований на принципі наслідування цимбального акомпанемента, що має арпеджовані гармонічні акорди та варіаційно розроблені мелодичні ходи. Неповторний лемківський колорит тут також творить і ритміка, особливо через синкоповані поєднання, що надають мелодії екзальтованості, незаперечної напористості.

Показовою у першій п'єсі циклу є лігатура, яка творить суцільне серіаційне поєднання, надаючи твору постійної наспівності та відповідної жанрової репрезентабельності.

Треба зазначити, що ліричний колорит яскраво доповнюють і формотворчі елементи, які представлені простою тричастинністю, наближеною до фольклорних принципів формотворення. Якщо перша частина, що представлена трирядковим періодом (такий принцип властивий для суто

пісенного формування), є в композиційному плані експонуючою (тут відчутні елементи парубочого музикування, адже мелодія виходить за межі оліготоніки), то друга (середня) частина більша за обсягом і експресивно насичена. Такого роду констатацію підтверджують арпеджовані фігурації в лівій руці та підголоскові аплікації в правій.

Третя частина лише візуально нагадує першу. Тут мелодія збагачена мелізматичним орнаментуванням на фоні кварто-квінтових басових фігур, базованих на тріольних конфігураціях. У цій частині композиторка часто використовує гармонічні арпеджіато, які більше впливають на загальну ліризацію твору, а в кінцевому результаті і романтизують його, зокрема через використання в кодї 6/8 розміру.

Різноманітною у першій п'єсі циклу «Три п'єси для фортепіано на теми українських народних пісень» Б.Фільц є і динамічна шкала, яка своїми непередбачуваними зіставленнями значно романтизує твір, робить його емоційно насиченим. Особливо це відчутно у 14-17 тактах, де протягом невеличкого відтинку твору динаміка розгортається до *fff* і, таким чином, відтворює сильний емоційний сплеск. Такого роду динамічна амплітуда реалізується на фоні арпеджованих акордів у лівій руці. Сама кульмінація твору припадає на 26 такт (майже на кінець композиції). Власне, у цьому такті використаний арпеджований акорд одночасно у правій та лівій руках, який надзвичайно загострює увагу слухача і націлює його на романтичне сприйняття твору.

Зауважимо, що вдалий вибір Б.Фільц засобів музичної виразності посприяв вияскравленню логічного розвитку музичної думки протягом всієї першої частини циклу. А це дає підстави констатувати, що власна авторська мелодія, яка лише спорадично забарвлена пісенними інтонаціями, настільки вдало стилізована, що її, без сумніву, можна зарахувати до арсеналу традиційної народної музичної культури всього лемківського регіону.

Близьким до традиційних є й діапазон мелодичних поспівок, які використовує композиторка протягом всього музичного твору. Він переважно обертається навколо квінти-сексти (лише деколи сягає октави). Такий спосіб стилістичної організації споріднює мелодику даного твору із традиційним мелосом Закарпаття.

Спорідненою з традиційним лемківським мелосом виступає й метроритмічна організація музичного матеріалу, яка реалізується зіставленням цілого ряду перемінних розмірів – 2/4, 3/4, 4/4, 6/8, що є часто вживаними у закарпатському фольклорі. Такого роду метрика робить лемківський фольклор своєрідним і неповторним та відрізняє його від інших (зокрема низинних) етнографічних груп.

Друга п'єса циклу «Три п'єси для фортепіано на теми українських народних пісень» побудована на інтонаціях танцювальної лемківської пісні «Бодай та корчмичка горі з димом пошла», словесний текст якої зафіксував нелегкі соціально-побутові умови життя гірських жителів Закарпаття.

Дана п'єса, на наш погляд, напрочуд наближена до природних принципів формування. Зокрема, її композиція складається зі вступу та простої тричастинної форми, яка найчастіше зустрічається у традиційному інструментальному музикуванні карпатського регіону, особливо в програмній музиці (музиці для слухання).

За своєю образною настроєвістю вступ ніби готує слухача до тієї події, яка задекларована у творі. У ньому насамперед відчувається підготовка троїстих музикантів до самої гри, сам спосіб настроювання народних інструментів, без яких не обходяться народні гуляння в корчмі. Тут переважає октавно-унісонна фактура, що образно порівнюється з грою популярних на Лемківщині народних інструментів – скрипки, цимбал та басолі і разом з тим зберігає інтонаційні елементи самої пісні.

Перша частина цієї форми ніби наслідує чотириголосу гармонічну фактуру лемківської народної пісні, що насичена простими зіставленнями гармонічних функцій (переважно t-s-d) і не виходить за межі пісенної чотирирядковості. Треба зауважити, що на початку цієї побудови зроблена композитором ремарка “cantabile”, яка передусім пов'язана зі смисловим навантаженням словесного тексту (тут корчма представлена як символ навіювання смутку і витримана до кінця цієї побудови).

Наступна (друга) частина цієї п'єси, що пов'язана з першою тритактовою синкопованою зв'язкою, насичена «збуреною» фортепіанною фактурою, постійним акцентуванням синкопованих кадансових зворотів. Супровід основного мотиву позначений постійними форшлагами та гармоніч-

ними арпеджуваннями у лівій руці, а опісля використовуються повнофактурні арпеджовані фіюри-тури, які наслідують експресивний характер цимбального награвання. Останній прийом супроводжує музичну тканину п'єси до кінця її другої частини (добавляються лише гармонічні акорди у правій руці).

Остання (третя) частина аналізованої п'єси, що майже точно повторює першу, повертає слухача у початкову стихію танцювальної пісенності Лемківщини. Зв'язуючим елементом між другою та третьою частинами є початковий уступ, що позбавлений лише ритмічної гостроти та октавної епічності. Її фактура знову нагадує чотириголосий традиційний розспів, що близько споріднений із закарпатським чоловічим виконавством. Символічний образ корчми позначений лігатурами, які меланхолізують загальний танцювальний характер п'єси.

Зауважимо, що динаміка цієї частини розвивається в межах *p* та доповнюється наспівним характером (*cantabile*). Такого роду нашарування фактично споріднює танцювальну пісню із журливими рекрутськими піснями.

Дещо своєрідною як для танцювальної пісні є і метро-ритмічна структура другої п'єси циклу. Адже вона позначена постійними чергуваннями три- та чотиридольного розмірів (лише у 27-28 тактах він переходить у дводольник). Така метро-ритмічна конфігурація робить пісню нарочито стрімкою, мелодико-експресивною і відрізняє її від загальноукраїнської танцювальної пісенності зі стабільно мірними ознаками.

Як і в багатьох хорових композиціях Б.Фільц (маємо на увазі хорові мініатюри «Весняний дзвін», «Вітер», «Снігурі» та ін.), у музичній тканині другої п'єси відчуваються елементи зображальності (це яскраво відчутно в 17-20 тактах у лівій руці), що вносять у загальний колорит п'єси настрій напруженого очікування. Аналогічного імпульсу додає і розгортання динамічної лінії, що розвивається в межах від *pp* до *ff* (аналогічні динамічні зрушення властиві і 17-21 тактам). Зображальність також відчутно прочитується у 5 та 43 тактах, які сповнені триголосими октавними співзвуччями із пропущеними терцовими тонами. Це, власне, той ефект, завдяки якому розкривається образний знак корчми, яка як соціальна інституція спричиняє зло для людини.

Третя п'єса, що є завершальною в циклі «Три п'єси для фортепіано на теми українських народних пісень» Б.Фільц, позначена підзаголовком «Весільна». Вона побудована на мотиві з відомої лемківської традиційної пісні «Здалека сме приїхали», що представляє групу танцювально-жартівливих весільних пісень із запальною та іскристою мелодикою, яка споріднена з найуживанішим у танцювальній пісенності двосегментним восьмикладником, де другий сегмент синкоповано авгментований.

Зазначимо, що дана п'єса асоціативно імітує власне танцювальний фрагмент весільного дійства. Основним структуротворчим елементом у даній п'єсі є остинатна синкопована фігурація, яка й образно імітує гру лемківської троїстої музики, в якій акомпонууючу роль відіграють цимбали. Однак ця ритмо-інтонаційна структура однаковою мірою обіграє як квінтово-секстові інтервали, так і квартові (перші відтворюють знак-образ народного інструмента цимбал, а другі – гру двох скрипок). Ці фігурації, що розгортаються у жваво-вогнистому темпі, час від часу «аплікуються» пісенною мелодією, яка яскраво увиразнює загальний танцювальний характер. До речі, композиторка в цих епізодах використовує ремарку «*Moderato cantabile*», яка на цьому фоні репрезентує «ліричний дівочий спів» [2, 6]. У наступному епізоді основна тема трансформується у помірно-меланхолійний (*adante melancholico*) характер і таким чином дає підстави стверджувати, що у весільному обряді присутні різні емоційні епізоди: радісні та сумні (останні «сигналізують» про перехід молоді в інший соціальний статус і перевагу сімейних обов'язків над безтурботними дівочими).

Музичний матеріал «Весільної» п'єси на відміну від попередніх представлений чітким метро-ритмічним викладом (стабільним дводольним метром та чітким пунктирно-синкопованим ритмом). Все це дає підстави сприймати дану п'єсу в максимальному наближенні (маємо на увазі в ситуативному плані) до танцювально-весільного фрагмента.

Третя п'єса в контексті цілого фортепіанного циклу є завершальною і більш узагальнюючою. Вона, як і перша частина, написана в тональності *A-dur* та супроводжується переважно дина-

мікою ff, що в цілому вселяє надію та впевненість у подальше щасливе подружнє життя. Як бачимо, через тональне зіставлення весь цикл сприймається цілісно і репрезентативно.

У середній частині третьої мініатюри (тт. 27-98), без сумніву, домінує образна лексика, що пов'язана з весільним шармом. Адаже тут трансплантовані мотиви, які навіюють як відчуття радості з приводу подружнього життя, так і смуток за батьківським домом. Як бачимо, в музичному тексті органічно вплетені ті засоби, які найбільше впливають із романтичних засад композиторського мислення. Це використання тріольних аплікацій (тт. 78-94), чергування тріольних та дуольних поєднань, використання мелізматика: форшпагів (тт. 79-83), мордентів (тт. 89, 93), арпеджованих акордів (тт. 90-91), однойменного мажору та мінору тощо.

Усе вищезазначене дає підстави стверджувати, що Б.Фільц як композитор має свої бачення та підходи до використання фольклору у своїй творчості. Вона використовує фольклор, як і її вчителі, (С.Людкевич та Л.Ревуцький) на рівні тематичного зерна, яке в процесі викладу музичного матеріалу реалізується лише в окремих лексичних формах: на рівні метро-ритмічних та інтонаційних вкрашень, способів традиційного формування, ладо-звукорядних ланок, виконавських прийомів тощо. Все це дає можливості органічно наблизити твір до фольклорної стихії, трактувати його на образному рівні як фрагмент-знак того чи іншого обрядового чи жанрового дійства і визначити його творця як неординарну творчу особистість.

Проблема «фольклор і композитор» у творчості Б.Фільц – це лише перші спроби, які торують шлях для подальших заглиблень у творчу лабораторію композиторки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Загайкевич М. Богдана Фільц. Творчий портрет. – Київ-Тернопіль: Астон, 2003.
2. Загайкевич М. Фортепіанна творчість Богдани Фільц //Богдана Фільц. Фортепіанні цикли. – Тернопіль: Астон, 2002.
3. Корній Л. Постать Артема Веделя в історико-культурному контексті //Науковий вісник НМАУ ім.П.І.Чайковського. Вип. 11. – Київ, 2000.

Valentyna Belikova

FOLK VACABULARY IN WORKS OF BOHDANNA FILTS' (ON THE MATERIAL OF CYCLE «THREE PIECES FOR PIANO ON THEMES OF UKRAINIAN FOLK SONGS»)

The article deals with lightening of creative process of composer B.Filts' which concerns with the ways of remelting of folk melos or its elements in piano creative work (on the material of cycle «Three pieces for piano on themes of Ukrainian folk songs»).

Віктор Самохвалов

ПРО ФАКТОР ВНУТРІШНЬОФОНІЧНОЇ ЦЕНТРАЛІЗАЦІЇ СПІВЗВУЧ

У статті здійснюється спроба розглянути явища внутрішньої функціональної диференціації тонового складу співзвуч у гармонії на рівні сфер феномена фонізму (аспект домінування). Тут пропонуються авторські класифікаційні і поняттєво-термінологічні ідеї розкриття цієї проблеми і методичні рекомендації щодо аналізу складу співзвуч.

Названий фактор як «проблема основного тону в акордах» вже досліджувався [6; 8; 9; 12] переважно в аспектах фізичного сприйняття і ладових уявлень з позицій впливу психічних і акустичних передоснов. Автор пропонованої публікації цей матеріал і власний науковий досвід стосовно означеної теми [5] розглядає майже виключно як фактор фонізму в гармонії. Здійснюється спроба виправдання значення слухової емпірики в дослідженні з використанням, як здається, зручних нотних моделей звукових структур. Певне розширення масштабу розгляду феномену фактично виявляє

доцільність уявити його як особливий параметр фонізму з назвою «внутрішньофонічна централізація співзвуччя».

Здається, що для пояснення складності детермінації явища доцільно розглянути допоміжне питання з теоретичним уточненням ще одного явища, що приховано діє як певний регулятор централізації, названого тут акустичною силою співзвуччя. Раніше М.Скорик [6] метафорично, без пояснення застосовує вираз «сила акорду», що, мабуть, аналогічний названому і тут розуміється як здатність співзвуччя викликати у сприйнятті схильність до внутрішньофункціонального диференціювання його тонів у аспекті домінування поза інтонаційними контекстами.

«Сила» і «слабкість» тут розглядаються не тільки як факт уявного домінування тонів (розподіл на основний тон і структурну периферію), але і як специфічну якість – особливий параметр звучання, що певною мірою відтворено творчою практикою композиторів. Системне місце цієї особливості звучання припадає на «стик» переходу звукового матеріалу в музичний, тому акустична сила виступає і як самостійний параметр фонізму, і як стимулятор (детермінант) формування інших якостей фонізму.

Фізичне виявлення акустичної сили співзвуччя криється, напевно, в первісності законів чисел (Піфагор). Можливо, пояснення об'єктивної детермінації акустичної сили повною мірою в'яжуться з думками Д.Царліно або математиків, що цікавилися музикою – Ж.Совера чи Л.Ейлера, де останній, розробляючи ідею «міри благозвучності», [10] математично розрахував взаємозалежність «благозвучності» і «простоти» звучань звукових комплексів. Якісно нові дослідження запропонував Г.Гельмгольц, започаткувавши лабораторні методи досліджень на акустичних приладах, що у ХХ ст. продовжували інші вчені, внаслідок чого виникла наука акустика. Методологія і методика її тепер уже здатна пояснити фізичну природу названих явищ, але разом з тим музиканти завжди шукали і свої методи їх вивчення, які практично уявлялись більш оптимальними для розуміння.

Переконливою виглядає концепція П.Хіндемита [12], що стосується гармонії в цілому з розглядом різних аспектів фонізму, але його теорія основного тону, без сумніву, спрямована на ладофункціональний аспект, що підтверджує І.Котляревський, коментуючи її «...сугубо тональний характер...» [3, 115]. Фактора акустичної сили П.Хіндемита не зачіпає, але він фігурує безпосередньо в його поясненнях природи основного тону акордів.

У професійному повсякденні музикантів-практиків (виконавців, педагогів) часто використовуються емпірично знайдені методи пояснення аналізу звукових явищ, серед яких фігурують і явища основного тону, і акустичної сили. Результати такої діяльності є цінним додатком до науки. До того ж для більшості музикантів (особливо педагогів) емпірично знайдені факти і наочно узагальнюючі їх моделі на основі урахування суб'єктивного сприйняття часто бувають більш зрозумілими. Автор не відмежовується від експериментальної науки, а лише хоче виправдати доцільність застосування слухової емпірики як певного дидактико-методичного доповнення до науки, що до того ж підтверджує її результати.

З цих позицій здається переконливим міркування Ю.Тюліна, коли він не математично, а емпірично зіставляв висотні інтервали від обертонів до їх основних тонів у конструюванні висотних моделей міжтонових відносин у співзвуччях [7, 51]. Дані спостереження переконують і інших відомих музикознавців – Ю.Холопова, М.Скорика та ін.

Порівнюючи результати використання математичних, лабораторно-акустичних і практико-емпіричних досліджень, зокрема якісних ефектів частотної співвідносності тонів у співзвуччях, виявляємо тотожність цих результатів. Отже, музикант, який довіряє практико-емпіричним методикам, багато в чому недалеко відійде від висновків експериментальної науки. Математичну ідею споріднення тонів Л.Ейлера можна «відчутти» і порівняти графічно (на нотних станах) виписані їх «спектри» – натуральні звукоряди (надалі скорочено – НЗ) обертонів.

Музикант відчує частоту 440 герц практично як «ля» навіть при деяких відхиленнях по висоті («зону» цього «ля»), і ця частота буде названою «ля» і як вираз тону чи обертону – компонента якогось спектра. Нотно-графічний їх вираз буде однаковим при наявності зонності відчуття висоти. Отже, чим більше спільних «нот» в порівнюваних схемах НЗ, тим акустично «рідніші» самі тони –

складні звуки. Для таких порівнянь не треба ніяких приладів, а тільки нотний папір з олівцем. Найближчими є тони у квінтовому сполученні (не враховуючи октави), найвіддаленішими – у півтоновому і тритоновому. Перепад між ними – різні ступені споріднення.

Отже, можна припустити, що для певних аспектів музикознавчої практики у викладацькій діяльності математичні, емпірично-слухові (власний досвід) і нотно-графічні (як то не дивно!) порівняння тонів дають приблизно однакові показники для висновків. Це ж підтверджує і музична практика щодо формування оптимальних для сприйняття структур співзвуч, їх зв'язків, відчуття обертонів тощо. Тому здається правомірним «у робочому порядку» припустити правомірність орієнтації на структуру НЗ як на природну модель феномена тону.

У словниках [4; 11] НЗ пояснюється як система, що складається з основного тону і обертонів, а їх ідеальний числовий природний порядок при екстраполяції на поділ звукових частот забезпечує їх гармонічне злиття мовби в одну висоту тону. Саме її ми і відчуваємо як основний тон, а обертонна «аура» включається в інші «механізми» звучання (тембр, забарвлення – К.Штумпф) тощо.

Точна висотна інтерваліка співзвуч реально в музичній практиці певною мірою, без сумніву, відхиляється від інтерваліки НЗ, і все ж звичні в класично-романтичній музиці структури дуже близькі до її структурних елементів [6]. Тому напрошуються наступні узагальнення: «Натуральний звукоряд – зосередження природних властивостей звукового матеріалу музики. Коефіцієнти інтервалів в натуральному звукоряді – числа модель гармонії. На подібну натурального звукоряда бас (в ролі основного тону) – фундамент акордової гармонії...» [4, 374]. «...Це підтверджує, що закономірності поєднання звуків у гармонії задекларовані в самій природі утворення звука, вони слугують фізичною основою всіх музичних систем» [11, 311].

І все ж природна «досконалість» структури НЗ не може вважатися суттєвою універсальною парадигмою будови всіх гармонічних формацій, а лише відтворює певні первісні структурні нормативи і основи, які приховано структурно детермінують їх, у тому числі і структуру самого НЗ. Сучасна дослідниця систем акустичної комунікації людей і тварин І.А.Вартанян, відзначаючи важливу роль законів чисел, зазначає, що «людина, підбираючи найбільш приємні для себе звуки, прийшла (емпірично – В.С.) до (оптимальних – В.С.) частот, а їх прості числові відносини вона віднайшла вже пізніше» [2, 37].

Таким чином, за допомогою структури НЗ можна моделювати природні властивості будови співзвуч, зафіксувавши їх нотними знаками для підтвердження вражень сприймання їхньої акустичної сили і, кінець кінцем, результатів внутрішньофонічної централізації співзвуч. Екскурс у цю тему тут дається лише як виправдання чисто методико-практичної пропозиції, чим полегшуються аналітичні акції. При всій привабливості позиції П.Хіндеміта щодо ролі комбінаційних тонів у визначенні основного тону акордів є цілий ряд невідповідностей розрахунків П.Хіндеміта [12] тому, що ми практично відчуваємо, на що звернув увагу М.Скорик [6, 28-29] і запропонував довіряти більшій кількості відповідностей НЗ. Автор цієї публікації віддає перевагу доводам останнього.

Відносно фактора акустичної сили роздум можна вести, спираючись на результати порівнянь обертонових шкал НЗ різних тонів. В акустично споріднених тонів встановлюється зв'язок єдності, і чим вищий тон, тим міцніший цей зв'язок і тим монолітніша єдність і тим більш цільна спільна структура через більш чіткий її внутрішній порядок. У даному варіанті чіткіше виявляється зв'язок тонів в аспекті домінування, тобто більш відчутним і однозначним буде центр (основний тон) співзвуччя як наслідок природної простоти внутрішнього чисельного порядку звукових частот, ідеальною моделлю чого і є НЗ, компоненти якого фактично повністю зливаються в одну якість. Саме така обставина відповідає більш високій акустичній силі співзвуччя.

Наприклад, співзвуччя c-e-g-b сильніше співзвуч c-e-g-h чи c-es-g-b тому, що цілком відповідає структурі з 4-5-6-7 обертонів НЗ, а у другому випадку h, до того ж воно ще й «самосуперечить» собі двома сильними квінтами (див. пояснення М.Скорика – [6]). В цілому загальний критерій рівня акустичної сили прямопропорційний тому, якій частині НЗ відповідає будова співзвуччя та його компонентів: ближче до «нижньої» зони вона вище і навпаки. Важливе значення має відповідність одного з тонів співзвуччя основному тону НЗ (або його октавному дублікату), домінування якого

легко відчувається. Істотне і «старшинство» еталонного тону (2-й натуральний звук «сильніший» за 3-й, 3-й – за 4-й і т.д.). Дуже впливає і висотне місцезнаходження орієнтуючої субструктури співзвуччя. У комплексі gis-h-d-a такою є квінта d-a, але вона знаходиться вище двох тонів, через що знижується її опорна функція. Нарешті, висота акустичної сили залежить від інтервальної компактності співзвуччя. Сприйняття акустичної сили залежить також і від розвитку гармонічного слуху, музичного досвіду, темпу гармонічної пульсації в музичному процесі тощо.

У класифікаційному відношенні можна уявити чотири ступені акустичної сили: високий, середній, низький і акустично інертний. При високій силі настає повна ідентифікація співзвуччя в тісному розташуванні з відповідним фрагментом НЗ у «конструктивній» його зоні; можливе мінімальне дисонування; відсутність внутрішньоструктурних суперечок; збіг одного з тонів співзвуччя з основним тоном НЗ. Відповідно у більш низьких ступенях сили будуть певні послаблення названих дій. Таким чином, формується градація акустичної сили двозвуч, яку вперше запропонував П.Хіндеміт. Опісля її підкоректував М.Скорик [6, 33-34]. Тут також пропонується і власний варіант: високий ступінь (ч. квінта, ч. кварта, в. терція, м. септима); середня (в. септима, м. секста), низький (в. секста, м. терція, в. секунда), акустично інертний (м. секунда, тритон). На підвищення акустичної сили також впливає «безваріантність» ідентифікації з компонентами конструктивної зони НЗ. «Модель» м. секунди можлива у різних варіантах співвідношення натуральних тонів (12/11; 13/12; 15/14; 16/15), але жоден з них не потрапляє у нижню зону ряду, тому основний тон у неї, як і в тритоні, на слух визначити практично неможливо.

У багатозвучних співзвуччях акустичну силу послаблює поліструктурність. Впливають внутрішні орієнтуючі субструктури, якщо вони акустично більш сильні серед решти компонентів. Ю.Холопов будь-яку уособлену субструктуру складних акордів називає субакордом, але уявляється доцільним їх функціонально розмежовувати і виділити значення «орієнтуючих». У співзвуччі c-d-e-g-a в ролі субакордів можливі структури c-e-g (найбільш сильна) та c-e-a, але ж у будь-якому варіанті комплексна структура буде акустично більш слабкою з обома субакордами. М.Скорик називає 6 акустично сильних звукових комплексів які звичайно, виявляються як орієнтуючі субакорди у будь-яких ситуаціях: c-e-g-b-d; c-e-g-b; c-e-g; c-es-g; c-g; c-e [4, 35]. Там же автор пропонує їх назви: p(nona); s(septima); d(dur); m(moll); q(quinta); t(tercia).

Приводимо послідовність зниження акустичної сили тризвучних комплексів з таблиці М.Скорика (його нумерація дається в дужках, див. – [6, 41]), але в іншій послідовності, ніж зазначено в автора статті. Високий ступінь: 1,2,3(10), 4(7), 5(6), 6(5). Середній: 7(4), 8(18), 9(12), 10(3), 11(19), 12(7). Низький ступінь: 13(8), 14(13), 15(9), 16(14), 17(15). Акустично інертний: 18(16), 19(11). Співзвуччя з більшою кількістю звуків найчастіше відчуються у двох планах: а) субординаційність в середині субакорду; б) співвіднесення інших тонів до орієнтуючого субакорду. Саме тому ступінь акустичної сили багатозвучних комплексів визначається головним чином силою його центрального субакорду і можливостями його уособлення на слух.

Функціональний аспект уявлень враховує фонічну неповторність, унікальність звучання співзвуччя і співвідношення його з об'єктивним «мірилом» структури у НЗ. Така «точка відліку» може бути названою акустичним еталоном структурної первісності (АЕСП), який можна у м о в н о визначити як фрагмент структури НЗ, що фігурує в процесі сприйняття гармонії як генетично вихідної, акустично обґрунтованої моделі структурного інваріанта співзвуччя, яке з ним порівнюється. Відношення співзвуччя до його АЕСП можна назвати акустичною функцією цього співзвуччя.

Наприклад, для кварта її АЕСП буде квінта, для м.терції – в. секста як структура, що характеризується обертонами, які лежать нижче (мовби зворотне обернення), і не має інших варіантів структури. Саме ця галузь явищ є об'єктивною основою слухового відчуття основного виду (структурного інваріанта) співзвуч і їх обернень.

В аналітичній роботі, крім вияву результатів внутрішньофонічної централізації (про це мова йтиме далі), вияв і теоретичне пізнання акустичної сили співзвуч у музичному процесі може мати різні значення. Наприклад, можна якоюсь мірою зрозуміти прихований алгоритм ладової логіки слухової уваги людини при інтонуванні сучасної музики з її складнощами взаємодій принципово

різних основ музичного мислення з певними виходами навіть на складні питання стилю, драматургії, динаміки гармонічного напруження тощо.

У початковій музичній побудові 1-ї частини «Карпатського концерту» М.Скорика найбільш акустично сильним акордом є 1-й акорд у другому такті. Решта вертикалей акустично слабші. Такий добір фонічних засобів в цілому включено у загальну логіку контрастності складу всіх побудов першого розділу композиції – рефрену рондальної форми. Саме така комбінація фонічних ефектів у перших трьох тактах відрізняє всю фразу від інших, які організовані інакше...

АЕСП сильнішого акорду – структура s (див. М.Скорик – [6]), а останній – сам по собі дуже акустично суперечливий і не може повністю суміститися з природним еталоном структури. Метрична нерівність умов звучання фонічно різних акордів цієї фрази забезпечує специфічну фонічну нестійкість, тобто зв'язок контрастної щільності від взаємодії різних за акустичною силою акордів. У сукупності формується основа функціональності у сферах фонізму гармонії як основи своєрідної динаміки музики. Дисонантна нерівність структури акордів 1-го такту вже у другому знімається згаданою м'якою дисонантністю акустично найсильнішого акорду цілком терцової структури, що має ще й і чітке ладове значення. Логіка ходу цієї побудови, зрозуміло, забезпечується також взаємодією мелодичних, метроритмічних, жанрових, регістрових, тембрових та інших компонентів музичного руху, однак своє скромне місце у складній інтонаційній системності займає і фактор акустичної сили акордів. Це особливо помітно у випадках зіставлення різних музичних побудов композиції, акордика якої активна в плані нерівності ступенів акустичної сили подібно до того, як співвіднесені акустично слабкі збільшені тризвуки у 1-й частині, сильні «пентахорди» середнього розділу і фонічно суперечливі співзвуччя репризи прелюдії К.Дебюсі «Вітрила».

Після необхідної теоретичної і методичної деталізації розгляду фактично допоміжного питання про акустичну силу співзвуч перейдемо до головної проблеми даної публікації, яка пов'язана з поняттям внутрішньфонічної централізації. Якщо акустична сила існує як один з певних прихованих детермінантів формування фонізму співзвуч, як складний звуковий феномен, що має ряд специфічних параметрів, та як одна з умов його «буття», то те, що тут названо внутрішньфонічною централізацією, виявляється «конкретною розстановкою сил». Не охоплюючи суті специфіки фонізму повністю, цей феномен однак проявляє себе як важливий фактор керування фонічними якостями співзвуч. Централізація тонів у фонізмі деякою мірою подібна до функції наголосу в словах вербальної мови, переміна місця якого при одній комбінації фонем може докорінно змінити смисл слова: замок – замок, дорога – дорога.

Це поняття визначається як слухове відчуття комплексу тонів, при якому формується певний результат внутрішнього порядку поміж його тоновими компонентами і створюється так званий «субординаційний» функціональний розподіл їх значення в аспекті домінування (коли ми уявляємо первісний структурний вихідний центр як основу свого роду «мікроладу» та співвіднесену з ним тонову «периферію»). На нашу думку, питання розширюється, коли проблема охоплює фактор фонізму, а не лише ладовий аспект [1; 6; 8; 9; 12]. М.Скорик акцентує увагу на ролі основного тону в фонізмі [6], однак і у нього це питання фігурує передусім як «допоміжний хід».

Однак причини відчуття основного тону вищеназвані автори, як вже зазначалося, пояснюють по-різному. Не полемізуючи з ними, ми вважаємо, що найважливішим є наявність самих фактів такого явища в фонізмі і аналіз того, в яких системних зв'язках виявляється результат слухових вражень, що можуть діяти в різних музично-граматичних і інтонаційних процесах, але для цього потрібні цілісні уявлення про дію всього складного феномена фонізму в гармонії. Тому тут і розглядається дія акустичної сили як одного з детермінантів внутрішньфонічної централізації співзвуч. У цілому ж фонізм тут виступає як складний фактор гармонії, що за своєю суттєвою вагомістю дорівнює ладу [5]. Зв'язки тонового складу з основним тоном у співзвуччях забезпечують розпізнання основного виду і обернень, а це вже відкриває нову теоретичну проблему, яка в даній статті не є предметом дослідження.

Різні принципи структури акордики формували різні концепції пояснення їх централізації. Перевага терцовості утвердила інтервально-статистичну форму розуміння. Від часу Ж.Ф.Рамо центром вважали приму. В умовах інших основ та ще й під впливом складних контекстів більше діє

сенсорно-акустична форма централізації – коли прима і акустичний центр, який відчутний автономно, можуть не збігатися [9]. Тому виникають суперечки і варіанти у зв'язках тонів.

У співзвуччі a-d-e-fis-cis тоновими центрами можуть бути три звуки. В акустично сильній мажорній субструктурі a-e-cis центром є а, аналогічно звук d об'єднує комплекс a-d-fis, а звук fis централізує мінорну структуру a-fis-cis... Подібна переорієнтація істотно відбивається на формуванні остаточного фонічного ефекту, що розглядається також і в інших публікаціях [1; 8; 9]. Факт можливості варіантної централізації дозволяє виділити як спеціальний параметр тип централізації – односторонню чи багатозначну (термін узятий із праці В.Федулова про «багатозначність акордів» [8]).

Різні теоретичні позиції обумовили і різні терміни щодо назв центрів. Тут вони подані в такому порядку: п р и м а – центр інтервально-структурного профілю, а к у с т и ч н а о с н о в а (С.Церлок-Аскадська [10]), що відчувається поза інтонаційними контекстами. До вже існуючих варто додати т о н п е р е в а г и (зустрічається при різних подвоєннях тощо) як контекстно детермінований. Загальнородовим треба вважати термін о с н о в н и й т о н. У складних поліакордах (Н.Гуляницька), звичайно, слух обирає акустично найсильнішу субструктуру (аналогічно до основного тону в моноакордах) – о р і є н т у ю ч и й с у б а к о р д, що співдіє з іншими – рядовими субакордами (Ю.Холопов функціонально не диференціює терміни).

Наприклад, у Прелюдії для ф-но М.Коляди (див. Українська радянська фортепіанна музика. Т.1. Ч.1., К., 1974. – С.75) у 5-му такті широко розташований акорд e-gis-h-cis – «квінтсектакорд» містить у собі 4 тони е в різних октавах, 2 h, 1 gis і 1 cis (прима), який не переважає тиску 4-х акустичних основ – е – реального центру! У 7-му такті в акорді fis-a-cis-e – «септакорді» – реальним орієнтуючим субакордом є a-cis-e з центром а, тому основною формою акорду буде a-cis-e-fis – тризвук з секстою (!), що реалізується в оберненні з секстовим тоном у басовому голосі!

Цікаві зіставлення склалися у 1-й частині фортепіанного циклу Б.Лятошинського «Відображення» ор.16, де опорні поліакорди в кінці кожної фрази (ніби фонічно уособлені) все ж поєднуються єдиним основним тоном нижньої акустично сильнішої квінтової субструктури. Горизонтальна ж лінія цих основних тонів укладається в головну технічну (і деякою мірою змістовну) ідею твору. У цілому вона має таку послідовність: Fis-D-H-A (перше речення), C-E-G-A (друге речення) і має приховану симетрію з центром А, тобто структуру дзеркального взаємовідображення. Оскільки принцип дзеркально-симетричного відображення розповсюджено тут і на галузь тематико-фактурної будови (у другому реченні весь матеріал першого поданий в оберненні, звідки й задекларована сама назва твору), тому техніку внутрішньфонічної централізації співзвуч включено в загальну систему логіки музичного мислення, яка через десятки років гіперболізована і у вступі до Четвертої симфонії композитора, де використано вищезазначений музичний матеріал.

Продовжуючи теоретичне вивчення цього фактора, можна установити ступені такої централізації, де важливою здається дія акустичної сили співзвуч. Наприклад, якщо у формі експерименту зосередитися слухом на верхньому тоні звучання великої терції, то можна почути специфічне звукове коливання при активізації нижнього тону як основного. При відчутті малої терції ніби «на місці» уявляється вершина, а основа мовби «марніє». Це підтверджується об'єктивністю певних сенсорно-акустичних обґрунтувань, що дотично також констатує і М.Скорик [6].

У дослідженнях музикознавців-фахівців [1; 6; 9; 12] порівняльні таблиці, що узагальнюють відчуття основних тонів двозвуч відповідно ч. квінти і кварта, в. терції і м. сексти. Відносно інших інтервалів виникає розбіжність. Аналіз власних слухових реакцій і урахування педагогічного досвіду переконує у доцільності орієнтації на матеріал М.Скорика, що потребує лише деяких уточнень. Високий рівень внутрішньфонічної централізації фіксується у гостроцентралізованих співзвуччях з однозначним виявом акустичної основи при ідентифікації структури співзвуччя зі структурою відповідного фрагмента НЗ. Низький рівень – у співзвуччях з варіантами відчуття централізації та з існуванням найвагомішого з них. При середньому рівні не відчувається точної структурної переваги значення тонів орієнтуючих субструктур (тут централізація лише умовна). Децентралізованість властива співзвуччям, які позбавлені тонової субординації. Таким чином, можна представити власний варіант таблиці рівня централізації двозвуч (як конкретний зразок): високий

рівень – ч. квінта і в. терція (основний тон – нижній), ч. кварта і м. секста (основний тон – верхній); низький рівень – м. терція (основний тон – верхній), в. секста (основний тон – нижній); середній рівень – обидві септими і в. секунда (основний тон – нижній); децентралізовані – м. секунда і тритон.

Субординаційність тонового складу співзвуч позаконтекстових і контекстових ситуацій може бути різною. Зокрема, у К.Дебюссі співзвуччя пластових ліній часто не мають точних ладових визначень аналогічно до акордів у класичній музиці. У тт.9-12 третьої його прелюдії «...Вітер на рівнині» музична тканина формується з двох гармонічних пластів. Кожна вертикаль майже не централізується, тому що домінує горизонтальна орієнтація відчуття, коли в центрі уваги перебувають верхні точки пластових ліній. Верхній пласт сприймається як мелодично «розтягнутий» і колоритно «сяючий» поліпластовий каданс. Але все ж таки кожний момент руху має свій фонічний нюанс, де чергуються дві структури: *des-es-ges-b* та *es-ges-b-c*. Перша структура фонічно суперечлива (тут співдіють мажор і мінор), де структурним центром під впливом контекстових обставин проявляється акустично слабший мінорний ефект (значення попереднього ладового забарвлення і дія акустично сильної фонової субструктури *Es-B* – у нижньому регістрі).

Врахування ролі контекстів узгоджується з ідеєю багатозначності централізації у складних акордах [8; 9], що може ускладнювати ситуацію звучання – послаблення ладового аспекту, підсилення ваги фонізму, інтенсифікація імпресивно-декоративного фактора тощо.

У музичному відношенні (на практичному та теоретичному рівнях) фактор централізації щільно пов'язаний з виявом внутрішньої диференціації компонентів співзвуч, який закріплений вже і в термінології: «поліакорд» (Н.Гуляницька), «субакорд» (Ю.Холопов), «диференційовані фонічні елементи» (Т.Дугіна), що таким чином виділяються орієнтуючі комплексні центри. Ю.Холопов наголошує на значенні простих акордів для формування відповідних ситуацій. У даному разі такий субакорд стає ніби центром вищого порядку. Таким чином, можна констатувати про можливість існування ієрархії рівнів централізації: 1) основний тон й інші тони; 2) субакорд й інші мікроструктури; 3) співвідношення кількох субакордів у гармонічних напашаруваннях...

ЛІТЕРАТУРА

1. Бруснянин Г. Основной тон сложных аккордов //Проблемы музыкальной науки. – М., 1983. – Вып.5. – С. 99-106.
2. Вартанян И. Звук – слух – мозг. Л., 1981.
3. Котляревский И. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания. – К., 1983.
4. Музыкальный энциклопедический словарь. – М., 1991.
5. Самохвалов В. Фонизм в системных представлениях //Музыкальное мышление. Сущность. Категории. Аспекты исследования. Сборник статей. – К., 1989. – С.85-93.
6. Скорик М. Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ століття. – К., 1983.
7. Тюлин Ю. Учение о гармонии. М. – Л., 1939.
8. Федулов В. К проблеме основного тона интервала и аккорда. (по поводу теории основного тона Хиндемита) //Проблемы музыки ХХ века. – Горький, 1977. – С. 95-126.
9. Холопов Ю. Проблема основного тона в теоретической концепции Хиндемита // Музыка и современность. – М., 1962. Вып. 1. – С. 303-338.
10. Церлюк-Аскадская С. Музыкально-теоретическое наследие Леонарда Эйлера в свете эволюции учений о звуковысотной организации. Дк. – К., 1987.
11. Энциклопедический музыкальный словарь. – М., 1966.
12. Hindemith P. Unterweisung im tonsatz. – Mainz, 1937.

Victor Samokhvalov

ABOUT THE CHARACTER OF INNER PHONIC CENTRALIZATION OF A CONSONANCE

The article examines the phenomenon of inner functional differentiation of the tones of chords in harmony in the area of fonism. The author proposes his own specialized classifications and ideas for terminology relative to this problem and recommendations for systematic analysis.

КАМЕРНИЙ ХОРОВИЙ РУХ В УКРАЇНІ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ
В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНО-ГРОМАДСЬКОГО ЖИТТЯ

У статті розглядається виникнення, становлення та перспективи розвитку камерного хорового мистецтва України як соціокультурного явища кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Камерний хоровий рух останніх десятиліть в Україні набув такого поширення та розвитку, що не може не викликати живого інтересу у фахівців різних напрямків: культурологів, мистецтвознавців, соціологів, нарешті, самих виконавців. Незважаючи на таке розповсюдження цього соціокультурного явища на терені України та помітного його зростання, воно залишається малодослідженим і потребує наукового аналізу та узагальнення. Отже, актуальність осмислення сучасного камерного хорового руху очевидна, його новітні тенденції привертають нашу увагу і розглядаються в різних аспектах: історичних, культурологічних, хорознавчих і виконавських.

Питання сучасного стану камерного хорового мистецтва частково висвітлене в працях О.Бенч-Шокало [1], Н.Герасимової-Персидської [2], Л.Дичко [3], Я.Іваницької [4], Н.Костюк [5], С.Котко [6], А.Лашенка [7], Н.Семененко [8], Г.Степанченко [9], Л.Яросевич [10].

Метою статті є визначення природи професійного камерного хорового співу як соціокультурного явища. Звідси випливають наступні завдання: розглянути питання про сутність та зміст хорової культури в її специфічному жанрі – камерному хоровому мистецтві; висвітлити художні досягнення, які відповідають духовним запитам, що ставлять високі вимоги до виконавської естетики сучасного камерного хорового руху; виявити причини активізації хорового виконавства, що сприяли його поширенню в структурі громадської і творчої практики; визначити образно-стильові зв'язки композиторської і виконавської діяльності з традиціями хорової культури України; проаналізувати і узагальнити креативну спрямованість хорового руху у сфері професійної орієнтації; розглянути генезис, сучасний стан, перспективи розвитку камерних хорів.

Автор спирається на історичний метод дослідження. Методологічною основою для вирішення поставлених у роботі завдань слугували теоретичні праці вітчизняних та зарубіжних музикознавців, а саме Н.Горюхіної, Н.Герасимової-Персидської, І.Котляревського, А.Лашенка, Б.Яворського.

У сучасній музичній культурі нашої країни камерне хорове мистецтво займає одне з провідних місць. Це пояснюється багатими співочими традиціями нашого народу, демократизмом хорового співу, що є одним з найдревніших у світі. Після утворення української держави відбулась відчутна перебудова в питаннях підходу до національної культури. Настав час духовного відродження, звернення до національних скарбів, очищення від минулих стереотипів, відходу від радянської парадигми мислення. Тенденцією останніх років є широке розповсюдження камерних хорів. Це – відносно молоді колективи при меншій кількості співаків, які не поступаються художньому рівню відомих професійних капел. Їхня поява зумовлена тим, що завдяки малочисельному складу камерні хори можуть функціонувати практично всюди; вони мобільні, технічні, вокально рухливі, не вимагають спеціальних концертних залів, легко відгукуються на запити сучасності.

У підручниках з хорознавства, якими користуються у музичних навчальних закладах, культурно-історичний огляд розвитку української хорової музики завершується характеристикою великих професійних колективів, але відчувається гостра потреба у виявленні повної картини стану сучасного камерного хорового виконавства.

Ми не можемо не відзначити того, що це мистецьке явище відіграє велику роль у втіленні нових способів музикування, цікавих репертуарних установок, адже значно підвищився рівень виховання співочих кадрів. Переважно до складу професійних колективів входять студенти та випускники хорових відділів. Також підвищився рівень загальної та спеціальної освіти диригентів-хоровиків. Збагачується хорова палітра засобами музичної виразності; з'являються оригінальні трактування хорових творів. Існує творчий взаємозв'язок сучасних композиторів із талановитими диригентами камерних хорів. Ці та інші фактори сприяють виведенню українського хорового виконавства

ва на сучасний загальноєвропейський рівень та пропаганді камерної хорової музики найвищого гатунку за кордоном.

На концертній естраді України камерні хори займають стійке місце, починаючи з 70-х років ХХ століття. Ці колективи нового типу формувались у великих музичних центрах, де завжди є більший вибір професійних кадрів. Київ став столицею хорового мистецтва. Виконавська діяльність камерних хорів внесла значне пожвавлення у мистецьке життя нашої держави.

Зародженню камерно-хорового мистецтва у другій половині ХХ ст. сприяла творча діяльність Іконника Віктора Михайловича, випускника кафедри хорового диригування Одеської державної консерваторії ім. А.В.Нежданової. У 1964 р. він створює аматорський хоровий колектив при Музичному хоровому товаристві УРСР (з 1974 року – Київський камерний хор ім. Б.Лятошинського). У програмах хору В.Іконника звучали твори композиторів епохи Відродження, Бароко. Часто саме за інтерпретацією подібних творів судять про рівень колективу, про його музичну культуру. Виразна заокругленість мелодичних фраз, пластичність, невимушена природність поліфонічного поєднання ліній, м'якість зіставлення гармонічних вертикалей характеризували інтерпретацію цих творів. Із технічної точки зору хор володів інтонаційним строем, ансамблевою злагодженістю як всього хору, так і окремих партій, тонким поєднанням тембрових фарб. Також концертні програми було приурочено творчості класиків української хорової музики. Здійснено записи на платівки творів В.Бібіка – «Триптих»; Л.Дичко – «Пори року»; Й.Гайдна – «Меса часів війни»; К.Стеценка – обробки народних пісень (1983); записи на радіо.

Універсальність камерного хору під керівництвом В. Іконника полягає у творчому залученні до колективу камерного оркестру, що давало змогу виконувати різноманітну музику, а його значення виявляється у трансформації творчих пошуків, які сприяли виникненню та поширенню камерного хорового виконавства на Україні.

Останнім часом сучасна хорова культура органічно поєднує в собі кращі досягнення багатовікової історії. Помітно зростає інтерес і звернення до найдавніших жанрів словесного і музичного фольклору. Язичницькі традиції не втрачають своєї актуальності. І до останнього часу багато хто вірить, що ритуальні пісні можуть впливати на долю і побут людини. Художньо-естетичне мислення нації відтворювали календарно-обрядові пісні, а образно-тематичний матеріал народної пісні відображав знаменні події історії нашого народу.

Спадкоємний культурний зв'язок живить творчий дух композиторів нового покоління праїнтонаціями. Такі інтонаційні архетипи переосмислюються з позиції сучасної композиторської техніки і створюються художні твори, які виконуються камерними колективами на новому якісному рівні. У 70-х роках ХХ ст. в Україні активно формується музичний напрямок – «неофольклоризм». З'являються твори так званої «нової фольклорної хвилі», і нерідко їх першими виконавцями стають саме камерні хори.

Бурхливі зміни, що відбулись у нашій державі в 90-х роках ХХ ст., загострили інтерес до сфери духовної музики. Нею зацікавились музикознавці, композитори, виконавці і багаточисельна слухачька аудиторія, яка все більше проявляє потяг до мистецьких подій.

Українська церковна музика сягає в глибину віків. Духовні піснеспіви і сьогодні захоплюють слухачів. Саме завдяки виконанню їх камерними хорами ми маємо можливість познайомитися із творами талановитих композиторів українського походження М.Дилецького, М.Березовського, Д.Бортнянського, А.Веделя та ін.

За часів панування радянської влади на Україні розвиток культури був ідеологічно скоординованим і ретельно продуманим. У цей період виконувалась лише зарубіжна духовна музика. Звучали переважно твори Й.-С.Баха, В.-А.Моцарта, Дж.Верді, Г.Берліоза, Дж.Россіні та інших відомих майстрів. Радянським ідеологам ця музика не була настільки загрозливою для слухача, як православна. Великий творчий пласт церковної музики вітчизняних композиторів був недоступним широкому колу радянських людей. Після святкування Тисячоліття Хрещення Русі, коли повернулася церква в повноцінне суспільне життя, а також разом із прагненням соціально-культурних структур до її сприйняття стали з'являтися тенденції до використання церковних форм. Релігійна тематика отримала широке розповсюдження на телебаченні, радіо, в кіно і концертній діяльності. Багаточисельні

фестивалі, що включали ряд творів церковної музики, неодноразово проводились у Москві, Санкт-Петербурзі, Києві та багатьох інших містах. Ці фестивалі проходили з грандіозним успіхом, приваблюючи значну кількість церковних і світських хорів та сприймались вдячними слухачами із великим ентузіазмом.

Отже, історичні зміни у культурно-громадському житті сприяли активізації хорового виконавства, широкій концертній діяльності камерних хорів. Вони функціонують нині по всій державі, серед них: хори під керівництвом Л.Бухонської, О.Бондаренка, Л.Байди, М.Гобдича, Д.Радика, З.Томсон – у Києві; В.Газінського – у Вінниці; Л.Шумської, Л.Костенко – у Ніжині; Л.Ятла – в Умані; О.Тарасенка – у Рівному; В.Мойсіюка – у Луцьку; В.Сивохіпа, В.Яциняка – у Львові; В.Савчука, Ж.Зваричук – в Івано-Франківську; С.Дунця – у Тернополі; Л.Боднарука – у Чернігові; В.Палкіна – у Харкові; О.Пучкової – у Дніпропетровську; Г.Єрисової – у Полтаві; Ю.Любовича – у Кіровограді; О.Зайцева – в Одесі; С.Фоміних – у Миколаєві; І.Циклінського – у Дрогобичі; В.Ніколенка – у Сімферополі.

Камерні хори виникають на новому якісному рівні, об'єднуючи музикантів різних спеціальностей, ентузіастів хорового жанру. Не випадково основними осередками, що сприяли формуванню та розвитку кращих камерних хорів, виявились вищі навчальні заклади держави – музичні академії, університети. Велика творча заохоченість, відданість улюбленій справі, високий професіоналізм учасників хору створюють і нові критерії оцінки хорового виконавства.

Сфера камерної музики вимагає особливої відточеності виконання, поєднання емоційності, психологічної відповідності з яскравістю звукової палітри. Тут є і психологічний аспект. В камерному колективі учасникам значно важче працювати, ніж у великому. Адже це мистецтво колективне, де взаємодопомога, доброзичливість та витримка є однією з характерних якостей камерного виконавства. Учасники таких хорів володіють багатим творчим потенціалом, вони вокально рухливі, ансамблево поєднані, гнучко реагують на диригентський жест, можуть більш чітко орієнтуватися в деталях хорової партитури.

Провідними рисами співака камерного хору є його високий музичний та інтелектуальний рівень. Кожний учасник такого складу хору повинен не тільки вміти виконувати твори композиторів різних епох та відповідних їх стилів, але і добре орієнтуватись в інтерпретації самого твору.

Можна стверджувати, що хоровий спів є найбільш складним і багато в чому консервативним видом виконавського мистецтва, в якому вірність традиціям непохитна: перевчити хор співати по-іншому потребує титанічних зусиль хормейстера і значно більше часу, ніж у випадку роботи диригента з оркестровим колективом. Складність полягає не тільки у зміні вокальних навичок і слухових уявлень, але більшою мірою й у психологічній перебудові – співати так, як раніше не співали, чути так, як ніколи раніше не чули, і робити це вперше, не опираючись на вже набутий кимось досвід. Тому такі завдання легше здійснити у камерному виконавстві.

Поряд із загальномузичною освіченістю і розвиненими навичками ансамблевого співу важливою умовою професійної відповідності артиста хору є досконале володіння голосом. Справді, у камерному хоровому виконавстві є своя специфіка. Передусім це філігранне виконання деталей, більш високі вимоги учасників до інтонації, строю, ритму, подачі тексту, динамічних відтінків і, в кінцевому результаті, вокально-змістової виразовості. Для багатьох сучасних хорових творів не потрібен глибокий перенасичений звук. Технічно складні багатоголосі твори вимагають особливої вокальної манери. Вони орієнтовані на перебудову естетично-звукових уявлень про хорову звучність.

Сучасна хорова музика часто спрямована на велику кількість самодостатніх голосів. А це вимагає від кожного співака-ансамбліста не тільки високого рівня володіння голосом, але і гострого слуху та інтелекту. Творчий принцип сучасного хорового виконавства – це насамперед прагнення донести до слухача зміст, художній образ твору. Впливовим засобом створення концепції твору є звукова тембральна палітра. З допомогою звукоінтонаційного та ритмічного злиття втілюються певні естетичні ідеї та почуття.

Аналізуючи концертні програми камерних хорів, слід відзначити, що діапазон виконуваних ними творів значно розширився за останні роки. Завдяки їхній активній діяльності хорова музика стала доступною для широкого кола слухачів, а також вона входить у репертуар музичних навчаль-

них закладів. У концертних програмах звучать твори епохи середньовіччя: давньоукраїнські церковні монодії (камерний хор «Київ»); острозький та знаменні розспіви (камерний хор «Воскресіння»). Лише останнім часом розпочинається масове виконання одного з найменітших представників українського бароко – М.Дилецького (камерні хори «Київ», «Хрещатик», «Легенда»).

Великий внесок у сферу дослідження партесного співу зробила Н.Герасимова-Персидська. Науковим відкриттям стала презентація нотної збірки й подвійного компакт-диску «Микола Дилецький. Духовні твори.» Виконавські редакції було здійснено М.Гобдичем у співпраці з Н.Герасимовою-Персидською.

У репертуарі камерно-хорових колективів важливе місце займають шедеври, написані М.Березовським, Д.Бортнянським, А.Веделем. Виконуються духовні твори та обробки народних пісень М.Лисенка, Я.Яциневича, М.Леонтовича, О.Кошпиця, К.Стеценка, М.Вериківського. Хорова музика достатньо повно відображена у творчості С.Людкевича, Б.Лятошинського, Л.Ревуцького, М.Колесси, А.Гнатишина, Є.Козака, Г.Майбороди, М.Кармінського, Б.Фільц, А.Авдієвського, А.Караманова, Л.Донник, Ю.Іщенко.

Із використанням у ХХ столітті нової техніки композиторського письма – додекафонії, сонористики, алеаторики, мікрополіфонії, нової тональності, модальності, формульної композиції, серійної техніки з'явилась нова звукова спрямованість, що отримала сучасний розвиток. Цей напрямок достатньо яскраво і повно відображено у творчості українських композиторів, що розпочали свій творчий шлях ще на переломі 50 – 60-х років ХХ ст.: М.Скорика, Л.Дичко. На концертній естраді з кінця 70-х почала звучати музика Є.Станковича. Камерний хоровий рух спонукає сучасних композиторів до творчої активізації. Хорова музика достатньо яскраво і повно домінує у творчості В.Степурка, яскравого представника харківської композиторської школи Ю.Алжнева, В.Рунчака – одного з авангардних композиторів, В.Зубицького – автора прекрасних хорових концертів.

Самобутня і неповторна творчість сучасних композиторів органічно впливається у репертуар камерних хорів, які в свою чергу є акумулюючою силою для композиторської діяльності В.Стеценка, М.Шуха, О.Яківчука, О.Скрипника, М.Волинського, І.Щербакова, В.Тиможинського, Г.Гаврилець, В.Полевої, О.Козаренка, І.Алексійчук. Крім цього, хорові колективи продовжують знайомити нашого слухача з музикою російських композиторів О.Архангельського, С.Танєєва, О.Гречанінова, С.Рахманінова, П.Чеснокова, К.Шведова, Г.Свиридова, А.Шнітке та інших зарубіжних авторів.

Слід відзначити, що останнім часом в Україні спостерігається поживлення пошуків стильових ідентифікацій хорового співу. Цьому сприяють і фестивалі. Якщо 10 – 12 років тому в Україні нараховувалося лише декілька хорових конкурсів та фестивалів, то сьогодні їх більше ста. Зростає і конкуренція, і вимоги публіки до репертуару та рівня виконуваних творів, і підхід оргкомітетів до проведення мистецьких заходів. Сучасна вітчизняна музика представлена в концертах «Київ Музик Фесту», «Музичних прем'єр сезону», «Контрастів», «Двох днів і двох ночей», «Форуму музики молодих». Хорові фестивалі стали окрасою музичного життя України. Серед них особливе місце займає хор-фест «Золотоверхий Київ». Однією з позитивних рис «Золотоверхого Києва» є широка панорамність українського хорового виконавства. Необхідно зазначити, що хорові фестивалі творчо взаємодіють між собою. Саме з метою популяризації шедеврів української та зарубіжної хорової музики, знайомства з виконавською майстерністю професійних колективів України, задля творчих зустрічей між хормейстерами та композиторами створились такі хорові фестивалі у Києві, як хор-фест «Золотоверхий Київ», заснований у 1997 р.; фестиваль-конкурс православних церковних хорів «Глас Печерський», заснований у 1998 р.; у Дніпропетровську – фестиваль духовних піснеспівів «Від Різдва до Різдва», заснований у 1993 р.; в Одесі – фестиваль-конкурс «Південна Пальміра», заснований у 1994 р.; у Луцьку – конкурс імені Лесі Українки, заснований у 1997 р.; у Рівному – фестиваль «Пасхальні співи», заснований у 1997 р.; в Ялті – фестиваль-конкурс, заснований у 1999 р.; в Івано-Франківську – конкурс імені Д.Січинського, заснований у 2000 р. та ін.

Подібні хорові фестивалі свідчать, що за короткий історичний відрізок часу в українському хоровому виконавстві сформувалась якісна співоча культура, яка сприяє обміну професійним досвідом між камерними хоровими колективами України. Фестивальні концерти дають змогу шануваль-

никам хорового мистецтва порівнювати манери виконання хорів. У цілому камерний спів розширив образно-тематичні та естетичні рамки вітчизняного хорового мистецтва. Достатньо проаналізувати, скажімо, програму Київського фестивалю хорової музики «Золотоверхий Київ», на якому за вісім років існування було виконано музику біля 70-ти авторів.

Все це дає підстави стверджувати, що на сьогоднішній день камерна хорова музика – це найбільш практична, мобільна, оперативна форма професійного хорового музикування, спроможна ставити і вирішувати нові складні завдання, що пов'язані з реалізацією творчих задумів, із вихованням універсальних співаків, із процесом оволодіння новими виконавськими технологіями, пошуком специфічних засобів виразності.

Велика різноманітність нових ідей та образів, інтенсивність розвитку людської діяльності, значна кількість відкриттів у науково-технічній та гуманітарній сферах, концентрованість інформації – загальна тенденція ХХ ст. Час великих форм поступово згасає. У хоровому руслі стрімко розвивається камерне хорове мистецтво. Створення великого хорового колективу зустрічається з багатьма труднощами. Відразу виникають базові проблеми виконавців, репетиційних приміщень і концертних залів, їх складніше фінансувати організаціям різних державних рівнів та навчальних закладів для участі у гастрольних поїздках тощо. Крім того, процес вивчення великих хорових партитур вимагає часу, а камерні хори спроможні підготувати концертні програми на високому професійному рівні у стислі терміни.

Отже, камерний хоровий рух виник внаслідок певних новітніх соціо-культурних тенденцій нашої держави. Великий інтерес до їхньої діяльності знайшов своє відображення і у творчій активізації сучасних композиторів, які стали писати більше хорових творів, що відповідають духові часу. Змінився підхід до передачі фольклорних традицій, особливостей національного стилю. В теперішній час композитори орієнтуються на можливості хорових колективів, і це впливає на підготовку самої композиції, тобто схема композитор – виконавець – слухач може змінювати свій вектор: виконавець – композитор – слухач.

Такий хоровий рух має значні перспективи розвитку. Камерний спів постійно вдосконалюється у надбанні нових рис у загальнокультурній еволюції і, звичайно, збагачується національною музикою, а також індивідуальними особливостями кожного окремого колективу. Є тенденції до трансформування камерного жанру. В організатора цього руху на Україні В.Іконника репертуар завжди базувався на виконанні старовинної барокової музики, йому потрібен був оркестровий супровід, і до складу хору підключився камерний оркестр – це нова форма камерного музикування.

Інші колективи пішли шляхом театралізації виконавства, яка частіше за все проявляється у зовнішній атрибутиці: рухах, притопуванні, плесканні в долоні, грі на народних інструментах учасниками хору, деяких елементах танцю – все це сприяє видовищу та зближує з сучасним шоу. Внаслідок таких чинників характер сприйняття змінюється, коли не лише слухаєш певний твір, а й спостерігаєш дійство.

Перспективи у сфері створення камерних хорових колективів у наш час сприятливі. Навіть за низької соціально-матеріальної бази вони всеодно можуть функціонувати. Та альтернативи існуванню великих колективів вони не створюють, тому що камерні хори не можуть виконувати великі вокально-симфонічні жанри такі, як кантата, ораторія тощо.

Підсумовуючи, відзначимо, що в теперішній час хоровий рух вимагає нових різновидів камерних хорових колективів. Існують традиційні і нетрадиційні форми камерних хорів, тобто виникає ряд їхніх форм: чоловічих, жіночих, нарешті, юнацьких та дитячих. Академічна манера співу об'єднує цей напрямок українського камерно-хорового виконавства.

Відчутно зменшилась відстань між рівнем провідних виконавських колективів столиці і колективів інших міст, що сприяло виходу кращих їх представників на міжнародну арену. Чисельні слухачі Західної Європи мають змогу знайомитись з мистецтвом камерних хорів України, що беруть участь у престижних конкурсах та фестивалях і достойно представляють світові надбання української хорової культури.

Сьогодні хоровий рух розвивається в умовах діалектичної єдності нового і старого, відбирає і закріплює в собі кращий досвід музикування. Серед переваг камерного хорового співу головною

треба вважати здатність за тих чи інших умов функціонувати, знаходити в собі нові діяльні якості, залишаючись у той же час на фундаменті своїх традицій. Хоровому виконавству належить важливе місце в процесі зближення серйозної музики з масовим слухачем.

Історичний процес розвитку хорового мистецтва, збагаченого багатомістовими традиціями, не втративши своєї своєрідності і самобутності в розвитку національних форм художнього мислення, привів до зародження нової форми хорової культури – камерного хорового виконавства, яке посіло особливе місце у сучасному музичному житті України і благодатно впливає на всю культуру в цілому.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бенч-Шокало О.Г. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції: Навч. посібник. – К.: Ред. журн. «Укр. світ», 2002.
2. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII-XVIII ст. – К.: Муз. Україна, 1978.
3. Дичко Л. Сучасний стан хорового мистецтва: тенденції розвитку //Матеріали до українського мистецтвознавства. Вип. 2. – К., 2003.
4. Костюк Н. Музична культура Західної України 20-30-х років XX ст.: ідеї поступу та розвиток національних традицій. Дис... канд. мистецтвознавства. – К., 1998.
5. Котко С. Хоровий ренесанс і «Київ» //Музика. – 2004. – № 1-2. – С. 20-21.
6. Лашенко А. Хоровая культура: аспекты изучения и развития. – К.: Муз. Україна, 1989.
7. Семененко Н. Фестивальні вітражі; Хоровий процес очима виконавців //Студії мистецтвознавчі. Вип. 2. – К., 2001. – С. 96-106.

Lyudmyla Kushneruk

CHAMBER CHORUS MOVEMENT IN UKRAINE AT THE END OF 20-TH AT THE BEGINNING OF 21 CENTURIES IN THE CONTEXT OF MODERN CULTURAL-PUBLIC LIFE

The article deals with the genesis, formation and perspective of chamber chorus art development in Ukraine as sociocultural phenomenon of the end of 20 – the beginning of 21 centuries.

Юрій Кресак

СЕРІАЦІЙНИЙ ПРИНЦИП ФОРМОТВОРЕННЯ В ОБРОБКАХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА (НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ «ЩЕДРИК»)

У статті висвітлюються способи втілення серіаційного розвитку мелодії у чотириголосе хорове звучання через різноманітні композиційні та формотворчі прийоми.

В українському музикознавстві все більшу увагу привертає творчість неординарного митця, композитора-самородка, творця надзвичайно цілісного і неповторного хорового стилю М.Д.Леонтовича. Підтвердженням цього є вихід ряду збірників, посібників, статей, дисертацій, авторами яких є М.Гордійчук [2], В.Дяченко [3], П.Козицький [7], Н.Герасимова-Персидська [1], В.Золочевський [4], Б.Луканюк [8], Б.Фільц [13] та ін. Вони переважно звертали увагу на творчий метод в хорових композиціях М.Леонтовича, на його принципи обробки народних пісень, на його гармонію, поліфонію, темброву та інструментальну палітри тощо. На особливу увагу заслуговують науково-теоретичні конференції, які відбуваються час від часу на базі Кам'янець-Подільського державного університету – у тому місті, де навчався в духовній семінарії геніальний композитор, і порушують все нові й нові питання, що пов'язані з новим осмисленням його феноменальної творчості. Якщо способи формування, що пов'язані із куплетно-варіаційними та наскрізними формами, менш-більш досліджені і принаймні представляють уже вторований шлях, то твори, які базуються на первісному серіаційному формуванні, виходили поза межі пильної уваги дослідників, або через їх нерозуміння як явища, або через їх несприйняття як такого. Лише в 90-х роках XX ст. на цей принцип

формотворення вперше звернув увагу відомий український етномузиколог А.Іваницький у своїх працях «Українська музична фольклористика (методологія і методика)» [6, 48-49] та «Основи логіки музичної форми (проблеми походження музики)» [5, 48-50], що і стало вихідним елементом для розгляду цього принципу у творчості М.Леонтовича.

Мета статті – виявити способи втілення серіаційного розвитку мелодії у чотириголосе хорове звучання через різного роду композиційні та формотворчі прийоми, зберігаючи засадничі артефактні начала. З даної мети випливають наступні завдання, а саме:

- розглянути основні принципи формування серіаційного розвитку у фольклорі;
- виявити засадничі прийоми мелосного «обрамлення» серіаційного способу розгортання;
- зробити аналіз композиційних елементів народної пісні «Щедрик», враховуючи варіаційний спосіб їхнього розгортання.

У творчому доробку композитора М.Леонтовича важливе місце займають календарно-обрядові пісні, зокрема щедрівки¹. Мелодії цих пісень здебільшого радісні, урочисті, збагачені емоційним зарядом, а що найбільше – позначені архаїкою, яка в основному проявляється через їхній мелос. Власне, й до таких і належить українська традиційна щедрівка «Щедрик», записана в м.Краснополі, що на Волині. Цю пісню М.Леонтовичу в 1910 р. запропонував його педагог – відомий російський теоретик та композитор Б.Яворський як завдання з композиції на опанування прийому *basso ostinato*. Лише в 1916 р. М.Леонтович надіслав О.Кошицю викінчений твір, який був адресований для виконання студентським хором Київського університету ім. святого Володимира.

Популяризація цього твору розпочалася з гастролей Української хорової капели під керівництвом О.Кошиця Європою та Америкою. Тільки у США «Щедрик» М.Леонтовича у 1950-1970-х рр. витримав 600 редакцій та 50 видань на грамплатівках [9, 21].

Оскільки в основі цієї пісні лежить трихордна постпівка мінорного нахилу, то перед початкуючим композитором постало архіважливе завдання зробити з неї цілісну композицію, насичену контрапунктичними елементами. Отже, «Маленьке інтонаційне «зернятко» стало імпульсом для народження значно більшого (за діапазоном) й довшого (за тривалістю) за нього контрапункту – нової мелодичної лінії (інструментальної природи)» [11, 24]. Власне це й зумовило таку довгу (майже 6 років) й копітку працю над таким легким (на перший погляд) і таким складним (якщо проаналізувати його глибше) твором.

Якщо екстраполювати мелодію «Щедрика» на той історичний період, коли вона сформувалася, то можна відчувати той логічний рівень формотворення, який тотожний бінарним структурам, що утворюють серію. З цього погляду, на думку А.Іваницького, «чотиризвуковий мотив «Щедрика»... є композицією бінарностей, а повна дворядкова строфа за текстом /4+4/2 утворюється за рахунок серіації цього мотиву» [5, 49]. Отже, на мікрорівні наспів «Щедрика» виступає як композиція з двох бінарностей, де ритм утворює дзеркальну симетрію (θεεθ).

Якщо розглядати цей мотив у системі одного рядка, то тут відчувається прихована послідовність трьох парних структур, в кожній з яких відчувається пульсація восьмими тривалостями (εεεεεε). Бінарність відчувається і в такому разі, коли перший високий звук інтонаційно протистоїть кінцевому низькому (сі-бемоль – соль). Якщо врахувати, що на одну серію, що складається із чотирьох звуків, постійно припадає ціле слово або пара слів, то виникає також ряд бінарних мотивів-серій, де поєднуються вербальні та музичні явища. Отже, в серіаційному ряді постають мінливі опозиції музичної та мовної акцентуації, де комбінуються фонемні, морфемні та синтаксичні структури.

Отже, наспів «Щедрика», який поєднується зі словесним текстом, утворює серію, яка структурно замикається через кожні 16 складонот у строфу. Таку серіацію ми називатимемо однорідною, оскільки вона складається із повторення однакових елементів. Такого роду серіація в музичній куль-

¹ Жанр щедрівок в українській фольклорній традиції належить до найдавніших і споріднений рядом мелосних типологічних ознак, зокрема вузькооб'ємністю мелодії (в межах терції-кварти) та дихордною чи тетрахордною системами.

турі дуже споріднена із появою колеса в матеріальній культурі і, за А.Іваницьким, сформована «в культурі неоліту» [5, 50].

Таких строф серіаційного типу в обробці «Щедрика» М.Леонтовича є 6, де передостання і остання повторюються двічі.

Дослідники творчості М.Леонтовича вважають, що в основі «Щедрика» лежить композиційна структура, яка зумовлена наскрізним розвитком висхідної серіаційної структури, яка водночас спирається на народнопоетичну строфічність¹.

Треба зазначити, що перед композитором було поставлене дуже складне завдання – віднайти такі засоби формотворення, які дали змогу максимально наблизити його як до народних, так і класичних способів розгортання. Отже, М.Леонтович вирішив представити композицію «Щедрика» сімома формотворчими складовими. Серед них остання (сьома) повторюється двічі. Як показав аналіз, це більшою мірою відповідає способам традиційного формотворення, яке переважно орієнтоване на варіабельні принципи, які властиві для виконання кожної нової строфи (до речі, традиційне виконавство переважно спрямоване на варіаційний спосіб музичного розгортання, оскільки воно є таким за своєю природою).

Композиція «Щедрика» включає в себе три складові: зачин, хід та кінцівку, кожна з яких логічно структурована і об'єктивно вмотивована.

Зачин включає в себе лише першу строфу, яка побудована на чотириразовому повторі простої серіаційної фігури у формі еолійського трихорда (до речі, вона представлена в сопрановій партії – так, як велить фольклорна традиція, див. приклад 1).

Приклад 1.

The musical score for 'Щедрик' (Example 1) is presented in a standard format with vocal and piano parts. The tempo is 'Allegretto'. The lyrics are: 'Щед-рик, щед-рик, щед-рі-лоч-ка, при-ле-ті-ла лас-ті-воч-ка'. The score includes dynamic markings like 'mf', 'ten.', and 'pp simile'.

Таким чином, мелодія утримується в сопрановій партії аж до п'ятої строфи, максимально зберігаючи її в рамках традиційного виконавства (адже в українській традиції щедрівки виконують дівчата або жінки одноголосо).

Друга та шоста строфи у «Щедрику» представляють «композиційний хід». Зокрема, його початок регламентується низхідною тетрахордною ланкою у формі педалізованих звуків, які відтворює альтова партія (друга строфа), а опісля аналогічний мелодичний хід (лише терцією нижче) властивий теноровій (третья строфа, див. приклад 2).

¹ Зокрема, О.Ольховський порівнює «Щедрик» М.Леонтовича із «хоровою фрескою» [10, 387], Д.Тукало – «музичною поемою» [12, 45], а І.Маринін та О.Бец – «вокальним скерцо» [9, 21].

Приклад 2.

ста-ла со-бі ще-бе-та-ти. гос-по-да-ря вик-ли-ка-ти: "Вий-ди. вий-ди.
rosso cresc.

ста - ла со - бі ше -

гос - по - да - рю. но - дн - ви - ся на ко - ша - ру.

бе - та - ти,

Тому ці строфи виступають як єдине структуротворче ціле і логічно готують кульмінацію композиційного ходу.

Треба зазначити, що такого роду «підголосковий хід» – це передусім свідоме чуття автором традиційного музичного становлення, оскільки воно впливає із типовості ладового модуса даного жанру. Власне, й новаторство композитора полягає в тому, що він зумів його свідомо застосувати у вигляді інтонаційного фону, який на двох горизонтальних рівнях обрамлює основну мелодичну лінію.

Четверта строфа відтворена гомофонно-підголосковою фактурою. Тут композитор, зберігаючи основну мелодію в сопрановій партії, окутує її різного роду інтонаційними ходами. Зокрема, альтова партія «топчеться» на одному звуковій соль, що є кінцевим в основній мелодії, тенорова партія побудована на трихордовому ході до-ре-мі (що є своєрідним дзеркальним відображенням руху основного мелодичного мотиву), а басова імітує субдомінантовий секстахордовий хід (мі бемоль-соль-до, див. приклад 3).

Приклад 3.

там о-веч-ки по-ко-ти-лись. а яг-неч-ки на-ро-ди-лись.

Це дає підстави констатувати, що дана гомофонно-підголоскова фактура поєднана із двох модусних ланок: субдомінантової (насамперед – субдомінантового секстакорда) та тонічної, що розширена терцовим вторуванням основної мелодії. Про власне гармонічний рівень у цьому творі мова не йтиме, оскільки композитор користувався гомофонно-підголосковим способом мислення. Тому у гармонічній вертикалі часто зустрічаються спорадичні акорди, передусім субдомінантові септакорди та їхні обернення, які позбавлені функційного способу поєднання і переважно підпорядковані модальному розвитку.

У п'ятій строфі, яка на словесному рівні повторюється двічі, композитор використовує у жіночій групі голосів спосіб терцового вторування мелодії (мелодія у народному багатоголоссі, як правило, знаходиться у другому голосі). Власне це й вплинуло на фактурне розширення композиції, а разом з тим наблизило її до традиційного способу виконання того періоду, коли жив і творив М.Леонтович.

Тенорова партія у п'ятій строфі виконує функцію моделювання двох основних ладозвукорядних модусів, які репрезентують український щедрівковий жанр. Перший – еолійський трихорд, що охоплює звуки ре-мі-фа, де другий звук (маємо на увазі звук мі) варіабельний: у висхідному положенні він виступає хроматизованим, а у низхідному – натуральним. Другий модус на відміну від першого представлений еолійським тетрахордом і використаний спорадично лише в останньому такті цієї строфи. Він насамперед виконує функцію щедрівкового типового знака-артефакта. До речі, щедрівковий жанр є чи не найдавнішим у системі річної календарної обрядовості українців. Тому його ладозвукорядний модус є чітко означеним та регламентованим.

Лише басова партія на цьому композиційному етапі виконує роль остинатного звукового фону. Вона ніби регламентує кінцевий устій серіаційної простої періодичності і таким чином готує наступний строфічний блок, у якому основна мелодія переходить у басову партію (див. приклад 4).

Приклад 4.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two staves: a treble clef staff for the vocal line and a bass clef staff for the bass line. The time signature is 4/4. The tempo is marked 'mf'. The lyrics are written below the vocal line. The vocal line features a melody with a mix of eighth and sixteenth notes, and rests. The bass line provides a steady accompaniment with eighth notes. The lyrics are: 'В ге-бе то-вар весь хо-ро-ший. бу-деш ма-ти мір - ку гро-шей. В ге - - - бе го - вар хо - ро - ший.'

Треба зазначити, що шоста строфа є кульмінаційною в самій композиції твору. Це підтверджується самими регістровими та фактурними елементами. Адже, лише у шостій строфі мелодія переходить із альтової партії в басову, а її підголоски відповідно переходять у високий мелоінтонаційний простір. Зокрема, сопранова партія від звука соль другої октави трьома трихордними інтонаційними ланками «сповзає» до звука соль першої октави. Відповідно до цього і тенорова партія творить протискладнення сопрановій на рівні двох інтонаційних ланок, що охоплюють серію звуків «мі-ре-до» та «фа-мі-ре» першої октави і таким чином реалізує вихідний (типово щедрівковий) модус-знак. Лише альтова партія зберігає ознаки остинатного звукового фону, перебравши їх від басової партії. Такого роду остинатний фонізм обмежує розвиток оліготоніки і сприяє неможливості її виходу на пізніше сформовані ладозвукорядні артефакти.

З композиційної точки зору наступна варіація (шоста) п'ятої строфи завершує її складову – хід і є кульмінаційною в ньому (це підтверджують усі мелосні ознаки – регістр фактура, інтонаційна напруга, система звукового протискладнення тощо). Тому тут оправданим у композиційному відношенні є дворазове повторення п'ятої строфи, оскільки одноразовий виклад не зміг би досягнути такої емоційної напруги і не сприяв би кульмінаційному сплеску, як дворазовий (див. приклад 5).

Приклад 5.

В те - бе то - вар весь хо - ро - пий, бу - деш ма - ти *dim.* мір - ку гро - шей,

ten. *simile* *dim.*

Сьома та восьма строфи у композиції «Щедрика» виконують функцію кінцівки і також, як і кульмінація, побудовані на одному і тому ж словесному матеріалі: «Хоч не гроші, то полова, в тебе жінка чорноброва». Адже такого роду смисловий повтор повністю оправданий, оскільки він відповідними звуковими засобами поступово знімає емоційну напругу і приводить інтонацію до початкового стану. Це здебільшого відбувається через перехід основної мелодії від басової партії до тенорової, а в кінцевому варіанті – до сопранової – до традиційної форми її реалізації (див. приклад 6).

Приклад 6.

mf *pp*

В те - - - бе жін - ка чор - - - но - бро - ва.

Хоч не гро-ші, то по-ло-ва, в те - бе жін-ка чор - но-бро-ва.

mf *pp*

В те - - - бе жін - - - ка.

У цій строфі партія баса виконує функцію цілотактової педалізації (третій та четвертий такти цієї варіації навіть з'єднані лігою).

Цікаве звукове шлетиво тут творять сопранова та альтова партії. Зокрема, сопранова партія побудована на мелодичному поєднанні іонійського та еолійського тетрахордів, що в цілому творять автентичний октавний зворот (до речі, у цій строфі-варіації він двічі повторюється і замикається вихідним звуком основної мелодії – сі бемоль). Треба зауважити, що ці два повтори зіставлені контрастною динамікою (перший повтор супроводжується динамікою *mf*, а другий – *pp*). Така звукова градація є природною при переході на останню строфу-варіацію, що в композиції даного твору є, власне, самою кінцівкою.

Друге повторення шостої строфи – це логічне і тематично-інтонаційне завершення першого. Воно, власне, через гомофонно-підголоскову педалізацію басової, тенорової та альтової партій виводить сопранову партію в її першопочаток. Сам гармонічно-підголосковий фон, що виконується хоровими партіями на мормурандо, базується на елементах тетрахордового інтонаційного ядра. Це особливо спостерігається в альтовій та басовій партіях (партія тенорів витримана на педалі основного звукового устою соль малої октави, див. приклад 7).

Приклад 7.

Хоч не гро-ші, то по-ло-ва, в те-бе жін-ка чор-но-бро-ва. Шед-рик, шед-рик.

tr *poco a poco dim.* *mf* *pp*

Треба зауважити, що композиція «Щедрика», за задумом самого композитора, повторюється двічі. Тому вона має ще й посткінцівку, яка реалізується на тематичному матеріалі першої строфи. До речі, провідна мелодія тут поручена теноровій партії, що утримується фоном педалізуючого акорду соль-ре-соль, відтвореного відповідно басовою, альтовою та сопрановою партіями. Лише останній такт, що позбавлений звукового фону вищезазначених партій, завершується солуючими голосами з партій сопрано та альта (див. приклад 8).

Приклад 8.

Шед-рик, шед-рик. шед-рі-воч-ка, при-ле-ті-ла лас-ті-воч-ка!

pp *Solo > rit.*

Дворазове повторення цілої композиції «Щедрика» може аргументуватися двома вмотивованими версіями. Перша передусім базується на розширенні цілісності самої композиції, оскільки одноразове повторення в часовому відношенні є надто закортким. Друга версія, що є більш вірогідною, продиктована, на нашу думку, самою ідентичністю її використання у щедрівковому обряді. Адже щедрувальники ходять від хати до хати і багаторазово виконують одну і ту ж саму щедрівку. Власне, і такого роду «символічна» багаторазовість (перша строфа у цій композиції навіть повторюється тричі) і лягла в основу задуму композитора, щоби максимально наблизити її до обрядового першоджерела.

Отже, серіаційний принцип формування, що використаний в обробці української народної пісні «Щедрик», дав можливість композиторові відчутти (насамперед на інтуїтивному рівні) природу мелоінтонаційного обрамлення щедрівкового жанру при опрацюванні його для мішаного складу хору. Це, в першу чергу, розкриття підголоскової природи української обрядової пісні, розуміння її ладозвукорядних основ, принципів моделювання хорової фактури, органічне зіставлення динаміки та агогіки, використання педалізованих площин тощо. Все це дало можливість актуалізувати формотворчі процеси і вивести їх на рівень новаційних класичних форм, надаючи їм оригінального та неповторного шарму.

ЛІТЕРАТУРА

1. Герасимова-Персидська Н. Характерні риси поліфонії М.Леонтовича //Українська радянська музика. – К., 1962. – Вип. 2. – С.129-152.
2. Гордійчук М. Микола Леонтович. – К.: Муз. Україна, 1972.
3. Дяченко В. М.Д.Леонтович. – К.: Муз. Україна, 1969.
4. Золочевський В. Композиційна і тематична будова обробок народних пісень М.Леонтовича //Творчість М.Леонтовича. Збірка статей /Упоряд. В.Золочевський. – К., 1977. – С.125-152.
5. Іваницький А.. Основи логіки музичної форми (проблеми походження музики): Навч. посібник. – К.: Альтерпрес, 2003.
6. Іваницький А. Українська музична фольклористика (методологія і методика): Навч. посібник. – К.: Заповіт, 1997.
7. Козицький П. Творчість Миколи Леонтовича //Творчість М.Леонтовича. Збірка статей /Упоряд. В.Золочевський. – К., 1977. – С.7-16.
8. Луканюк Б. Народнопоетичні прообрази у творчості М.Леонтовича //Творчість М.Леонтовича. Збірка статей /Упоряд. В.Золочевський. – К., 1997 – С.177-199.
9. Маринін І., Бец О. З хорової спадщини М.Д.Леонтовича //Матеріали до українського мистецтвознавства. Микола Леонтович і сучасна освіта та культура. Наук. збірник. Вип. 4. – Київ-Кам'янець-Подільський, 2003. – С. 19-22.
10. Ольховський А. Нарис історії української музики. – К.: Муз. Україна, 2003.
11. Попович А., Колотило Т. Вивчення творчості М.Леонтовича в курсі «Практикум зі шкільного репертуару» //Матеріали до українського мистецтвознавства. Микола Леонтович і сучасна освіта та культура Наук. збірник. Вип. 4. – Київ-Кам'янець-Подільський, 2003. – С.22-25.
12. Тукало Д. Колядки та щедрівки в хорових обробках М.Д.Леонтовича //Матеріали до українського мистецтвознавства. Микола Леонтович і сучасна освіта та культура. Наук. збірник. Вип. 4. – Київ-Кам'янець-Подільський, 2003. – С.43-46.
13. Фільц Б. Хорові обробки українських народних пісень. – К.: Муз. Україна, 1965.

Yuriy Kresak

**SERIAL PRINCIPLE OF FORM CREATION IN ADAPTATION
OF FOLK SONGS OF MYKOLA LEONTOVYCH
(ON THE MATERIAL OF UKRAINIAN FOLK SONG «SHCHEDRYK»)**

The article deals with the ways of implantation of serial development of melody with four voices chorus sounding through diverse compositional and formcreative devises.

ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

Лю Сі Мей

РИТМІЧНІ АСПЕКТИ ВИКОНАННЯ ПАРТІЇ ІОЛАНТИ В ОДНОІМЕННІЙ ОПЕРІ ПЕТРА ЧАЙКОВСЬКОГО

Стаття присвячена акцентуванню атрадиційних моментів виразовості в останній опері Чайковського, «Іоланта», яка отримала неоднозначну оцінку серед сучасників. Ямбічність ритмічного рисунка партій різних персонажів має особливий сенс у партії Іоланти, яка втілює алегорію Подвигу у дусі символістського мистецтва 90-х рр. ХІХ століття.

Опера «Іоланта» П.Чайковського вже протягом трьох століть є окрасою в репертуарному списку багатьох оперних театрів у світі. Це насамперед пов'язано з неперевершеною красою її музики, а також з неординарністю її драматургії. Особливе місце вона займає і в оперному репертуарі Китаю.

Треба зазначити, що музика П.Чайковського виступає у світлі неосимволістських орієнтацій сучасного музичного життя, що протікає під знаком «ренесанса А.Цемлінського», «ренесанса Е.Саті», коли перевидаються праці А.Белого [4], виходять з друку книги, подібні до «Енциклопедії символізму» Ж.Кассу [5], та інші видання, які загострюють увагу на «передсимволістських» рисах мислення Чайковського 90-х рр. ХІХ ст. і з яких останні мають тенденцію виокремлення у сучасному виконавстві. Зокрема, це стосується китайських виконавців партій опери «Іоланти» П.Чайковського, які досить чутливі до «символістських натяків» партитур композитора, оскільки саме символістська лінія художнього мислення є природною для мистецтва Сходу і насамперед Далекого Сходу і Китаю.

Тому партія Іоланти в одноіменній опері П.Чайковського стає предметом дослідження на рівні її ритмічної будови та виявлення архетипного ритмічного утворення, де символічним навантаженням може бути підкреслене чи пом'якшене виконавцем, тобто наближене до «казкового реалізму» традиції російської опери, яку Чайковський наслідував. Але може бути виявлена лінія «умовної виразності», яка також має місце в даному творі композитора і яка пов'язана з міфологемою образу самопожертви заради самовдосконалення героя чи героїні, які бажають бути гідними свого обранця (є такий казковий мотив і в фольклорі Китаю, див. нижче).

Мета дослідження – виявити символічні – архетипні елементи в образі Іоланти та втілити умовно-знакові моменти в ритмічній будові партії цієї героїні. Зауважимо, що цей персонаж був створений російським композитором у період, коли символістське бачення світу стало знаменною якістю музичного мислення у світі в цілому (К. Дебюссі написав свою «Діву-Обраницю» у 1888 р., «Фавна» – у 1890, працював над «Пеллеасом» у 1891-1902 рр.), а також фактом художнього життя

Москви 90-х рр. ХІХ ст. (див. так званий «московський модерн»). З цього випливають наступні завдання:

1) виявити передсимволістські лінії в образі «Іоланти» П. Чайковського як реакцію високоталановитого автора на «ідеї свого часу», у тому числі втілення «стилістичної симультанності» авторами у перехідні епохи, якою, безсумнівно, було останнє десятиріччя ХІХ ст.;

2) підкреслити в партії Іоланти із однойменної опери П. Чайковського архетипні ритмічні ознаки, які спроможні внести міфологічне підґрунтя в казкове тло опери російського композитора і зазвучати дещо несподівано, але привабливо в умовах сучасного виконання, що тяжіє до «неосимволістських» чинників художньої виразовості музики сьогодення, які містять перетини із художніми традиціями культури Сходу.

Опера «Іоланта» П. Чайковського при перших її постановках визвала чимало дорікань сучасників. Її супроводжували непорозуміння, зміст яких заслуговує уваги в сучасних умовах пошуків виконавських рішень. Так, прем'єра опери у листопаді 1892 р. мала відгуки у пресі, що, на думку автора монографії, були присвячені творчості П. Чайковського [2] і в цілому були «одностайно суворими» [2, 797]. На підтвердження того «осуду життя» можна привести коментар М. Римського-Корсакова, який є особливо чуйним до величних досягнень своїх колег: «...«Іоланту» чув на репетиціях і знайшов, що це один з найслабших творів Чайковського. На мій погляд, все в цій опері є невдалим...» [2, 797].

Цей «неласкавий» відгук парадоксально збігається з наступним сприйняттям смислу музики опери Чайковського – із характеристикою творчості російського композитора в цілому... як «з початком модерну...» [1, 905]. Останнє твердження в аспекті сприйняття спадщини Чайковського як носія суто «традиційного» мислення є таким же «незрозумілим» у сьогоденні, як і роздуми про «невдалість» опери «Іоланта», яка в наш час є одним із найчастіше виконуваних творів цього композитора. Однак ця популярність опери поступається на світових сценах «Євгенію Онегіню» та «Піковій дамі». Але в цілому опера-казка Чайковського складає «золотий фонд» оперних вистав і закріплюється традиція адресування її «для юнацтва» як вистави, доступної найширшій аудиторії.

Але власне «неприродність» засобів виразності в «Іоланті», що згодом стане «загальною підставою» опонування музично-модерністичним виступам у ХХ ст., привертає увагу до себе: «відчуття» композитором виразовості, що встановиться згодом, особливо в перспективі для композиторів ХХ ст.

Звернемо увагу на «звинувачення» М. Римського-Корсакова, що стосуються опери «Іоланта». Відомий композитор-новатор звертає увагу на дві основні й очевидні для нього «хиби» партитури: «запозичення з А. Рубінштейна» і «темброва алогічність» («...музика, що придатна для струнних, доручається духовим і навпаки, внаслідок чого вона звучить навіть неприродно у тих місцях, в яких би вона мала звучати...» [2, 797].

Як бачимо, для Римського-Корсакова партитура «Іоланти» була «штучною», достатньо «серйозною» («непідходяща фантастичність...»), ніж вимагає сюжет. Музикознавчий аналіз у згадуваній монографії звертає увагу на пересічення лібрето з філософічністю роздумів Спінози, тематичного втілення образів-символів «Трістана» Р. Вагнера, Л. Бетховена та ін. [2, 801-802]. Створюється враження про умовність виразових засобів, які склали для Чайковського основу змісту, що «вбирав» усталені конструкції-знаки заради втілення основної ідеї, судячи з усього, нової для 90-х років ХІХ ст. і досить «тривіальної» на початку ХХІ ст. Треба зазначити, що в тій опері, «як все найкраще, що вийшло з-під пера Чайковського в останні роки його життя», дивує «своєю крайньою, майже елементарною простотою виразових засобів» [2, 803]. Як приклад такої «простоти» можна привести... аріозо Короля Рене («Господь мій, если грешен я...»). Мабуть, «елементарно простим» виступає героїчний хід основними тонами як інтонація-образ оперної музики. І тут же автор зауважує... незвичайно широкий і непростий у виконанні хід на дециму, після якого йде «найпростіший-зрівноважуючий» хід у протилежному напрямку. При цьому автор монографії щиро «не зауважив» прихованої поліфонії, хрестоподібного ходу із символікою «оберненого хреста», тобто бахіанських «позначень», змістовно надзвичайно важливих у розвитку музики опери.

І те, що стало об'єктом уваги для музикознавців, і виразові елементи, які тільки-но усвідомлюються у сприйнятті твору Чайковського, – все це охоплює складові цілого, в якому композитор «збирає» стилістично-жанрово і знаково-змістовно найрізноманітніші елементи. Все це націлене на оспівування Світла, що складає у Православ'ї, яке широко сповідував композитор, втілення Бога, наближення до пізнання, яке досягається випробуваннями й стражданнями. У зв'язку з тією символікою маємо нагадати, що з початку 90-х років XIX ст., коли створювалася опера «Іоланта» Чайковського, у мистецтві стверджується естетика символізму. У Москві – місті, з яким поєднана творча біографія композитора, найвпливовішою у художньому світі фігурою стає М. Врубель, символізм і християнські засади мислення якого були органічно поєднані. Це є твердженням того, що геній Чайковського ємкістю відбиття «ідей часу» наближався до «культурних парадигм епохи», у тому числі й народжуваного російського модерну, і той художній контекст творчості видатного майстра оперної творчості не можна проігнорувати.

В атмосфері підвищеної уваги до символічних узагальнень образних значень мистецтва не можна не зауважити багатозначний збіг імені героїні – Іоланта – із фонічно і коренево близьким йому – Іола. У грецькій міфології так називають дочку ехалійського царя, кохання до якої Геракла і зрада її батька стало несподіваною причиною загибелі всієї родини ехалійців і страшної смерті надгероя. У казці Херца і в лібрето опери Чайковського також розповідається про загрозу з уст батька на адресу обранця Іоланти, правда, з метою ігрової стимуляції дій Іоланти.

Інший аспект міфологічних асоціацій пов'язаний із мотивом самовдосконалення Іоланти заради збереження почуття коханого. Тут маємо сюжет змушеного випробовуючого каліцтва, що нагадує міфологічні мотиви казок різних народів. У Китаї, зокрема, є легенда про Дун Юнь та Ці Сьєн Ню, котрі широко кохали одне одного, при тому, що Ці Сьєн Ню була Богинею Неба, що злітала на небеса, а Дун Юнь – людина земна, селянський хлопець, однак вродливий і з тонкою душею. Заборона батька Богині Імператора Неба не зупинила закоханих, і вони залишилися разом на землі. Цей сюжет дещо споріднений з історією Іоланти, що зафіксована у Херца та опері Чайковського: заборона батька-Короля Водемон також дисонує, але любов Іоланти все гармонізує. Мелодія китайської легенди-балади про Ці Сьєн Ню вражає своєю ліричною експресією, нагадуючи «зітхання» Іоланти (порівняйте із аріозо «Отчего это прежде не знала...»). У китайській ліриці сполучення мотивів, подібного до «зітхання» у єдності із широтою загального мелодичного контура, утворює свого роду музичну виразовість. Тому китайські співаки вчувають у мелодії Чайковського дещо близьке з їхнім розумінням музичної інтонації.

Вищезазначені асоціативні змістовні мотиви складають «елементарно-міфологічне» тло сприйняття «Іоланти» Чайковського як у XIX, так і на початку XXI ст., апелюючи до загальнокультурного досвіду глядачів-слухачів оперної вистави. «Елементарність вираження» позначена принципом «точки відліку» і для становлення символістів, що полягало у нерозривності з інтелектуалізмом і релігійною благоговійністю змісту, який відмежовувався від традиційно-театральної драматичності-трагедійності. Споглядальність і душевний спокій «очікування Дива» відрізняє символістський тип мислення від романтизму, навіть романтизму Р. Вагнера, до якого символісти багаторазово зверталися, надихаючись «культури таємниці», яка започаткована в «Лоенгріні» і була довершена у «Парсіфалі». Звісно, що Чайковський не прийняв богатирства-епосу Вагнера, томління смерті-кохання його «Трістана». Але «очікування радості», прилучення до Світла-Бога – це органічний для Чайковського хід думок, який породжує принципово новаторську драматургію.

Адже перше, що вражає слухача при сприйнятті опери, – це те, що в ній дивно уніфікована ритміка в усіх тематичних побудовах твору. Ритмомотиви найрізноманітніших тем-образів, що «розкидані» в композиції, мають надзвичайну подібність: орієнтацію на ямбічний хід у ритмічних поєднаннях, що часто мають вигляд пунктирних зворотів. Обидві вищезазначені ритмічні форми присутні в заключному дуеті Іоланти і Водемона, тема якого, розвиваючись, охоплює звучання хору й оркестру. І, зважаючи на даний ритмічний імпульс, можна відчутти вихідний ритмомотив, який сприяє розвитку того результуючого образу-«зітхання», починаючи з Інтродукції. І не випадково композитор, за глибоким спостереженням М.Римського-Корсакова, доручає «звично струнні зітхан-

ня» – духовим інструментам, з притаманною останнім «відстороненістю» й аналогіями до органних звучань. І це «знімає» безпосередньочуттєве вираження, де на перший план художнього змісту виходить «томління Подвижництва», чекання одухотвореної Любові, що впливає на перетворення навколишнього світу. Так, в сюжет опери закладена алегорія Самовдосконалення душі. І всі персонажі сценічного дійства не стоять осторонь тяжіння до досконалості, а лише різними способами і різними ступенями усвідомлюють їх.

Треба зауважити, що ритмофігура ямбічного звороту («хід з-за такту») і її обернення у вигляді фігури з пунктиром мають архетипне значення для становлення вольової активності в русі, що у старовинній риторичі було пов'язане то з ідеєю «політності», то із пасіонним «мордуванням-биттям», що є невідривними від суб'єктивного бажання носія активності дій.

У сфері уявлень про символіку ритмопобудови опери перше аріозо Іоланти («Отчего это ночи молчанье...») дає «перший повштовх подвижницького Бажання». Алегорія «спокою незнання Світла», що обурює Світлого Лицаря Водемона, безглуздість такого буття загострює творення «неспокою» Іоланти, а троянди в її саду складають «натяг» на Богородичний символ Непорочності (білі троянди) і жертвовної Любові (червоні троянди). Незрозуміння Іолантою символіки кольорів – то незнання свого призначення у світі, зміст якого – Світло Подвигу.

Таке трактування драми Х.Херца, що покладене в основу лібрето «Іоланти», триває із символіки Ночі-Світла, яка в період панування романтичної ідеї робила акцент на оспівуванні Ночі на протигагу відсуненню на другий план Дня. Але через те затьмарювалася основна теза релігійного мислення: Віра-Світло. Жадоба подвигу-самопожертви притаманна майже усім героїням опер Чайковського. Такого роду «томління за жертвним самоутвердженням» надає героїням більшості опер композитора «комплексу Снігуроньки» (за слухним баченням О.Соколова), коли вони «відмежовуються» від носіїв «спокійного щастя», чи то наближаючись до гріха-випробування – кохання-жалості, кохання-спасіння, чи присвячуючи себе на «самоспалення» в жертвному томлінні незвершення Любові (Іоанна, Тетяна, Ліза...). В їхніх характеристиках ямбічний ритмоархетип протистоїть кантовій усталеності ходи-роздуму (порівняй ямбічні мотиви «мрій» та «кохання Тетяни» із «умоглядним ідеалом» кантових хореїчних мотивів в аріозо «Кто ты, мой ангел ли хранитель...» та ін.). Іоланта – особливий виняток у низці героїнь Чайковського, бо її образ розкривається не через «боротьбу протиріч» ритмічних поштовхів виразу, а у поступовому осяганні змісту буття й спрямування руху до Найвищого.

Драматургія одноактової опери з яскраво вираженою пасіонною двохфазовою структурою дії (намагання бути готовим до мучеництва – до подвигу Одухотворення душі) розкривається через вибудову «змістове кресцендо», небетховенський рух «від мороку – до Світла». Небетховенський – бо виключає «боротьбу, знищення «супротивника». Навіть «мотив долі», який, накреслюючись в Інтродукції і демонстративно нагадуючи тему-образ П'ятої симфонії віденського класика, «цитатним» характером набуває ефекту відсторонення: ямбічний рисунок даного мотиву стає стимулюючим чинником єдиного руху до Досконалості, що втілюється у фінальному номері композиції.

Доречним вважаємо зауваження А.Альшванга, що стосується свідомого звернення композитора до мелодики романсу А.Рубінштейна «Отворите мне темницу...» у темі Водемона «Чудный первенец творенья...», як це представляли теми-знаки з творів XVIII ст. у «Піковій дамі» [2, 806]. Такого роду «знаковість» виразу ритуалізує виклад, надає дії опери умовної пластики обрядового театралізованого дійства у формі «сценічної кантати» XX ст. Головна героїня опери Іоланта концентрує алегорію жертвовної Любові, і ритмічні формули її партії, будучи виконаними в річищі домінуючої ямбічності, збагачуються дієвістю бажання Звершення. Ритмічна уніфікація опери складає один із тих «передмодерністичних» елементів виразності музики П.Чайковського, що у XX ст. породжує серіацію ритміки і споріднені з нею явища антитрадиціоналізму наступних історичних етапів розвитку музичного мистецтва.

Узагальнюючи вищезазначене, звертаємо увагу на такі суттєві сторони виразовості партії Іоланти в однойменній опері П.Чайковського, як:

1) наявність багаторівневої асоціативної символіки в сюжеті опери і певних виразових елементів, що порівнюються з умовною значущістю знака-образу в мистецтві символістів, тобто з виходом на між- та понаднаціональні ознаки виразовості у конкретній сюжетній канві твору;

2) суттєвість ритмічної уніфікації в творенні партії Іоланти, зокрема на рівні архетипної ямбічної побудови, що від першовитоків людства втілюють вольово-силову (і болісну!) напругу душі; гіпертрофію пунктирних ритмів знаходимо у О.Скрябіна, якого справедливо вважають класиком російського музичного символізму і який був молодшим сучасником П.Чайковського у представництві Московської композиторської школи на зламі століть;

3) виконання партії Іоланти, насиченої ритмічною чіткістю подання архетипного стрижня характеристики героїні, надає її сценічному втіленню ритуалізованої конфігурації. У цьому випадку в її образі впізнається релігійно-міфологічна підоснова, прославлення в фіналі твору Бога-Світла, якому принесена була добровільна жертва страждання прекрасної Диви, виводить на сюжет, який представляє несподіваний ракурс ...«Снігуроньки» О.Островського, музика до драми якого складала предмет постійної ніжності душі композитора.

ЛІТЕРАТУРА

1. Adler G. Handbuch der Musikgeschichte. – Frankfurt a.M., 1924.
2. Альшванг А. П.И. Чайковский. – М.: Музыка, 1967.
3. Асафьев Б. О музыке П.Чайковского. – М.: Музыка, 1972.
4. Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994.
5. Кассу Ж. Энциклопедия символизм. – М.: Республика, 1999.
6. Конен В. Театр и симфония. – М.: Музыка, 1974.

Lu Si Mej

RHYTHMIC ASPECTS OF PERFORMANCE OF A IOLANTE PARTY IN THE SAME P.TCSHAIKOWSKIJ OPERA

Clause akcention the atratitionel moments of expression of last P.Tcshaikowskij opera, which has received an ambiguous estimation from the contemporaries. Iambus of rhythmic figure of parties the different character has the special sense in a Iolante party, containing allegory of feat in spirit of symbolismus art of the 1890-th years.

Мирослава Жишкович

ВОКАЛЬНА ОСВІТА В КОНСЕРВАТОРІЇ ГАЛИЦЬКОГО МУЗИЧНОГО ТОВАРИСТВА (ДРУГА ПОЛОВИНА ХІХ – ПОЧАТОК ХХ СТОЛІТТЯ)

У статті досліджується розвиток вокальної освіти у консерваторії Галицького Музичного Товариства в другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. На основі численних щорічних звітів Виділу Галицького Музичного Товариства, програм виступів та деяких інших матеріалів простежуються зміни в організації навчального процесу консерваторії, висвітлюються форми вокальної освіти.

Сто п'ятдесят років відділяють нас від тих подій, коли у Львові було відкрито перший на території Східної Галичини професійний музичний навчальний заклад – консерваторію Галицького Музичного Товариства – один із трьох попередників-фундаторів Львівської державної музичної академії ім. М.Лисенка. Сто п'ятдесят років – це чималий часовий відтинок, музично-історичні події якого ще неповно висвітлені в музикознавчій літературі. І насамперед це стосується питань, пов'язаних з історією розвитку професійного вокального мистецтва (виконавства та педагогіки) у Львові.

Слід віддати належне невтомному досліднику музичної культури краю професору Л.Мазепі, який чимало своїх статей та наукових розвідок присвятив розкриттю питань, пов'язаних з музичним життям та розвитком музичної освіти в Галичині. Підсумком його наукової діяльності на даному

етапі, як видається, є двотомне видання – монографія у співавторстві з Т.Мазепою «Шлях до Музичної академії у Львові». У цій праці дуже ретельно на основі численних архівних матеріалів, документів, преси висвітлюється не лише тривалий шлях розвитку консерваторської освіти у Львові, а й історичні передумови та усі різноманітні форми музичної освіти, які склалися в Галичині упродовж століть, простежується еволюція музичного життя, шлях від аматорства до професіоналізму. Подається й інформація, яка пов'язана з історією вокального виконавства та педагогіки. Проте детальне дослідження розвитку мистецтва співу у завдання авторів монографії не входило.

Колективна праця професорсько-викладацького складу Львівської державної музичної академії ім. М.В.Лисенка «Сторінки Львівської державної музичної академії ім. М.В.Лисенка», присвячена висвітленню найважливіших подій, діяльності визначних особистостей, що працювали зокрема і в консерваторії Галицького Музичного Товариства, має лише інформаційно-довідковий характер. Праці польських дослідниць А.Солярської-Захути та А.Випих-Гавронської, хоча і містять важливу інформацію, однак в них охоплено коло питань, пов'язаних лише з діяльністю оперного театру у Львові. Над історією розвитку міського театру у Львові працює і Т.Мазепа.

Отже, недостатня розробка питань з історії вокальної освіти у Львові продиктувала вибір теми статті, мета і завдання якої – зробити перше глибше дослідження розвитку вокальної освіти у консерваторії Галицького Музичного Товариства. Адже, як відомо, цей навчальний заклад, в якому викладали видатні музиканти та співаки, протягом свого існування підготував велику кількість фахівців, які згодом працювали не лише у Львові та інших містах Галичини, а й за кордоном.

Становлення і розвиток професійного вокального мистецтва в Галичині у другій половині XIX ст. тісно пов'язані з діяльністю Галицького Музичного Товариства (ГМТ). Від заснування у 1838 р. і до 60-х років XIX ст. це Товариство було основним осередком музичного життя краю. Його метою (як зазначалось у статуті ГМТ) було «плекання і поширення музики в краї, а особливо виховання розуміння і музичного смаку, полегшення ґрунтовної науки в мистецтві, як також пізнання музичної літератури» [1, 100]. Товариство займалося організацією концертів симфонічної, камерної та хорової музики (поряд із різноманітними ансамблями тут був чоловічий, жіночий і мішаний хори, симфонічний оркестр), а також улаштуванням виступів гастролерів.

Окрім популяризації музичного мистецтва, Галицьке Музичне Товариство дбало про музичну освіту, що свідчило про ще один напрямок його діяльності. У 1839 р. при Товаристві було відкрито музичну школу. Спершу це були курси навчання співу для 16-ти учнів. Незабаром педагогічна діяльність Товариства почала розширюватися: 15 жовтня 1840 р. за ініціативою першого директора та художнього керівника Галицького Музичного Товариства Йоганна Рукгабера на базі курсів співу було відкрито інститут, де навчалось 40 співаків (педагог панна Ля Рош) та 20 скрипалів (педагог пан Брех) [19, 87]. Відкриття та функціонування музичної школи-інституту стало однією з важливих подій у музичному житті Львова, яка знайшла відображення в статті «Музика і мистецтво» (часопис «Мнемозупе», 19 жовтня 1840 р.): «Галицьке музичне об'єднання вибрало для себе почесну дорогу, відкривши навчальні курси для 16-ти співаків (хлопців і дівчат). Загалом інститут нараховує 60 вихованців, серед них 40 – співаки, 20 отримують основи скрипкової гри. Об'єднання має намір за короткий час відкрити також курси для навчання гри на духових інструментах» [5, 336]. Таким чином, відбувався поступовий процес переростання концертно-аматорської організації у професійний навчальний заклад.

У 1852 р. завдяки старанням Й.Рукгабера було укладено і затверджено новий статут ГМТ. Його новою метою було створення консерваторії, де б навчались органісти, співаки, співачки, члени оркестру, а при особливих можливостях – солісти [7, 126]. 14 лютого 1852 р. було ухвалено заснувати консерваторію «в самому лоні Товариства» [10, 10]. Навчальний рік планували розпочати 1 жовтня. Проте на заваді стали об'єктивні причини: нестача коштів, відсутність власного приміщення, бюрократична тяганина тощо. Та незважаючи на ці ускладнення, формування адміністрації та підбір потенційних викладацьких кадрів не припинялися. 4 грудня 1853 р. було сформовано дирекцію Товариства, а 1 травня 1854 р. на базі музичної школи-інституту відкрито консерваторію Галицького Музичного Товариства (хоча офіційно статус консерваторії був наданий цьому навчальному закладу

лише у 1880 р.). Якщо пригадати, коли були відкриті перші консерваторії у Західній та Східній Європі (1795 р. – у Парижі; 1811 р. – у Празі; 1821 р. – у Варшаві та Відні; 1822 р. – у Лондоні; 1840 р. – у Пешті.; 1843 р. – у Лейпцигу; 1850 р. – у Берліні та Кельні; 1862 р. – у Петербурзі.; 1866 р. – у Москві), то можна вважати, що консерваторія ГМТ була однією з найдавніших у Європі.

Діяльність консерваторії, як і Товариства в цілому, набуває особливої ваги під керівництвом нового артистичного директора Кароля Мікулі, теоретика, піаніста, спадкоємця педагогічної методики свого великого вчителя Ф.Шопена. Обійнявши цю посаду в квітні 1858 р., К.Мікулі був сповнений бажання підняти консерваторію Галицького Музичного Товариства на рівень поважного навчального закладу. Адже на той час вона не мала ні чіткої навчальної програми, ні документів, які б регулювали діяльність директора, професорів, учнів, закладу в цілому, ні необхідних спеціальностей (зокрема, відсутність класу фортепіано). Починаючи з 1859 р., в організації навчального процесу відбуваються поступові зміни. Поряд з уже існуючими курсами співу, гри на скрипці введено курси гармонії, композиції, наука гри на фортепіано, віолончелі. У проєкті було відкриття школи органістів, планувався розвиток школи співу [3, 58-60].

Першим викладачем сольного співу в консерваторії Галицького Музичного Товариства став запрошений 1858 р. італієць Луїджі далла Каса, який, перебуваючи раніше в польських домах, навчився польської мови і добре ознайомився з польською музикою. З 1 листопада 1872 р. клас сольного співу очолила відома примадонна опери Теодозія Яковіцька (Фрідерічі-Яковіцька), колишня учениця Ю.Добрьського (Добжського) у Варшаві та Ф.Ламперті в Мілані [2, 350-351]. Загалом за час дирекції К.Мікулі клас сольного співу в цьому навчальному закладі вели викладачі С. де Лянге, М.Гафф, М.Злобіцька, А.Вигживальська, Ф.Гербіч, І.Левицька. У 1873 р. у консерваторії розпочав діяльність відомий педагог вокалу В.Висоцький, який за час своєї педагогічної роботи виховав цілу плеяду відомих співаків, як польських, так і українських.

Однак у 60-70-их рр. якихось вагомих здобутків у справі виховання співацьких фахових кадрів ще не спостерігалось. Такий стан справ можна пояснити перш за все недосконалістю організації навчального процесу консерваторії в цілому та недостатньою увагою з боку дирекції Галицького Музичного Товариства щодо виховання солістів-вокалістів у консерваторії, про що свідчить критичний матеріал, вміщений у деяких тогочасних часописах. «Якщо б Товариство замість плекання майже виключно концертної музики і фортепіанної гри створило добру школу органістів, займалося б більше церковною музикою [...], якщо б постаралося стати корисним для місцевої сцени і готувало для неї відповідні сили [...]. Проте досі Музичне Товариство не підготувало ні однієї сили для місцевої опери, незважаючи на те, що до програми школи Товариства входить також вокальна музика і наука хорового співу. Товариство займається здебільшого фортепіанною грою [...]», – писав у 1880 р. у «Закордонній хроніці зі Львова» варшавського часопису «Bluszcz» невідомий автор [3, 70].

Незважаючи на певні об'єктивні труднощі, К.Мікулі намагався удосконалити засади діяльності Музичного Товариства та консерваторії, а це – розширення навчальних програм, поділ курсів навчання на ступені, введення річних та піврічних «пописів» (академконцертів та іспитів), постійне поповнення особового складу педагогів консерваторії добрими силами фахівців [3, 72-73]. За пропозицією К.Мікулі (від 1884 р.) «пописи» учнів відбувалися не лише в кінці навчального року, але й протягом року за присутності публіки і тривали декілька днів. На той час такі виступи давали змогу оцінити досягнення учнів у галузі виконавського мистецтва і були доказом їхнього професійного розвитку, чим належало «завдячувати в цілому і старанному керівництву артистичного директора пана Мікулі, котрий свої сили і знамениті знання ретельно і палко присвячує консерваторії» [9, IV-V]. Було також започатковано традицію нагородження найздібніших учнів, що найкраще себе зарекомендували на річних «пописах» та іспитах, преміями консерваторії. Згодом нагороди замінено кількеступеневими оцінками.

Після відходу К.Мікулі з консерваторії Галицького Музичного Товариства у 1887 р. посаду директора на конкурсній основі зайняв його учень Рудольф Шварц, педагог, органіст, піаніст, диригент. Його діяльність принесла вагомі результати у справі подальшого розвитку консерваторії, особливо в удосконаленні та активізації дидактичного процесу, студентської практики в галузі оркестро-

вого та вокально-хорового виконавства, «цілого «внутрішнього» музичного життя цієї вищої школи, яке щораз більше і частіше виходило «назовні» – за межі власних стін за допомогою значного збільшення кількості публічних концертів» [4, 155.].

Вже в перший рік своєї діяльності, маючи на меті вдосконалити навчальний процес та покращити організацію діяльності консерваторії, Р.Шварц опрацював реформований план навчання і правила функціонування для консерваторії та її учнів. План передбачав диференційований підхід до різних спеціальностей, визначав кількість обов'язкових та необов'язкових (факультативних) дисциплін під час навчання на поодиноких курсах. Дотеперішні щорічні «пописи» всіх учнів консерваторії, що тривали по декілька днів, було визнано за невідповідні з педагогічного огляду. Натомість пропонувалось ввести контроль за поточним навчанням у формі щомісячних «пописових» виступів у присутності комісії з членів Виділу, професорів та артистичного директора.

Подаємо декілька параграфів зі статутними вимогами, що входили у складений 1888 р. для консерваторії Галицького Музичного Товариства статут (так званий *regulamin*):

№ 1. «Завданням консерваторії, тобто Вищої громадської школи Галицького Музичного Товариства, є навчання та освіта в музиці, а особливо у співі, в грі на інструментах і в теорії музики».

№ 12. «Протягом навчального року відбуватимуться щомісячні «пописові» навчання, в яких учень, обраний професором, представить досягнення свого поточного навчання. На такі навчання родичі та опікуни мають право вільного входу. Предмет цих навчань вкаже професор; програму цілості складе артистичний директор».

№ 14. «Результат іспиту разом з річною класифікацією становитиме загальну оцінку, а саме:

а) відмінна (ступінь I) – дає право на нагороду та на участь у конкурсі;

б) добра (ступінь II) – дає право переходу на вищий відділ;

в) задовільна (ступінь III) – також дає право переходу на вищий відділ;

г) незадовільна (ступінь IV) – дає привід до повторення навчального року» [6, 1-5].

Курс навчання сольного співу був поділений на три відділи (ступені): нижчий (початковий), середній та вищий. Навчання на кожному з відділів тривало по декілька років: на нижчому – два, на середньому і вищому – по три роки. Зарахування учня-вокаліста на той чи інший відділ (ступінь) залежало насамперед від природних якостей голосу, а також від рівня попередньої підготовки, як вокальної, так і музичної. Траплялись початківці, котрі при наявності добрих голосових можливостей не мали навіть найелементарнішої музичної підготовки. Вони розпочинали науку співу з нижчого ступеня. Але були й такі, яких відразу зараховували на середній або й вищий ступінь (як у випадку з С.Крушельницькою, яка навчалась на вищому відділі у 1891 – 1893 рр.) [14, 25-31; 24-30].

Кількісний склад учнів консерваторії Галицького Музичного Товариства впродовж усіх років не був постійним і не зростав систематично: він змінювався, то збільшуючись, то зменшуючись. Наприклад, у 1887/88 навчальному році в класі сольного співу нараховувалось 18 учнів (нижчий відділ – 6 осіб, середній – 0, вищий – 12) [11, 28], у 1888/89 н. р. кількість учнів зменшилась до 10 осіб (нижчий відділ – 7, середній – 3, вищий – 0) [12, 27], а у 1889/90 н. р. нараховувалось 13 учнів (нижчий – 5, середній – 6, вищий – 2) [13, 29]. У звітах за 1891/92 та 1892/93 навчальні роки подається однакове число учнів – по 16 осіб (1891/92 н. р.: нижчий відділ – 8, середній – 3, вищий – 5 [14, 32]; 1892/93 н. р.: нижчий – 6, середній і вищий – по 5) [15, 31]. Значно більша кількість вокалістів навчалась, зокрема, у 1901/02 та 1902/03 навчальних роках – по 34 особи (1901/02 н. р.: нижчий відділ – 14, середній – 18, вищий – 2 [16, 34]; 1902/03 н. р.: нижчий – 19, середній – 18, вищий – 3) [17, 45]. Але вже за два роки число учнів зменшилось до 16 осіб (нижчий відділ – 5, середній – 9, вищий – 2) [18, 31].

У кінці 80-х років XIX ст. особливою популярністю почали користуватись щорічні конкурсні виступи кращих учнів консерваторії Галицького Музичного Товариства (піаністів, скрипалів, віолончелістів, вокалістів тощо). Так, у конкурсі, що відбувся 27 червня 1889 р., з арією для сопрано з опери «Fiogina» композитора Педротті виступила учениця професора В.Висоцького М.Сидорович, за що отримала похвального листа [12, 31]. Наступного року (25 червня) похвального листа отримала учениця Висоцького Н.Швайніц за виконання арії Лінди з опери «Лінда ді Шамуні» Г.Доніцетті [13,

37]. У звіті Виділу Галицького Музичного Товариства за 1891/92 навчальний рік зазначалося, що консерваторія показує щоразу кращі результати; зростає і кількість учнів, які бажають тут навчатися. Вагомого значення набуває щорічний артистичний конкурс як найвідповідніша і найшляхетніша форма виступу, що викликає зацікавлення у слухачів [14, V].

У червні 1892 р. кількість учасників конкурсу зростає. Серед співаків троє конкурсантів (клас професора Висоцького) були відзначені нагородами, а саме: Р.Цудек (похвальний лист за виконання романсу з опери «Дочка кардинала» Ж.Галеві), С.Крушельницька (бронзова медаль за виконання арії з опери «Бал-маскарад» Дж.Верді) та М.Левицький (бронзова медаль за виконання арії з опери «Страшний двір» С.Монюшка) [14, 37-38]. 24 червня 1893 р. нагороди здобули п'ятеро співаків – учнів В.Висоцького. Подаємо вокальні номери з програми конкурсу та прізвища переможців:

№9. Дж.Верді, каватина з опери «Ернані» – А.Краль (похвальний лист);

№10. Ф.Мендельсон, концертна арія – Р.Цудек (бронзова медаль);

№11. Дж.Верді, сцена з опери «Бал-маскарад» – Г.Гурський (похвальний лист);

№12. Дж.Верді, сцена з I-го акту опери «Аїда» – С.Крушельницька (срібна медаль);

№13. С.Монюшко, арія з опери «Галька» – М.Левицький (срібна медаль) [15, 41-42].

Звичайно, тогочасні конкурси, що проводились у стінах консерваторії Галицького Музичного Товариства, відрізнялися від сучасних конкурсів. Це була певна форма концертного виступу, «найвідповідніша і найшляхетніша» (про що зазначалось у звіті за 1891/92 рр.), яка стимулювала учасників цього заходу до навчання, а також служила підсумком їх вагомих здобутків. Так, у звіті за 1892/93 р. знаходимо ще один позитивний відгук про конкурс, який, «подібно як і рік тому, зробив справжню честь інституції та набув собі широкого визнання публіки і преси». Декількома рядками нижче мовиться: «... діяльність консерваторії в останні роки принесла справжні, варті похвали, результати, не кажучи вже про те, що неодноразово її учні отримували визнання та ім'я артистичне за кордоном». Окрім відзначення успіхів у розвитку консерваторії, знаходимо на цій же сторінці фразу, яка заставляє звернути на себе увагу: «... є талановиті оперні сили, такі як панни Штрассерн і Крушельницька, чи пан Гурський» [15, IV]. Ці слова свідчать про цілком іншу ситуацію з підготовкою співацьких кадрів у консерваторії. Варто лише згадати, як часто в 70-х – на початку 80-х рр. на адресу керівництва Галицького Музичного Товариства надходила критика стосовно недостатньої підготовки співацьких сил для оперного театру, що впливало з недосконалістю організації навчального процесу в цілому. Але вже в кінці 80-х – на початку 90-х років ситуація з вихованням співацьких кадрів істотно змінилася. Чимало вокалістів, здобуваючи освіту в консерваторії Галицького Музичного Товариства, ставали у майбутньому видатними співаками.

У звітах останніх років XIX – початку XX ст. відзначається подальше кількісне та якісне зростання консерваторії. Звіт за 1901/02 р. інформує: «Наша консерваторія в навчальному році показала значний ріст кількості учнів (згадаймо, що на вокальних відділах кількість учнів зростає до 34-х осіб – М.Ж.) та їх напрочуд задовільний поступ. ... Позитивні результати конкурсу, що відбувся 28-го червня 1902 р., засвідчили похвально про педагогічний розвиток інституції» [16, IV].

Клас сольного співу в консерваторії Галицького Музичного Товариства в останній третині XIX – на початку XX ст. провадив професор Валерій Висоцький. У списках щорічних звітів фігурує лише його прізвище як викладача вокалу. Згідно із звітами і «Gazety Narodowej» В.Висоцький працював у консерваторії від 1875 р.; згідно із «Słownika biograficznego teatru polskiego» – від 1885 р.; енциклопедичний словник «Митці України» подає такі роки праці Висоцького в консерваторії: 1873-1879, 1887-1907.

За час праці в цьому навчальному закладі (а також і приватної практики) через студії професора Висоцького пройшла велика кількість учнів. У щорічних списках учнів-вокалістів чимало польських, українських, німецьких прізвищ. Не всі, хто навчався вокалу, стали співаками-професіоналами. Однак понад двадцять випускників професора Висоцького згодом стали окрасою багатьох театрів світу. Польська дослідниця театру А.Солярська-Захута, зокрема, писала: «У кінці XIX ст. в консерваторії Галицького Музичного Товариства існувала прекрасна школа співу під керівництвом В.Висоцького. Завдяки перейняттю від італійського співака Ламперті методу, що полягав

у тренуванні емісії голосу, досконалому фразуванню й виразній дикції, учні Висоцького здобували тріумфи на оперних сценах світу» [8, 224]. Серед його учнів були: О.Мишуга, С.Крушельницька, Я.Королевич-Вайдова, Ф.Лопатинська, М.Менцинський, Є.Штрассерн, А.Дідур, М.Левицький, І.Богусс-Геллерова, Є.Гушалевиц, Г.Гурський, Ю.Манн та багато інших. Деякі з випускників Висоцького мали можливість продовжувати навчання за кордоном (в Італії, Німеччині тощо), шліфуючи вокально-технічні навички та удосконалюючи виконавські завдання, але основи вокалу вони здобували в консерваторії Галицького Музичного Товариства під керівництвом свого професора.

Численні програми концертів, академконцертів та конкурсних виступів свідчать про різноманітність та різнохарактерність репертуару, що складався з кращих зразків оперного і камерного вокальних жанрів майстрів епохи старовинного й класичного бельканто, представників веристського стилю, німецьких класиків, польських, німецьких, французьких композиторів епохи романтизму. Для загальної орієнтації щодо змісту і характеру сольних й ансамблевих вокальних творів подаємо вокальні номери з програм «пописів» у 1891/92 н. р. та прізвища учасників – учнів Висоцького [14, 33-34]:

28 лютого 1891 року –

№2. Я.Галль. «Пісня» – І. Богусс.

№6. Я.Комаровський. «Дрімай собі, душе» (у супроводі віолончелі та фортепіано) – С.Крушельницька.

№8. Дж.Верді. Арія для сопрано з опери «Аїда» – Р.Цудек.

15 травня 1892 року –

№3. С.Монашко. «Думка» – І.Богусс.

№8. Г.Доніцетті. Квартет з опери «Дон Паскуале» (сопрано, тенор, баритон, бас) – І.Цудек, М.Левицький, Г.Гурський, А.Краль.

№10. Дж.Верді. Дуетіно і терцет з опери «Трубадур» (сопрано, мецо-сопрано, тенор) – Р.Цудек, С.Крушельницька, М.Левицький.

22 травня 1892 року –

№2. Дж.Мейербер. «На морі» – А.Лішневська.

№6. Ф.Шуберт. «Aufenthalt» – І.Богусс.

№10. Й.Гайдн. Дует з ораторії «Створення світу» (сопрано, бас) – Р.Цудек, А.Краль.

Кількість річних академконцертів та концертних виступів була різною: зазвичай 3-4 рази на рік. Але вже в перших роках ХХ ст. їх число зросло до 7-8 виступів. Таке зростання можна пояснити насамперед збільшенням кількості учнів консерваторії, а також їхніми успіхами, про що мовиться у звіті за 1902/03 н. р. [7, 4]. Для прикладу та порівняння подаємо наступні вокальні номери (оперні арії, вокальні ансамблі, романси та пісні) з програм «пописових» виступів 1903 р. та прізвища учнів професора Висоцького [17, 45-51]:

15 лютого 1903 року –

№2. Й. Вейгль. Тріо з опери «Швейцарське сімейство» (сопрано, мецо-сопрано, бас) – Я.Романська, Г.Вергш, Ч.Заремба.

№5. В.А.Моцарт. Терцет з опери «Так чинять всі...» (два сопрано, бас) – І.Сологуб, Я.Жуковська, Ч.Заремба.

8 березня 1903 року –

№2. а) Дж.Б.Перголезі. Дует зі «Stabat Mater» (сопрано, мецо-сопрано);

б) Г.Ф.Гендель. Дует з ораторії «Іуда Маккавей» (сопрано, мецо-сопрано) – В.Гейндріх, Я.Жуковська.

№4. Г.Доніцетті. «Мати і дитя» – А.Федак.

№10. П.Тості. «Нінон» – Я.Жуковська.

15 березня 1903 року –

№4. В.А.Моцарт. Каватина з опери «Весілля Фігаро» – М.Сєрославська.

№6. В.А.Моцарт. Арія Керубіно з опери «Весілля Фігаро» – Й.Ді Дой.

№8. В.А.Моцарт. Тріо з опери «Дон Жуан» (сопрано, баритон, бас) – В.Гейндріх, Ч.Заремба, З.Моссочи.

22 березня 1903 року –

№2. Е.Лассен. «Allerseelen» – Г.Вертш.

№6. С.Монюшко. «Tzzech Budrysow» – З.Моссочи.

№7. Ф.Мендельсон. «Пісні» для чотирьох голосів (сопрано, мецо-сопрано, тенор, бас) – В.Гейндріх, Я.Жуковська, Л.Наткес, З.Моссочи.

19 квітня 1903 року –

№2. Дж.Верді. Речитатив та арія з опери «Травіата» – М.Оттаманн.

№4. Ж.Бізе. Арія з опери «Кармен» – В.Гейндріх.

№7. Г.Брага. «Серенада» – Д.Максимович.

26 квітня 1903 року –

№2. В.А.Моцарт. Дует з опери «Так чинять всі...» (два сопрано) – Я.Романська, Г.Вертш.

№4. С.Невядомський. «Менует» – М.Божеська.

№6. Ф.Шопен. «Тиша ночі» – І.Сологуб.

№10. Дж.Верді. Арія з опери «Трубадур» – Й.Ді Дой.

3 травня 1903 року –

№5. С.Монюшко. Арія з опери «Галька» – І.Сологуб.

№7. Дж.Верді. Арія з опери «Дон Карлос» – З.Моссочи.

Велика заслуга у продовженні справи вдосконалення та подальшого розвитку навчального процесу в консерваторії Галицького Музичного Товариства належала новому артистичному директорові Мечиславу Солтису, який після смерті Р.Шварца у 1899 році обійняв цю посаду. Звіт 1904/05 р. зокрема констатує, що «число учнів у навчальному році зросло до 410-ти. Цифра ця вказує, що зацікавлення публіки до консерваторії та до системи наук з кожним роком зростає» [18, IV]. Необхідно зазначити, що за числом викладачів та учнів вже на початку ХХ ст. консерваторія ГМТ займала третє місце серед усіх консерваторій Австрії, а згодом як консерваторія Польського Музичного Товариства (від 1919 р.) – перше місце у тодішній Польщі. За кількістю предметів, які викладалися, вона стала на один шабел з провідними європейськими консерваторіями.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст. – Тернопіль: СМП «АСТОН», 2000.
2. Korolewicz-Wajdowa J. Sztuka i życie. Mój pamiętnik. Wydanie II. – Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1969.
3. Мазепа Л. Сторінки музичного минулого Львова. – Львів: СПОЛОМ, 2001.
4. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до Музичної академії у Львові. У двох томах. – Львів: СПОЛОМ, 2003. – Т.1.
5. Mnemosyne. – 19 жовтня 1840 р. – № 84.
6. Regulamin Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego. – Lwów: z drukarni «Dziennika Polskiego», 1888.
7. Ruch muzyczny. – 1857. – Nr. 16.
8. Solarska-Zachuta A. Teatr lwowski w latach 1890-1918. Wprowadzenie // Teatr polski w latach 1890-1918: Zabor austriacki i pruski. – Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987.
9. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego. – 1884/85. (далі – SWGTM).
10. Сторінки історії Львівської державної музичної академії. – Львів: СПОЛОМ, 2003.
11. SWGTM – 1887/88.
12. SWGTM – 1888/89.
13. SWGTM – 1889/90.
14. SWGTM – 1891/92.

15. SWGTM – 1892/93.
16. SWGTM – 1901/02.
17. SWGTM – 1902/03.
18. SWGTM – 1904/05.
19. Токарчук В. Йоганн Рукгабер – перший музичний директор Галицького музичного товариства // «Musika Galicijana»: Матеріали другої міжнародної конференції «Музична культура Галичини в контексті польсько-українських взаємин». – Івано-Франківськ, 1999. – Т.2.

Myroslava Zhyshkovych

VOCAL FORMATION AT THE CONSERVATORY OF THE GALICIAN MUSICAL SOCIETY (SECOND HALF XIX – THE BEGINNING OF XX CENTURY)

The problem of development of vocal formation at the Conservatory of the Galician Musical Society of the given period is investigated. On the basis of numerous annual reports of Department of the Galician Musical Society, programs of performances and some other materials changes in the organization of educational process of the Conservatory as a whole are traced.

Марта Воловець

ОСНОВНІ НАПРЯМИ ДІЯЛЬНОСТІ НЕУКРАЇНСЬКИХ МУЗИЧНИХ ТОВАРИСТВ У ФОРМУВАННІ ПРОФЕСІЙНИХ ЗАСАД ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАВСТВА В ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Стаття присвячена дослідженню ролі неукраїнських товариств і організацій у становленні оркестрового виконавства в Західній Україні. Показано формування та розвиток оркестрового мистецтва, що відбувався впродовж двох часових меж: друга половина ХІХ ст. та перша третина ХХ ст. Розглядається процес переходу від аматорства до професіоналізації оркестрових колективів, що пов'язане з підвищенням рівня освіти в Західній Україні через відкриття вищих навчальних закладів.

Оркестрове виконавство в Західній Україні пройшло складний і тривалий шлях становлення та розвитку. Друга половина ХІХ – перша третина ХХ ст. – це період формування оркестрового мистецтва на західноукраїнських землях, активізації концертного життя регіону. Помітний активний перехід від аматорства до професіоналізації оркестрового виконавства, підвищення рівня музичної освіти, значного професійного росту виконавських кадрів та концертно-виконавської діяльності оркестрових колективів.

Актуальність даного дослідження зумовлена необхідністю теоретичного осмислення проблеми становлення та розвитку оркестрового виконавства в Західній Україні як одного з яскравих і достатньо самобутніх явищ музичної культури.

Відзначимо, що дана проблематика частково висвітлювалась вітчизняними музикознавцями. Зокрема, в працях М.Загайкевич, Л.Кияновської, Л.Мазепи, М.Черепанина висвітлюються невідомі сторінки музичної культури Галичини, Т.Росул, В.Гошовського – Закарпаття, К.Демочко, О.Павлюка – Буковини та частково маловідомі факти становлення та розвитку оркестрового мистецтва як однієї з їх складових. Саме ці праці, а також матеріали часописів та архівні дані стали основою нашого дослідження.

Метою статті є обґрунтування ролі австрійських, польських, єврейських, чеських та інших товариств і організацій у процесі становлення і розвитку оркестрового мистецтва на західноукраїнських землях у другій половині ХІХ – першій третині ХХ ст.

Визначена мета окреслила завдання дослідження:

– висвітлити діяльність неукраїнських товариств та організацій, пов'язаних із становленням оркестрового мистецтва в Західній Україні;

– окреслити основні етапи становлення оркестрового мистецтва Західної України в контексті зростання мистецького професіоналізму.

Зародившись у давній період, оркестрове мистецтво Західної України пройшло складний та інтенсивний шлях розвитку і стало невід'ємною складовою музичної культури регіону. Музичне життя на західноукраїнських землях, як і у всій Україні, тривалий час зосереджувалося на хоровому виконавстві та домашньому музикуванні. Причина полягала у відсутності інструментів, які важко було дістати через нестачу коштів. У другій половині XIX ст. починають виникати невеликі гуртки любителів музики, а тому побутове і домашнє музикування набирає більш організованих форм [5, 45]. Згодом прогресивні митці усвідомили потребу в організації постійно діючих музичних товариств із стаціонарними хорами, інструментальними ансамблями, оркестровими колективами тощо. Саме завдяки цьому у другій половині XIX ст. розпочинають роботу польські, єврейські, російські, чеські товариства, при яких створюються різноманітні колективи.

Значний вплив на активізацію культурно-мистецького життя Галичини даного періоду мало Галицьке музичне товариство (1838 р.) (з 1858 по 1860 роки – «Товариство поширення музичного мистецтва в Галичині», а з 1919 – Польське музичне товариство) [10, 39; 2], що стало головним на той час осередком пропаганди вокальної, камерно-інструментальної та симфонічної музики. При товаристві, окрім інших колективів, існував і оркестр. Протягом 1838-1842 рр. диригентом оркестру був Й.Рукгабер, з 1858 р. – К.Мікулі, а з 1899р. концертами диригував М.Солтис. У різні часи оркестром керували Й.Ернесті, Й.Башни, А.Пфайффер, Г.Руфф, Е.Бауер, Й.Ширер, Н.Гермелін та ін. Початковий склад колективу становив 12 учасників (4 перші скрипки, 2 другі скрипки, 2 альти, 3 віолончелі і 1 флейта), що дає змогу визначити його як малий камерний оркестр. Переважну більшість музикантів складали поляки та чехи. З року в рік чисельність музикантів зростала і згодом це був колектив, що складався з 23 чоловік. До попереднього складу приєдналися 1 гобой, 1 флейта, 1 кларнет, 1 фагот, 3 фортепіано, 3 скрипки, 1 віолончель. Більшість учасників оркестру були професорами консерваторії, решту – кращими учнями струнного і духового відділів [6, 10-11]. З 1861 р. по 1862 р. в оркестрі налічувалось 33 музиканти, серед них – 5 професорів консерваторії, але упродовж 1877-1887 років кількість учасників поступово зменшується з 30 до 10 [11, 43]. У 1898 р. оркестр складався з 36 музикантів, 10 з яких були аматорами, 10 – професорами консерваторії та 16 – учнями.

У статуті даного товариства було зазначено, що колективами товариства протягом року повинно бути влаштовано не менше п'яти концертів, а також музичних вечорів. Так, протягом 1877 р. відбулося чотири концерти, на яких прозвучали: Увертюра до опери «Весілля Фігаро», Симфонія «Юпітер» В.А.Моцарта, Концерт d-moll з каденцією Л.Бетховена для фортепіано з оркестром (15 квітня); три п'єси, оркестровані К.Мікулі («Мрії» Р.Шумана, «Менует» І.Грімма, «Медитація» К.Мікулі) (29 квітня); «Друга серенада» (C-dur) Р.Фукса, Ноктюрн g-moll, Мазурка e-moll Ф.Шопена в перекладі для струнних інструментів К.Мікулі (17 червня); «Псалом» та «Коляда» М.Гомулки в обробці К.Мікулі для соліста, хору і оркестру (7 жовтня) [17].

Таким чином, дане товариство протягом багатьох років було головним організатором регулярних концертів камерної, симфонічної і хорової музики у Львові та його околицях, про що свідчать численні концертні програми та відгуки в періодичній пресі [7, 7].

До польських товариств, які мали чималий вплив на розвиток музичного життя Західної України, належать «Гармонія» та «Лютня». Головна діяльність товариства «Гармонія» (1877 р.) полягала в наданні можливості дітям різного соціального стану оволодіти грою на музичних інструментах з метою подальшої їх участі у різноманітних оркестрових колективах. При товаристві існував духовий оркестр, яким у різний час керували Й.Пістль, композитор М.Фаль, а пізніше – Я.Косторський [4]. Репетиції проходили щодня по кілька годин. Колектив був постійним учасником різноманітних урочистостей, виступав у парках та площах Львова.

У репертуар хору «Лютня» (1881 р.) були включені твори великої форми польських, західноєвропейських та українських композиторів (Дж.Верді, Л.Керубіні, Ф.Давіда, Ш.Гуно, М.Бруха,

В.Желенського, С.Монюшко, Ф.Мендельсона, Д.Бортнянського, М.Лисенка, А.Вахнянина, С.Воробкевича, М.Солтиса та ін.), що вимагали оркестрового супроводу. У зв'язку з цим при товаристві був створений симфонічний оркестр. Переважна більшість учасників колективу були військовими і за кожний виступ отримували грошову винагороду. До співпраці товариство часто запрошувало військові оркестри австрійської армії під орудою Мазака, Фаля, Тайбельрайтера, Штайнера, Томаса і т.п.

У 1879 р. в Станіславі виникло польське музично-драматичне товариство імені С.Монюшка (МТМ) [13, 1-2]. У консерваторії, що працювала при товаристві, поряд з численними колективами існував і симфонічний оркестр, який вів активну концертну діяльність. Колектив складався з викладачів та учнів консерваторії, а також музикантів залізничного духового оркестру та аматорів [17]. МТМ проводило в місті досить активну музичну діяльність на зразок Галицького Музичного Товариства у Львові. З 1885 р. філія товариства працює і в Коломиї [15].

З середини ХІХ ст. Чернівці стають значним культурним центром, хоч тут ще до цього часу не існувало ні мистецьких колективів, ні відповідних приміщень, а розвивалося в основному домашнє музикування. З другої половини ХІХ ст. все більше починає розгортатись концертна діяльність, у якій безпосередню участь беруть колективи товариств, що з'являються в місті. Переважно кожна національна громада мала своє музичне товариство, що відроджувало свої традиції [12, 153]. Першим таким товариством було «Співацьке товариство» (1859-1862 р.), керувати яким взявся вчитель музики, чех за походженням, Франц Колоусек. Йому на зміну прийшло «Товариство сприяння музичному мистецтву на Буковині» (1862 р.). Практично вся музична діяльність на Буковині до 1918 р. проводилася за підтримки цього товариства [12, 151-152]. З 1886 р. створюється струнно-смичковий оркестр, що налічував понад 30 учасників. У репертуарі колективу були твори українських та зарубіжних композиторів [3, 12-13].

У Чернівцях в 1872 р. виникає румунське товариство «Гармонія» («Atmonia»), при якому організовується духовий оркестр та клуб цитри [3, 12-13]. Ці колективи стають постійними учасниками різноманітних заходів, що проходять в місті, знайомлять слухачів з творами українських та зарубіжних композиторів.

Незважаючи на те, що у зазначений період у Західній Україні починають виникати різноманітні оркестрові колективи, професійне мистецтво оркестрової гри все ще залишалось на стадії формування. Адже основними навчальними закладами, що готували музикантів, були приватні музичні школи та школи музичних товариств, переважно австрійських та польських, навчання в яких було доступне не всім. А тому учасниками оркестрових колективів були переважно музиканти-аматори.

Значного піднесення зазнало оркестрове мистецтво Західної України на початку ХХ ст. Цьому сприяла праця різноманітних новостворених громадсько-мистецьких товариств та організацій, а також товариств, які виникли наприкінці ХІХ ст.

Перша третина ХХ ст. – це період професіоналізації музичного життя на західноукраїнських землях. З'являються виконавці, які отримали високу професійну освіту в музичних школах, вищих навчальних закладах (консерваторія Галицького музичного товариства, консерваторія імені К.Шимановського, консерваторія музично-драматичного товариства ім. С.Монюшка, Вищий музичний інститут ім. М.Лисенка) та за кордоном (Відень, Петербург, Прага тощо).

У цей час продовжує свою роботу Галицьке музичне товариство, яке в 1919 р. перейменоване на Польське музичне товариство, а також симфонічний оркестр при ньому. Кількісний склад оркестру постійно змінювався і в 1912 р. колектив налічував 63 музиканти, серед яких аматорів – 31, професорів консерваторії ПМТ – 15 та учнів – 17 [10, 55]. Постійне зростання кількісного та якісного складу оркестру позначилось на ускладненні та урізноманітненні концертного репертуару. Під орудою тодішнього керівника Адама Солтиса звучать твори композиторів минулого та сучасності.

Упродовж свого існування колектив працював над різними жанрами, а саме: кантатно-ораторіальним (Музика до драми «Егмонт» Л.Бетховена, «Реквієм» Дж.Верді, Меса С-dur Й.Гайдна, ораторія «Пустеля» Ф.Давіда, Меса С.Монюшка, Меса В-dur В.А.Моцарта і т.д.); симфонічним (симфонії С-dur С.Дунаєвського, дві D-dur, Es-dur, В-dur Й.Гайдна, С-dur К.Ліпінського, с-moll, а-

moll, всі симфонії Бетховена); увертюрами – «Егмонт», «Прометей», «Коріолан», «Фіделіо», Л.Бетховена, «Оберон» К.Вебера, «Галька» С.Моңюшка); інструментальним концертом (Й.С.Баха, В.А.Моцарта, Ф.Мендельсона, Ф. Шопена) [11, 47-50].

У 1908 р. у Львові виникає концертне агенство Галицького музичного товариства, яке очолив Максиміліян Тірк і яке отримує назву «Галицьке Концертне Бюро» (або просто – Концертне бюро М.Тірка), що влаштовувало концерти симфонічної, хорової та камерної музики. За його сприяння, а також при допомозі Галицького музичного товариства та Львівської філармонії у Львові, Станіславі, Чернівцях, на гастролях побували оркестри Віденського симфонічного товариства, оркестр віденських музикантів, Віденського концертного товариства, Мюнхенський симфонічний оркестр.

У тому ж році у Львові було зареєстроване «Міське Музичне Товариство», що утримувало оркестр. Диригентом колективу з 1908 по 1914 рр. був Станіслав Древняк, а артистичним керівником – Данте Барановський. Проіснувало товариство приблизно до 1921 р. [10, 44].

У Львові діє товариство для інструментальної музики «Національна капела» (1902-1939 рр.), основними членами якого були учасники духового оркестру. Репертуар колективу складався переважно з творів польських композиторів та польських народних пісень і танців. Оркестр здебільшого виступав на різноманітних польських урочистостях, що проходили в місті. Ще одне подібне товариство, яке утримувало духовий оркестр, мало назву «Музика Залізничників» (1904 р.). Учасниками колективу були залізничники-аматори [10, 81].

Зустрічаються короткі відомості про існування в даний період у Львові й інших товариств: аматорського гуртка мандоліністів «Генсьль» (1907), студентського гуртка мандоліністів «Мендельсон» (1911), та ще двох «Музичних Гуртків» (1907, 1910) [10, 82].

У Львові існувало «Єврейське музичне товариство» (1919-1939 рр.), що проводило постійну культурно-освітню і концертну діяльність. При товаристві діяв симфонічний оркестр. Диригентами колективу були адвокат, доктор В.Альтман, що доїжджав на репетиції з Перемишля, та Артур Гермелін. Один з найкращих концертів оркестру вудбувся 9 травня 1939 р. у Львові. Програма була цікава і різноманітна: увертюра до опери «Директор театру» Моцарта, Третя симфонія Ф.Мендельсона, сюїта «Уліель Акоста» в 4-х частинах К.Ратгауза, «Пісня перемоги Міріам» для сопрано і мішаного хору з оркестром Ф. Шуберта [9, 614]. У репертуарі колективу були твори Й.Баха, В.Моцарта, Л.Бетховена, Ф.Мендельсона та ін. [16, 182].

У даний період у Станіславі розпочало свою діяльність польське товариство «Фрохсін» [18] та єврейське товариство «Goldfaden», при яких плідно працювали симфонічні оркестри. Ці колективи були аматорськими, але, незважаючи на це, вони користувалися популярністю серед любителів музики міста. У їх виконанні звучали переважно твори західноєвропейських композиторів.

На початку ХХ ст на Буковині продовжує роботу «Товариство сприяння музичному мистецтву на Буковині», оркестр якого у 1902 р. знайомить чернівчан з Дев'ятою симфонією Бетховена під керівництвом А.Гржималі. Частим учасником концертів, що влаштовувало товариство, був духовий оркестр 41-го піхотного полку, що розміщався в Чернівцях і яким керував талановитий диригент і композитор Віктор Костелецький.

На Закарпатті різноманітні товариства і організації починають плідну працю наприкінці 1919 р., хоча ще до цього часу тут існувало «Музичне товариство» та «Товариство св. Василія Великого». Продовжувачем останнього вважало себе «Російське культурно-просвітницьке товариство ім. Олександра Духновича» (1923 р.) з чисельними читальнями на зразок просвітянських у Галичині, при яких діяли хори і оркестри [1, 57]. Однією з провідних секцій, що діяли при товаристві, була «Філармонія», при якій працювали хори та оркестри [14, 33-34]. Чисельна кількість учасників оркестрових колективів була різною: від 7-16 до 25-35 чоловік. А кількість самих колективів з року в рік постійно зростала (1924 рік – 9, 1929 рік – 29, 1936 рік – 36). Оскільки дане товариство було російського спрямування, переважна кількість оркестрів були балалаєчними (оркестр інтернату «Школьна поміць», оркестр села Пастилки), що були повністю забезпечені комплектами відповідних інструментів та костюмами, а також духові (при читальнях в сс. Довгому, Скотарському, Іршаві, Сваляві, Нельпінь) та струнні.

12 листопада 1919 р. в Ужгороді було організоване товариство «Русинська філармонія». За створення оркестру береться відомий диригент Степан Фенцик [8]. Кількісний склад колективу був невеликий – усього 16 чоловік. Оскільки на даний час професійних музикантів в місті було все ще обмаль, до співпраці запрошували музикантів-аматорів та військових. За національністю це були українці, чехи, угорці та ін. Репетиції оркестру проводилися два рази в тиждень, а концерти відбувалися 5-6 разів на рік. До репертуару входили твори Й.Гайдна, Л.Боккеріні, В.М.Моцарта, А.Дворжака, Е.Гріга.

Відомим на початку ХХ ст. було чеське «Музичне товариство», що вело широку концертну діяльність. Симфонічний оркестр товариства виконував твори П.Чайковського, Л.Бетховена, Б.Сметани, В.А.Моцарта [14, 65].

Таким чином, початок ХХ ст. можна окреслити як період становлення оркестрового мистецтва на західноукраїнських землях, період професіоналізації оркестрового виконавства. У цей час значно збільшується кількість концертів, урізноманітнюється і ускладнюється репертуар колективів.

За роллю, яку відіграли вищезгадані товариства і організації у процесі становлення національного оркестрового виконавського мистецтва, їх можна розділити на два типи: 1) товариства, метою яких був розвиток оркестрового мистецтва на аматорському рівні («Національна капела», «Музика Залізничників», Аматорський Гурток Мандоліністів «Генсьль» тощо). До їх складу входили переважно музиканти-любители. Оркестри цих товариств відігравали в основному акомпануючу роль, супроводжуючи виступи хорових колективів та солістів на різноманітних святкуваннях, національних святах, ювілеях; 2) товариства, метою яких була професіоналізація музичного мистецтва, пропагування кращих зразків оркестрової музики українських та зарубіжних композиторів, що здійснювалась через підготовку професійних кадрів у музичних школах та вищих навчальних закладах («Галицьке музичне товариство», «Гармонія», «Лютня» «Міське Музичне Товариство», «Товариство сприяння музичному мистецтву на Буковині», «Російське культурно-просвітницьке товариство ім. Олександра Духновича» тощо), які, окрім різноманітних ювілеїв, національних свят і т.д., організували вечори симфонічної, камерної музики та учасниками яких були музиканти зі спеціальною музичною освітою.

Отже, оркестрова культура Західної України протягом 1848-1939 рр. пройшла довгий та плідний шлях розвитку. Її формування та розвиток відбувалися упродовж двох часових меж, які умовно можна розділити на два періоди: 1) друга половина ХІХ ст. (формування оркестрового мистецтва), 2) перша третина ХХ ст. (зростання професіоналізму оркестрових колективів). Вагому роль у цьому процесі відіграли неукраїнські просвітні та музичні товариства, при яких створювались різноманітні як аматорські, так і професійні оркестрові колективи і які своєю концертною діяльністю пропагували твори зарубіжних та вітчизняних композиторів. Проте, спрямовуючи свою діяльність на розвиток польської культури, популяризуючи творчість зарубіжних композиторів, вони мало цікавилися станом українського музичного мистецтва.

Таким чином, праця різноманітних неукраїнських товариств у напрямі створення оркестрових колективів, підвищення професійного виконавського рівня музикантів, збільшення кількості концертних виступів, ускладнення та урізноманітнення репертуару сприяли активному становленню оркестрової культури Західної України другої половини ХІХ – першої третини ХХ ст.

Дана праця лише закладає основу у цій проблематиці і може бути використана у подальших дослідженнях проблем розвитку оркестрового виконавства в Західній Україні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Витвицький В. Музичне життя Закарпатської України. //Музикознавчі праці. Публіцистика. – Львів: 2003.
2. Газета Львівська. – 1839. – 8 січня.
3. Демочко К. Музична Буковина. – Київ: Муз. Україна, 1990.
4. Діло. – 1890. – Ч.268.
5. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. – К., 1960.

6. Звіт про діяльність Галицького музичного товариства у Львові за 1872-1873 рр. //ЦДІА України у Львові. – Ф. 146. – Оп. 7. – 116 арк.
7. Звіт дирекції Галицького музичного товариства за 1876-1877 рр. //ЦДІА України у Львові. – Ф.146. Оп. 7.– 116 арк.
8. Карпато-руській вісник. – 1922. – 17 квітня.
9. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Львів: В-во М.Коць, 2000. – Т. II.
10. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної Академії у Львові. Монографія. – Львів: Сполом, 2003. – Т. I.
11. Мазепа Л. Сторінки музичного минулого Львова. – Львів: Сполом, 2001.
12. Павлюк О. Буковина. Визначні постаті. 1774-1918. – Чернівці: 2000.
13. Про наявність в м. Станіславі музичного товариства імені С.Монюшка. //ЦДІА України у Львові. – Ф. 146. – Оп. 51 а. – 9 арк.
14. Росул Т. Музичне життя Закарпаття 20-30-х років ХХ ст.: Монографія. – Ужгород: Полі-Прінт, 2002.
15. ЦДІА України у Львові. – Ф. 146. – Оп. 58. – Спр. 1248. – 46 арк.
16. Черепанин М. Музична культура Галичини. Монографія. – Київ: Вежа, 1997.
17. Drogoczne koncert uczniow Konserwatorjium. //Kurjer Stanislawowski. – Stanislawow, 1928. – Nr. 416.
18. Kurjer Stanislawowski. – Stanislawow, 1935. – Nr. 1001.

Marta Volovets

THE MAIN DIRECTIONS OF ACTIVITY NOT UKRAINIAN MUSICAL SOCIETIES IN THE FORMATION OF PROFESSOINAL FOUNDATIONS OF ORCHESTRIAL PERFORMANCE IN THE WESTERN UKRAINE, IN THE SECOND HALF OF XIX-TH AND ONE THIRD OF XX CENTURIES

The article is devoted to research of a role not Ukrainian societies and the organizations in the formation of orchestral performance in the Western Ukraine. It is shown the formation and development of orchestral art that passed during two temporal borders: the second half of XIXth and one third of XX centuries. It is considered the process of transition from amateur to professional collectives that is connected with increasing educational level in the Western Ukraine through opening the higher educational institutions.

Оксана Грабовська

СПІЛЬНІ ОЗНАКИ ДУХОВНОГО ВІДРОДЖЕННЯ: ЦЕРКВА І РОЗВИТОК МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ЛЬВОВА КІНЦЯ ХХ–ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

У статті на основі наукових джерел та на прикладі діяльності сучасних колективів, фестивалів робиться спроба проаналізувати основні тенденції розвитку музично-виконавської галузі сакрального мистецтва у Львові (1991–2004 рр.) з урахуванням культурно-історичного минулого як самої церкви, так і культури Львова взагалі.

Історія розвитку сакрального мистецтва у Львові вивчається у багатьох наукових дослідженнях, в яких висвітлюються ті чи інші факти з музичного життя міста минулого та сьогодення, аналізуються загальнотеоретичні, композиторські та рідше виконавські здобутки. Так, у статтях та наукових розробках, присвячених стильовому аналізу регіональної музичної культури, Л.Кияновська оглядає не лише специфіку розвитку мистецтва Галичини, а й простежує з музикознавчого та соціально-культурологічного ракурсу досягнення української галицької композиторської школи у сфері духовної музики другої половини ХІХ–початку ХХ ст., «...що зумовлено прагненням усвідомити вартісність і своєрідність духовного доробку західноукраїнських композиторів того часу...» [4, 140] (дослідження ж розвитку музично-виконавської галузі сакрального мистецтва у завдання автора не входило). Вивчаючи творчість українських композиторів ХХ ст., О.Козаренко виняткову увагу приділяє поняттю національної музичної мови, розкриваючи чимало істотних питань з царини церков-

ної музики. Відзначимо діяльність Ю. Ясіновського, який працює в актуальному у наш час напрямку – музичній медієвістиці. Отже, недостатня розробка питань у музично-виконавській галузі релігійного мистецтва Львова кінця ХХ–початку ХХІ ст. визначила вибір теми статті, мета і завдання якої – дослідити стан сучасного музично-виконавського сакрального мистецтва крізь призму взаємодії впливів європейського музичного мистецтва та національних музичних традицій з урахуванням культурно-історичного минулого. Відродження та дослідження музично-виконавського сакрального мистецтва важливі не тільки для формування духовної сутності людини-мирянина, а й для зменшення негативного впливу на неї чужорідних релігійних традицій у наш час; формування власного українського національного виконавського стилю розглядали з урахуванням сутнісних рис національної психології, які мають глибинний зв'язок із національним світовідчуттям, ментальністю та проявляються, за Д. Чижевським, в емоційності, сентименталізмі, чутливості та ліризмі, індивідуалізмі та прагненні до свободи. А поруч із цим «неспокій і рухливість більш психічні, ніж зовнішні, ... зв'язані із певним «артистизмом», натури, зі стремлінням переходу в усе нові і нові форми...» [13, 155].

Для того, щоби збагнути особливості виконавської творчості релігійної тематики, необхідно детальніше охарактеризувати деякі риси українського національно-християнського ідеалу, завдяки яким і сформувались основні напрями розвитку релігійної та філософської думки, а також основні види мистецтва, що пов'язані з релігійним культом.

Перш за все це емоційність світосприйняття, риса, яка спричинила розвиток художньої образності. І хоч християнській традиції, як і візантійській, тисяча років, християнин частіше звертався в пошуках духовного до мистецтва. Так, прагнення до естетичного спричинило появу «рушникового» та «килимкового» стилів в архітектурі України барокової доби, обумовило й велике значення іконостасів (починаючи з ХVІІ ст.) в інтер'єрах церков. У Львові, наприклад, це іконостас у П'ятиницькій церкві (1643-1644), спорудженій українським братством перед початком народно-визвольної війни. Емоційність світосприйняття спричинила також появу великого і пишного жанру хорового співу – партесного концерту. У період розквіту цього барокового жанру для виконання використовували від 8 до 48 голосів. Партесні концерти мали складну хорову форму, в якій по чергово звучали хори та хорові групи, зіставлялись хорові tutti та ансамблі.

Прагнення до повноти, антиномічності світосприйняття проявляється в різних аспектах: у ставленні до святих, які чітко розділяються на покірних та крутих, причому сила «страстотерпців» полягає в їх слабкості (досить нагадати сказання про Бориса та Гліба, яке незвично багато читали і переписували, оспівували образ приреченої покірності, що відмовляється захищати себе, добровільно віддаючись вбивцям). «Антиномічність сприйняття стала смисловим ядром не тільки в розвитку української філософської думки від Сковороди до Куліша та Юркевича, а й втілювалася в конструктивних особливостях музично-концертного жанру, що посідав у музично-культурному житті України ХVІІ-ХVІІІ ст. вагоме місце» [2, 162].

Важливою є й тенденція до асиміляції попередніх традицій. Український народ протягом тисячі років свого історичного життя не тільки активно сприймав культурні впливи від багатьох народів, а й виявляв здібність надбаний культурний матеріал пристосовувати до свого вжитку, дати йому своє власне оригінальне національне забарвлення і в такий спосіб світовий культурний чинник обернути у чинник національної культури. «Саме в рамках церковної музики склалися визначальні тенденції національного музичного сембіозу, як-от нерівномірність протікання мистецького хроносу; активний, творчо-видозмінений характер адаптації запозичень і впливів...» [5, 150].

На слов'янському ґрунті спостерігається взаємодія релігійних та народних традицій, і відповідно до цього їх синтез стає не стільки можливим, скільки закономірним. Християнська церква, яка історично представлена в Україні східним (візантійським) обрядом, характерним як для православної, так і для пізнішої греко-католицької конфесії, існує вже більше тисячі років. За цей час вона тісно сплелася з національними традиціями та звичаями, ментальністю і прагненнями українського народу. Відсутність конфлікту між народним та релігійним проявилася в орнаментіці рослинного характеру, що прикрашала українські церкви, і у досить відчутному впливові народної пісенності на розвиток багатоголосого стилю у церковній музиці. Інтерес до української церковної музики, до

праць українських композиторів, професійних колективів та широкого кола шанувальників українського церковного співу у наші дні проявляється великою мірою саме через етнографізм, через народно-пісенну основу як виражальний матеріал у багатоголосій церковній музиці.

У наш час багато говориться про національне духовне відродження України, тому не слід ігнорувати впливу на цей процес давніх традицій української духовності, а давньоукраїнського сакрального мистецтва як специфічного образу тогочасної культури – особливо. Історична пам'ять є тією основою свідомості народу, яку необхідно витягнути із сфери «забуття», куди її, свідомо чи ні, загнали протягом століть. Завдяки культурному відродженню – через письмові джерела того періоду, усну традицію, фольклорні та інші шляхи – давньоукраїнська культура продовжує вплив на формування спільних ознак відродження як самої церкви, так і музично-виконавського мистецтва української церкви у Львові і сьогодні.

Від самих початків своєї історії Львів був осередком багатьох конфесій, що вплинуло на культуру міста взагалі, у тому числі і на музичну. Тут перехрещувались традиції православні, латинсько-католицькі (римського, а пізніше візантійсько-грецького – східного обрядів), до того ще й протестантські, іудейські тощо. Сьогодні ситуація також виключна – в місті співіснують греко-католицька, римо-католицька, православна – Київського патріархату та Українська автокефальна церква, катедральна вірменська церква. Багатонаціональному, багатоконфесійному, багатокультурному місту властива своєрідна атмосфера, в якій проявляються традиції Сходу та Заходу. У православній, а пізніше в греко-католицькій церквах лунало хорове (монодичне чи багатоголосе) виконання, сольне (священик, диякон, дяк), а в основному антифонне, тобто мішане. Інструментальна музика застосовувалась переважно у офіційних службових заходах львівського магістрату, міської ради. Римо-католицька церква довго не впроваджувала інструментальну музику до літургійного виконання. Та все ж на початку XV ст. у деяких львівських костелах вже звучав орган [8, 25].

Музично-виконавське мистецтво української церкви є однією з найяскравіших сторінок нашої духовної культури, хоч починаючи від «воз'єднання» України з Росією в Переяславі (1654 р.) музичне виконавство здолало всі труднощі нашої церкви, а особливої руйнації зазнало в часи панування більшовицького режиму, спочатку на Східній, а потім – і на Західній Україні. XX ст. в Україні, як і в інших країнах колишнього Радянського Союзу, – це понад 60-річне затишся композиторів та виконавців у жанрі хорової духовної музики. Твори церковної музики та музикознавчі праці про історію української церковної музики знищувалися, переслідувалися, відповідно і виконання творів релігійної тематики було заборонено. І тільки 90-ті роки ознаменовані яскравим сплеском різноманітних виконавств української духовної музики, хоч самостійна держава отримала неоднозначну, складну церковнорелігійну спадщину. Складно відбувався процес легалізації Української греко-католицької церкви, забороненої в 1946 р. Прагнучи не допустити відновлення її діяльності, влада протягом 1988-1989 років передала в Галичині Російській православній церкві понад тисячу храмів. І коли Українська греко-католицька церква була в 1989 р. легалізована, вона виявилася без церков. Цим радянська держава заклала небезпечну базу для подальших конфліктів на міжконфесійному ґрунті. Натомість у Західній Україні, де вирішальним був вплив «демократів», підтримувалася передусім Українська греко-католицька церква. Парафій Української православної церкви в 1991 р. тут залишилося зовсім мало, водночас діяло близько однієї тисячі парафій Української автокефальної православної церкви та приблизно дві тисячі греко-католицьких парафій [3].

Одна з основних проблем сучасності, яку перед собою ставить і християнська церква, релігійне та світське мистецтво, – це проблема екології духовного розвитку особи, забезпечення умов для вільної самоактуалізації закладених в індивіді творчих потенцій. Розгляд цієї проблеми зустрічається ще у вченні К.Старовецького, у душі філософських традицій середньовіччя, передусім Східної патристики і Київської Русі, де можна порівняти деякі паралелі із проблемами нашого часу. Полеміст наголошує на тому, що людина повинна пізнати себе, і тільки пізнавши себе, зможе зрозуміти оточуючий світ: «О чоловіче, тил'ь/ко познай самого себе, яко есть-есь, дивним створен/н/ям божіим й скарбницею премудрости его неизреченной, которая в тобі закрыта й положена ест» [6, 66]. Проте моральне самовдосконалення особистості не тільки в самопізнанні, а й у розвитку такої чес-

ноти, як мудрість (яка пов'язана з активною пізнавальною і практичною діяльністю людини); при цьому великого значення надається вивченню наук як богословських, так і світських. «Положити похвалу о премудрости, бивший при душах людс/ь/ких й разумі их. А то покладаю взглядом младе-нцов, жеби охотними биши до науки без/ь/кои» [7]. Колосальне морально-етичне та духовно-релігійне значення надається саме українській церкві у засобах формування й стабільності, консолідації й морально-духовної єдності суспільства, враховуючи те, що на різних історичних етапах у Галичині, а особливо у її столиці – Львові, «...сакральне світосприйняття у зв'язку з певними особливостями еволюції національної свідомості – залишається помітним..., збереглося аж до сьогодення й інспірує значні досягнення в різних жанрах, у тому числі й світських» [4, 149]. Одним із доказів особливого сакрального світосприйняття львів'ян є створений ще у 1973 р. Львівський музей історії релігії – єдина установа культури в Україні, в якій висвітлюється історія світових і національних релігій, життя та діяльність церковних організацій.

У ХХ ст. основна увага, на жаль, приділялась предметам матеріальної культури (будівництво, дизайн, форми одягу, побуту, реклама тощо) – споживацьким запитам суспільства. Виразна тенденція до об'єктивності, домінування раціо над емоціями спричинила ситуацію, в якій духовний світ людини опинився осторонь. Зростання релігійної свідомості на початку ХХІ ст. є свідченням прагнення відновити духовність.

Оглядаючи історичне минуле, відомі вже з XV ст., а особливо з XVI-XVII віків приклади, що наше духовенство отримувало вищу освіту по закордонних колегіях та університетах. У XVI ст. в Україні постає багато шкіл, серед них Київська академія та школи в Острозі, Львові та в інших містах. У той час навчальних закладів було кілька типів: монастирські, парафіяльні, братські школи та колегії. Саме з ними та з діяльністю церков і монастирів був пов'язаний розвиток музики у середньовічній Європі. У кінці XIX–на початку ХХ ст. піднімається рівень як аматорської, так і професійної форм культури. Професіоналізації посприяла поява навчальних закладів, які впливали не тільки на місцеве культурне життя, а й на його розвиток у загальнонаціональному масштабі. Одним із таких закладів була розбудована у Львові митрополитом Андреем Шептицьким духовна семінарія та Богословська академія (1928) [9]. І хоч у 1944 р. радянським режимом було заборонено існування Академії, ректор Й.Сліпий, наступник Шептицького на митрополичому престолі, живучи в Італії, доклав зусиль, щоби продовжувати традиції Богословської академії. Так у Римі було засновано Український Католицький Університет Св. Клементія, що існує дотепер.

28 листопада 1998 р. у Львові сталась подія, про яку ще 10 літ тому неможливо було і думати, про яку мріяли цілих 70 років: Богословська академія Української Греко-Католицької Церкви визнана як вищий богословський заклад, який готує спеціалістів, надаючи ступінь «Бакалявра богослов'я». У 2002 р. відбулась урочиста інавгурація Українського католицького університету, створеного на основі Львівської богословської академії. Університет має одну з найзначніших в Україні бібліотек, що налічує 60000 томів, каталог якої повністю комп'ютеризований [1, 433]. З 2001 р. в Інституті літургики Львівської богословської академії розроблена комп'ютерна база даних з бібліографії церковної музики, яку укладено за хронологією починаючи з 1991 р. Навчальний заклад веде широку видавничу діяльність. (Слід відзначити, що саме духовенство несло весь тягар цієї культурної праці на своїх плечах з появою друкарства у 1491 р. Так, у Львові, в монастирі Св. Онуфрія, в 1573 р. Іван Федорів заснував друкарню, а в 1574 р. опублікував першу на Україні книгу «Апостол»). У наш час зняття обмежень і заборон з духовного музичного життя спричинило появу великої кількості нотних збірок, видань про церковну музику. Як про це пише Ю. Ясиновський, «пояснити це можна тільки одним – величезна потреба в духовно-музичній літературі, в її розумінні пізнання шляхів розвитку, в богословському і філософському осмисленні» [15, 369].

В Українському католицькому університеті у травні 1991 р. створено камерний хор «Осанна». Молоді люди, більшість з яких музиканти, об'єднались в ім'я відродження сакрального та національного хорового мистецтва. «Осанна» є церковним хором, який співає богослужіння у церкві Божої премудрості Святоїванівської Лаври при монастирі Студитського Уставу. Окрім того, хор виступає на міжнародних християнських з'їздах та зборах, зайнятий у різноманітних акціях та прощах

разом з представниками різних конфесій і віровизнань. З благословення Преосвященного єпископа-помічника Глави Української Греко-Католицької Церкви Владики Любомира Гузара камерний молодіжний хор «Осанна» у серпні 1997 р. започаткував Українську федерацію «Pueri Cantores», яка згодом вступила до міжнародного об'єднання «Pueri Cantores».

Велику роль у піднесенні рівня та статусу спеціалістів регентської справи, у розвитку духовного хорового виконавства відіграла Львівська державна музична академія ім. М.Лисенка, відкривши у 2001 р. регентське відділення на кафедрі музичної україністики, де вивчають теорію і практику церковного співу. Окрім того, в новому часовому проміжку 90-х молоде духовенство для різнобічної освіти навчається не тільки в Україні, а й за кордоном. Адже історичний досвід свідчить, що вихід за межі суто національного культурного розвитку є, безперечно, прогресивним явищем.

Своєрідний «тандем» – релігія і мистецтво – є важливими у житті кожного народу, оскільки мають споріднені функції і творять духовну й моральну базу нації. Слід наголосити, що саме церква спричинилася до піднесення патріотичного руху українців в Галичині, а отже і «...церковне мистецтво виступало істотним чинником формування національної свідомості» [4, 142].

Ще з XVIII ст. спостерігається перенесення та розвиток релігійного мистецтва у сферу світської музики, а це як вокальна, інструментальна, так і театральна музика. Питання про першість у відносинах між духовенством і світською інтелігенцією в суспільному житті порушує митрополит Андрей Шептицький у листі, зверненому до духовенства 1889 р. «Ще донедавна священство мало в нашій суспільності перший рішачий голос... Сьогодні часи змінилися. Через розвиток політичного життя, розбудження і ріст літератури до того, що священники вже не в однім ділі уступають перше місце світській інтелігенції... Ми тишімося що можемо ту працю, яка до нас безпосередньо не належить, зложити у відповідальні руки, але мимо того ми не перестаємо нашим невід'ємним правом домагатися і в руках держати провід в речах найважливіших у суспільному житті: віра і мораль» [10]. З проголошенням незалежності України, коли з'явилися умови для відродження української релігійної музики, вона продовжує розвиватися завдяки різноманітним колективам, адже мало не кожен з них виконує твори цього жанру. Сюди входять як канонічна, так і концертна музика (духовні концерти, ораторія та ін.); вокальні, хорові, інструментальні твори сакральної тематики. Згадаємо й звичаєву музику (маємо на увазі церковні пісні), пісні до релігійних свят тощо. Відтак спостерігається тенденція – повернення до відкинутих попередньо цінностей – передусім до релігійних ідеалів як до найвищого символу духовності, що у новій системі виразовості набувають нового змісту.

Так, камерний хор «Gloria» після століть забуття виконав Службу та «На Кресті Тя возвишена» (аноніми XVII ст.), «Канон на Великдень» М.Дилецького, повернув у виконавську практику невідомі та рідковиконувані твори М.Львівського, М.Березовського, Д.Бортнянського, М.Лисенка, М.Вербицького. Є в репертуарі колективу багато музики західної церковної традиції; хор виступає і в цій сфері першовідкривачами творів для українського слухача. Так, в репертуарі хору з'явилися Страсті за Іоаном, Мотети та Меса №4 Баха, Magnificat Introduzione e Gloria Вівальді та десятки творів дрібніших форм від епохи Ренесансу до найновіших композицій. Камерний хор «Gloria» здобув широке визнання за кордоном. У різні роки цей вокальний ансамбль став переможцем міжнародних хорових конкурсів в Атенах (Греція), Турі (Франція), Рева дель Гарда і Ареццо (Італія), був учасником міжнародних фестивалів в Україні, Польщі, Македонії та Німеччині, зокрема фестивалі «Віртуози» та «Контрасти» у Львові, «Київ Музик Фест», «Бах Фест» у Сумах, «Konfiteon» у Кракові, фестиваль давньої музики в Старому Сончі, дні музики ораторійно-кантатової в Перемишлі (Польща), Дні македонської музики в Скоп'є та ін. [11, 22].

Широко відома в Україні та далеко за її межами капела «Трембіта», яка є лауреатом Національної премії ім. Т.Шевченка. З 1988 р. «Трембітою» керує її нинішній головний диригент М.Кулик. З цього ж року розширилась і географія творчої діяльності капели – від Далекого Сходу до країн Західної Європи (Австрія, Німеччина, Франція). А з 1991 р. у складі колективу виступає камерний оркестр (керівник Георгій Павлій), що спричинило появу в репертуарі таких творів, як «Меса h-moll» Баха, «Месія» Генделя. Творчим досягненням колективу є виконання творів духовної музики сучасних композиторів. У 2000 р. в рамках VI Міжнародного фестивалю сучасної музики «Конт-

расти» у Будинку органної і камерної музики відбувся концерт духовної музики О.Козаренка. Твори, що увійшли до програми концерту, є результатом багаторічної співпраці колективу з автором. «Додатковим імпульсом до їх написання стало спілкування з видатними музикознавцями-медієвістами О.Цалай-Якименко та Ю.Ясіновським, які на вернули автора до опрацювання української сакральної монодії, пропонували кращі її зразки у власних розшифровках чим, зрештою, розкривали її багатство і непересічну мистецьку вартість» [6, 66]. У рамках того ж фестивалю представлено ще один твір «...інспірований релігійними образами та почуттями...» [7, 123] львівського композитора В.Камінського «Літургія Св. Іоана Златоустого» також у виконанні хорової капели «Трембіта».

Творчі здобутки камерного хору «Glogia» та капели «Трембіта» переконують у неабиякому значенні феномену виконавських концертів, конкурсів, фестивалів, де колективи широко представляють твори й релігійної тематики, а відкритість міжнародних зв'язків сприяє показу виконавської майстерності львівських музикантів за межами батьківщини. Один з фестивалів, заснований у 2003 р., який вперше проходив не тільки у Львові, а й в Україні, започаткував Р.Стельмашук. Це фестиваль давньої музики, за задумом на ньому виконуються твори середньовіччя, Ренесансу, раннього бароко. І хоч на фестивалі акцентується більше на світській, а не на церковній традиції, вокальний ансамбль Львівської державної музичної академії ім. М.Лисенка «Калофонія» представляв українську церковну музику XVI – XVII ст. До того ж у рамках фестивалю відбулася конференція з історії церковної музики.

Головною позитивною рисою проведених заходів у наші дні є постійне накопичення виконавської майстерності, поява нових колективів. На жаль, конкурси та фестивалі певною мірою «оголили» й низку проблем – зверхне ставлення до аматорських колективів, зникнення великої кількості як самодіяльних, так і дитячих колективів. Отже, виникає тенденція прямування у світло елітної виконавсько-хорової самодостатності, що гальмує масовий хоровий рух. І тут велику роль відіграє саме церква, де виконувати релігійну музику збираються люди, різні за освітою, обізнаністю, віком, але з сакральним ставленням до життя, зі спільною ідеєю «...відновлення національних мистецьких пріоритетів, одним з яких упродовж століть в Україні була церковна музика» [5, 150].

Для прикладу назвемо Архикафедральний хор собору Св. Юра – звукову окрасу Кафедрального собору, що є головною святинією Української греко-католицької церкви, резиденцією її митрополитів. У колективі 25 чоловік (більшість з них мають музичну освіту) навчаються чи викладають у навчальних музичних закладах. Хор попри всі труднощі сучасності у 1996 р. на запрошення української громади відвідав Хорватію (Липовляни, Славонський Брод, Канижа), а у 2002 р. на запрошення о. Петра Овада побував у Боснії-Герцоговині (Прнявор), де з його участю відбулась Архієрейська служба та концерт. Співали у зведеному хорі, коли відправлялась літургія на честь приїзду Папи Римського Івана Павла II до Львова 2001 р.

З появою звукозапису колективи фіксують свою роботу, перетворюючи факт виконавства в історичний документ. Відтак церковна музика звучить не тільки у храмі чи концертному залі, а й у побуті. Розуміючи позитивний момент цього факту, підкреслимо й негативи, які супроводжують відродження виконавства церковної музики. Функції виконавства у сучасній культурі універсальні, адже представляють всі рівні музичної комунікації. Через контакт з аудиторією виконавець (колектив) уловлює віяння своєї епохи, випрацьовує певний стиль виконання, пропонує свою версію прочитання музичного твору. Саме у відповідному місці через контакт з аудиторією в процесі виконання музика набуває реального звукового втілення, чого не може передати слухачеві звукозапис. І хоч «...поняття «церковна музика» включає і такі явища, як партесний багатоголосий спів, духовний концерт (чи «мотет» за Борисом Кудриком), церковні твори М.Лисенка, М.Вербицького, І.Лаврівського, О.Кошиця, А.Гнатишина та інших композиторів нашого часу...» [14, 9], вона не може бути поданням самого себе, не може бути популярною як данина моді, що, на жаль, є однією з ознак сучасного суспільства. Сучасний виконавець часто внаслідок свого виховання антропоцентричний, через що губиться сенс літургійного співу – теоцентризм, тобто Бог у центрі. Адже треба пам'ятати, що виконання найдавнішого пласта церковної музики є насамперед невід'ємною часткою християнського богослужіння.

Попри всю абстрактність музики не можна заперечити того, що її джерела доволі часто перебувають поза нею самою. Звуковий образ може нести в собі зміст із царини інших видів духовної творчості – поезії та візуальних мистецтв, науки та філософії, і передовсім релігії. Музика як мистецтво звука – виражальний вид музичної творчості, який існує в часі, сприймається слухом у процесі виконання, але через відтворювальню-творчу уяву активізує й інші органи чуття. Відгалузившись від первісного мистецького синкретизму у відносно самостійний, специфічний вид мистецтва, музика впродовж тисячоліть взаємодіє з іншими мистецтвами і взаємозбагачується з ними. Так, даючи поштовх для розвитку живопису, скульптури, літератури, будучи основою церкви, театру та кіно, музичне мистецтво збагатило свої художні засоби здобутками кінематографа, літератури, театру. Водночас виникають нові синтезовані видовища, пов'язані з технічними та радіоелектронними новаціями.

Релігійне мистецтво несе фундаментальні етичні, етнічні і релігійні принципи крізь історичні процеси, актуалізуючи їх у контексті кожної епохи з позиції її нового змісту, але зберігаючи власну собі тотожність. Обмежені рамки статті не дозволяють більш детально подати фактологічні матеріали, що підтверджують викладене, тому тут представлені лише основні риси (тенденції) розвитку музично-виконавського сакрального мистецтва у Львові. Підбиваючи підсумки аналізу цих тенденцій, можна відзначити, що 10-ліття незалежності нашої держави уможливило не тільки органічне входження професійного та аматорського сакрального виконавства у світову культуру, посприяло відродженню втрачених національних традицій, а й відкрило перспективи для органічного з'єднання музично-виконавської галузі сакрального мистецтва в цілісний живий процес створення (інтерпретування) – сприйняття всіх найважливіших елементів сакральної творчості сучасності – розрізненої, мало вивченої та усвідомленої.

ЛІТЕРАТУРА

1. Архієпископ Ігор Ісіченко. Історія Христової Церкви в Україні. – Х.: Акта, – 2003.
2. Ботичко Г. Національно-християнський ідеал як фактор духовного відродження //Формування основ християнської моралі в процесі духовного відродження України. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції. Кн. 2. – Острог, 1996. – С.158-166.
3. Даниленко В.М., Новохатко Л.М., Тронько П.Т. Держава й Церква. //УКРАЇНА: утвердження незалежної держави (1991-2001). – К.: Дім «Альтернатива», 2001. – С. 495-508.
4. Кияновська Л. Церковний спів галицької композиторської школи. – Калофонія. – Львів, 2002. – С.140-150.
- 5.Козаренко О. Сакральна творчість українських композиторів ХХ століття в контексті національних музично-семіотичних процесів. – Калофонія. – 2002. – С.150-160.
6. Коментар до концерту. О.Козаренка //6-й Міжнародний Фестиваль Сучасної Музики Контрасти. – Львів, 2000.
7. Коментар до концерту.Л.Кияновської //6-й Міжнародний Фестиваль Сучасної Музики Контрасти. – Львів, 2000.
8. Мазепа Лешек, Мазепа Тереса. Шлях до музичної академії у Львові. – Львів: Сполум, 2003.
9. Пашук А. Нова доба в історії української церкви //Українська церква та незалежність України. – Львів: Вид. центр НЛУ ім. І.Франка, 2003.
10. Сапеляк А. Київська Церква на слов'янському Сході. – Буенос-Айрес–Львів, 1999. – С.109-110.
11. 7-й Міжнародний фестиваль сучасної музики «Контрасти» – Львів, 2001.
12. Транквіліон-Старовецький К. Зерцало богослов'я // Пам'ятки братських шкіл на Україні. – Київ, 1988. – С. 207-261.
13. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. – Нью-Йорк, 1991.
14. Ясіновський Ю. Генеза української гимнографії //Українська музика: Традиції та сучасність. – К. – С.4-19.

15. Ясіновський Ю. Українська церковна музика: 1991-2001. Матеріали для бібліографії //Калофонія. Наукова збірка. – Львів, 2002. – Ч. 1. – С.369-392.

Oksana Grabovska

COMMON SINGS OF SOUL REVIVEL: CHURCH AND DEVELOPMENT OF MUSICAL HLAYING CULTURT IN LVIV AT THE END OF THE XX BEGINNING OF THE XXI CENTURES

Review of the revival peculiarities and development of musical playing branch of Sacral Art in Lviv. On the base of scientific sources and on the example of activity of modern groups, festivals were made attempts to analyze basic trends of development of branch, with the account of cultural – historical past as church itself, as well as the culture of Lviv generally.

Олег Варянко

СОНАТА ДЛЯ ТРУБИ І ФОРТЕПІАНО В СИСТЕМІ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ ПАУЛЯ ХІНДЕМІТА

Дана стаття – перша спроба теоретичного та виконавського аналізу твору, який є своєрідною вершиною трубного репертуару, критерієм фахової майстерності молодих виконавців.

Мета пропонованої наукової розвідки – «вписати» зрілий досвід П.Хіндемита в європейський культурологічний контекст 20-30-х років ХХ століття. Нашим завданням є здійснити розгорнутий аналіз Сонати для труби і фортепіано в безлічі різноспрямованих зв'язків з іншими жанрами камерно-інструментальної і концертної музики П.Хіндемита і тим самим довести синтетичний, асимілятивний характер мислення композитора. Окреслене проблемне поле донині не викликало особливого зацікавлення з боку музикознавців, за винятком монографії Т.Левої і О.Леонтьєвої [4], статей І.Барсової [1] та В.Варунця [2], де міститься ряд цінних спостережень стосовно генези стилю камерно-ансамблевого доробку видатного німецького Майстра. На жаль, вищезгаданий твір залишився за межами аналітичного матеріалу даних наукових праць. Що ж стосується аспекту інтерпретації музики П.Хіндемита для мідних духових інструментів, то це своєрідна terra incognita, яку ми хоча би частково спробуємо «відкрити» в даній статті.

Європейське музичне мистецтво першої третини ХХ століття декларує гасло тотального заперечення здобутків романтизму та імпресіонізму. Замість гіперболізованої пафосності музичних утопій зламу століть – раціональність, жорсткий конструктивізм мислення і зрідка епатажне випробування концептуальних можливостей класичних жанрів. Ключовими постатями, які закладають підвалини сучасної філософії музики, виступають А.Шенберг і його школа, І.Стравінський, Б.Барток, Д.Шостакович. З-поміж цієї гідної плеяди П.Хіндемиту належить поважне місце лідера потужного неокласицистського руху, якого сучасники охрестили «авангардистом з рисами середньовіччя».

У ранній період німецький Майстер обстоює ідею різкого протистояння традиціям як, зрештою, і більшість митців, що пережили Першу світову війну. Назавжди відійшли в минуле старі добрі часи з їх підвищеною емоційною температурою, пристрастями, патетикою. Усе більшою популярністю починають користуватися тенденції стильового ретроспективізму, що принесли з собою чітку конструктивну основу мислення, об'єктивність світовідчуття, тяжіння до простоти, зрозумілості музичної мови. Кристалізація зрілого стилю П.Хіндемита відбувалася на тлі соціально-політичних катаклізмів (Перша світова війна, фашизація Німеччини, ідеологічні репресії, еміграція провідних діячів культури і мистецтва) та формування новітніх естетичних тенденцій. Вражає досить тривале еволюціонування індивідуальної позиції композитора: експерименти 20-х рр. ХХ ст., вагомий вплив експресіонізму, вивчення середньовічної монодії та барокової поліфонії, згодом – схиляння перед величчю постатей Брамса, Брукнера, Регера... При цьому зберігається типово хіндемівський холоднувато-відчужений тон. Не менш вражає універсалізм Хіндемита: оркестранта, камерного виконав-

ця, теоретика, педагога, диригента, композитора, чий жанровий діапазон є практично неозорим. Багатогранність творчої особистості зумовлена біографічними обставинами: ще в юному віці опанування кількома музичними інструментами та робота в якості «музиканта туттіста», здобуття освіти у двох консерваторіях (Дармштадта і Франкфурта) та статус концертмейстера Франкфуртського оперного театру, діяльність «Амар квартету», посада професора композиції Берлінської Вищої музичної школи, пропагування творів сучасної музики на власних музичних фестивалях, активна публіцистична діяльність тощо.

Епіцентром спадщини композитора виступає своєрідна мікросистема камерно-інструментальних жанрів. До останніх композитор звертається на усіх еволюційних етапах свого творчого життя. Одним із стимулів активного розвитку малих інструментальних форм був перехід від вертикального типу мислення до горизонтально-лінійного. Мобільність та лаконічність камерних жанрів відкрили величезні перспективи для тембрового експериментаторства. З'являються додаткові можливості жанроутворення на основі нерегламентованості інструментальних складів у кожному новому творі. Важливим є той факт, що камерна музика починає асимілювати поетику симфонічної. Як наслідок розширюється і збагачується лексика та виразовий арсенал. Хіндеміта захоплює можливість показу специфічності та індивідуальності кожного інструмента, які нейтралізувалися пізньоромантичною оркестровою гігантоманією або імпресіоністичним змішанням фарб. Камерний стиль зобов'язував інструментальні голоси до підкресленої самостійності та ініціативності – звідси увага до поліфонії. Композитор цілеспрямовано протиставляє стрункість, лаконізм просторово-часових координат камерних форм симфонічній безмежності романтиків. Не менш важливими факторами, які сприяли зверненню Хіндеміта до камерності, були його виконавська практика як учасника квартету Амара, що надавала неоціненну можливість почути власні твори і, зрештою, пропагувати їх. Майже восьмирічна гастрольна діяльність Хіндеміта у статусі альтіста цього квартету значно розширила та збагатила уяву композитора про найсучасніші тенденції камерного «річища». Крім того, важко переоцінити і його громадську діяльність, адже Хіндеміт – один з організаторів відомих на всю Європу фестивалів сучасної музики у Донауешингені та Баден-Бадені. Не слід забувати і про педагогічний талант композитора, намагання збагатити сучасний навчально-виконавський репертуар. Практично неможливо назвати жанр камерно-інструментальної музики, до якого б не звертався Хіндеміт. Це ансамблі як традиційних, так і оригінальних складів, дуети, струнні квартали, ансамблеві і соло- сонати, нарешті, особливий «гібридизований» жанр, що поєднує риси камерності, концертності і симфонізму – «Kammermusik».

Не буде перебільшенням сказати, що ставлення Хіндеміта до жанру сонати було особливим. Він – один з перших, хто поставив собі за мету написати сонати для всіх інструментів симфонічного оркестру, навіть для таких «облігатних», як контрабас, арфа, туба. Цим він переслідував багато цілей: збагатити репертуар виконавця, максимально розширити діапазон тембрових втілень сонатності, вирішити деякі проблеми суто інструктивного плану тощо. І свій задум Майстер блискуче реалізує. Спадає на думку досить поширена паралель «Хіндеміт – Бах»: титанічна працездатність, невичерпність творчого потенціалу, «ремісничя» добротність у всьому, до чого б не звертався митець, залізна логіка, переважання раціо над емоцією, феноменальна композиторська техніка. Надзвичайно важливим є фактор виконавської доступності. На тлі зростаючої тенденції елітарності камерних жанрів (музика для музикантів), Хіндеміт виділяється своїм практицизмом, «приземленістю» у використанні виразового арсеналу інструмента, тим самим послідовно втілюючи ідею *Gebrauchsmusik*. Ідеальне знання природи і специфіки усіх інструментів оркестрової партитури спонукає композитора до «адаптації» обраного жанру під кожний окремий тембр, тим самим максимально підкреслюючи його індивідуальність. Водночас послідовно розширюється виразовий діапазон, ламаються стереотипи в сенсі тембрової уніфікації. По суті Хіндеміт виступає піонером трубної сонати на теренах Західної Європи, надихаючи наступні покоління композиторів.

Звернення Хіндеміта до труби як учасника камерного ансамблю є багаторазовим і послідовним. Це Камерна музика №1. Op.24 №1, №2 (Концерт для фортепіано і 12 сольних інструментів), Op.36 №1, №3 (Концерт для віолончелі і 10 сольних інструментів), Op.36 №2, №4 (Концерт для

скрипки і камерного оркестру), Ор.36 №3 – замість труби використано корнет-а-пістон, №5 (Концерт для альту і камерного оркестру), Ор.36 №4, №6 (Концерт для віолі d'amour і 13 інструментів), Ор.46 №1; Три п'єси для п'яти інструментів (1925), Септет для духових (1948). Функції труби в усіх цих творах є різноманітними. Досить часто Хіндемїт надає їй роль солюючого інструмента, як, наприклад, у «Камерній музиці» №1, де труба трактується виключно як мелодичний інструмент, якому доручаються найбільш відповідальні solo. У цьому випадку інтерес до труби був пов'язаний з впливом джазової стилістики. Так, наприклад, композитор користується деякими специфічними прийомами: тримання руки перед раструбом інструмента під час гри (*gestopft*), *frullato*, засурдинений тембр. Особливого ефекту у пошуках нової фарби вдалося досягнути у «Камерній музиці» №2 за рахунок поєднання засурдиненої труби і флейти *piccolo* (solo в «Маленькому попурі»). У «Камерній музиці» №6 композитор зіставляє два цілком протилежних інструменти – віолу d'amour із трубою, перетворивши їх на учасників концертного змагання (у розділі *Doppelt so schnell*). Об'єднуючим фактором у використанні труби як солюючого інструмента у більшості камерних творів Хіндемїта є беззаперечне захоплення традиціями епохи бароко. Чергування *tutti* і *solo*, запозичене з *concerto grosso*, варіації на *basso ostinato*, які вертикально поєднують стабільну тему та вільні пласти концертуючих голосів, і – найголовніше – сам принцип поліфонічно-лінійного розвитку робить усі інструменти рівнозначними та рівноправними, не дивлячись на приналежність до тої чи іншої групи чи загальноприйняту уяву про функціональність та технічно-мелодичні можливості. Характерним є і те, що композитор набагато розширює рамки камерно-ансамблевих жанрів, надаючи їм концертно – симфонічного масштабу. Перу Хіндемїта належить також Концерт для труби, фагота і струнного оркестру (1949 р.) – твір вельми цікавий; за колористикою, емоційним багатством, оригінальністю змісту він нічим не поступається сонаті. У Радянському Союзі цей концерт був виданий не в оркестровій, а у клавірній версії, тому оригінальне виконання і донині не бачило світла рампи. Музично-теоретичний аналіз цього твору ще не опубліковано, тому, на жаль, він і до сьогодні залишається статистом у переліку творчої спадщини Хіндемїта¹.

Отже, сонату для труби і фортепіано П.Хіндемїта написано у 1939 р. Не перебільшуючи, її можна вважати однією з перлин трубного репертуару ХХ ст. Твір вражає глибоким філософським змістом. Концепцію визначають драматичні протистояння першої частини, іронія другої, траурна музика фіналу. Т.Докшицер бачить у музичних образах Сонати головні віхи людського життя: юність, розквіт, старість, смерть [1, 178]. Трагедійна образність Сонати, ймовірно, зумовлена душевним станом композитора в період еміграції, соціально-політичними подіями, передчуттям війни. Тембр труби найбільш схильний до яскравого відображення образів сили, навальності. Семантичним відкриттям Хіндемїта є нові, несподівані ракурси в трактовці інструмента – сарказм, жалоба, ламентативність.

Музична мова Сонати і нині, на початку ХХІ ст., дивує своєю модерністю, свіжістю. Проте, як досвідчений оркестрант та ансамбліст Хіндемїт досягає цього, відштовхуючись від реальних можливостей інструмента. Сонатна концепція трактується композитором індивідуалізовано, не обмежуючись класичними рамками. Вирішення драматургії циклу вражає значущістю, композиція – масштабністю, вмотивованістю кожної деталі. Опора на класичну традицію визначається через тональне співвідношення частин (крайні – В, середня – F), монотематичною цілісністю інтонаційно-тематичного матеріалу. Образна контрастність і розгорнутість першої частини як найбільш вагомій у циклі врівноважується фіналом, що виконує функцію загального висновку та ідейної кульмінації. Образ смерті, який увічнює концепцію Сонати, споріднює її з відомими романтичними взірцями, зокрема *b-moll'*ною Сонатою Ф.Шопена та Шостою симфонією П.Чайковського.

У першій частині немає традиційного сонатного *allegro*. Кожну тему тут подано як окремий монолітний розділ цілого, зберігаючи за собою цю властивість на усіх етапах розвитку форми. Замість полярного протистояння двох контрастних тем та мотивної розробки маємо послідовне чергування синтаксично завершених «блоків». Теми зазнають істотних перетворень, але ніколи не стають

¹ Аналіз концерту здійснено музикознавцем Б.Мочурадом у дисертації «Концерт для труби з оркестром в аспекті жанрово-стильової еволюції», рукопис.

матеріалом для розробки. Керуючись певними формотворчими стереотипами, у схемі першої частини можна виділити експозиційний розділ з головною та побічною партіями, розробку та репризу, однак реальний драматургічний процес цілеспрямовано веде до вершини побудови – урочистого звучання вихідної теми в центрі композиції, а відтак через інверсію тематичного матеріалу до початку. Не дивлячись на аркоподібну форму, враження статички не виникає за рахунок постійного оновлення тематизму, його перетворень, зіставлень, що врешті призводить до інтонаційного синтезу в кодї.

Образна сфера першої частини насичена драматизмом, емоційними перепадами, постійними динамічними зіставленнями. Відкриває Сонату імперативний, вольовий образ (авторська ремарка – «Mit Kraft»). «Закута» в карбовані ритми маршу на тлі остинатних невблаганних формул фортепіано сила ця має зловісний відтінок – «металічний» трубний тембр тому підтвердження. Типово маршова ритмоформула у партії піаніста як ремінісценція згодом відтвориться у траурній ході фіналу в майже аналогічному фактурному викладі: ось ще один ключ до семантичної інтерпретації образу головної партії. До її специфічних особливостей віднесемо реалізацію сформульованого Хіндемітом закону побудови мелодій, згідно з якими опорні точки мелодичної лінії мусять співвідноситися між собою по секундах. Конструюючи горизонталь так, щоб уникнути повторів, композитор досягає ефекту «світлотіні». Тонально визначений початок і кінець теми – також характерна риса хіндемівського тематизму (тема головної партії – тт. 1-9 – модулює тут в тональність ступенно):

Тема III частини, тт. 1-9, партія труби П. Хіндеміт

Mit Kraft $\text{♩} = 96-100$

Trumpet in B \flat

Ініціальний мотив теми, утворений з'єднанням інтонацій кварта і секунди (див. перші три звуки партії труби), в подальшому розгортанні проявить себе як зерно у вибудові багатьох тем – воївничий заклик проникає в усі життєві сфери, є причиною усіх майбутніх колізій. Вже у тт. 4-5 тризвучний мотив з'являється в оберненому варіанті, показуючи «зворотний бік медалі»: наказ перетворюється на жалісливе прохання. У контексті монотембровості й динаміки «forte» це перетворення не відразу впізнається. Таким чином, тема головної партії постає амбівалентно, в ній закладено позитив і негатив, енергія і пасивність; обидва варіанти мотиву проходять доволі «тернистий» шлях через весь сонатний цикл. Зв'язуючий елемент (т.4 ц.3) асоціюється з химерним, гротесковим танцем. З четвертого такту цифри 5 розпочинається побічна партія: вперше в Сонаті звучить тепла нотка авторського звернення. Як не дивно, цей, здавалося б, новий образ народжений з уже знайомого інтонаційного матеріалу: перші звуки партії соліста, що служитимуть у даному епізоді початком кожної фрази (цей мотив повторюється вісім разів), є низхідним варіантом того ж кварто-секундового з'єднання, його обернення глибоко «заховане» у нижній регістр. На противагу розспіваному трубному legato, партія фортепіано виконується гострим staccat'ним штрихом в димінуції. Ліричний образ описуваного епізоду аж ніяк не інертний: активно, цілеспрямовано, оптимістично виглядають трубні підкреслення кадансових зон, тріольна фактура фортепіано переростає поступово в акордові репетиції, що нагнітають позитивну енергію до кульмінації перед ц.7. І знову раптова зміна динаміки підкреслює початок нової композиційної фази: насиченість акордів кульмінаційної хвилі нікуди «не приводить». Subito piano у соліста без супроводу (ц.7) утворює драматургічну цезуру. Весь попередній емоційний підйом є логічною підготовкою до другого проведення головної партії (т.5 ц.7). Вона з'являється в далекій тональності H-dur (після попереднього F-dur здійснюється

швидка модуляція на тритон), її різка поява сприймається як різкий, холодний блиск, вимагаючи потужного *fortissimo* у виконавця. З цього моменту починається композиційна інверсія. Потужну силу кульмінації головної теми змінює теплота, лагідність побічної теми – тут її розгортання не має висхідної динамічної спрямованості. Нові пісенні інтонації секвенції влітаються в тт. 5-7 після ц.10. Більш масштабно постає зв'язуючий елемент (зміщений порівняно з експозиційним проведенням на велику секунду вгору). У третьому (ц.14) кульмінаційному проведенні головна тема досягає свого апогею, немов лава, все зносячи на своєму шляху. Труба буквально «прорізає» бурхливий фон фортепіано, в якому фактурна формула супроводу з побічної теми перетворюється у хаотичні кружляння. Непоборну силу протистояння відчутно між партіями піаніста і трубача: ритмічна простота маршової теми суперечить вибагливій деталізованості тридольного малюнка супроводу. Таким чином, у даному епізоді вертикально накладаються контрастні образні сфери, кожна з яких живе самостійним життям. Першу частину завершує драматургічна ситуація нестійкості, внутрішньої суперечливості, невичерпаної конфліктності.

У формуванні виконавської стратегії трубачеві раджу звернути увагу на декілька аспектів. Перш за все слід уникати форсованого звучання при першому проведенні теми. Ремарка автора «*Mit Kraft*» (з силою) стосується більше характеру, ніж динамічної потужності. Раціональний розподіл дихання мусить узгоджуватися з синтаксисом довгих фраз (особливо з 5-го такту 7-ї цифри). При динамічних ремарках *ff*, *fff* звук повинен бути повним, «зібраним», а не різким і крикливим.

Друга частина Сонати переносить слухача в інше русло – героїчний дух могутніх образів першої частини зводиться нанівець. Панують образи скерцозності, бурлеску, танцю (щоправда, дещо незграбного), організовані тричастинною будовою. Перші такти «*Mässig bewegt*» асоціюються з побутовими п'єсами для домашнього музикування. Трансформоване тематичне зерно першої частини (кварта + секунда) з'являється як далекий відгук минулого: у трубному *staccato* колишній символ сили й енергії виглядає гротесково. Середній розділ (*Lebhaft*) іронічно пародіює образи першої частини. Маріонеткову пентатонічну тему фортепіано викладено у простій двоголосій фактурі, іграшковість образу підкреслюється високим регістром. На запитальну інтонацію кадансу труба відповідає саркастичним *staccato*, в її виконанні чуємо пародію на низхідний варіант основного мотиву з тт. 4-5 першої частини. Репризний розділ другої частини зберігає грайливий характер. Ролі учасників перерозподіляються: партія труби озвучується піаністом і навпаки. Кришталево-сріблястий квартовий передзвін у партії фортепіано (з т.3 до ц.22), що сягає четвертої октави, передує невеликій кодї (*Wie vorher*).

Існує декілька проблем, на які слід звернути увагу виконавцеві. Тріолі (т.т. 3,4 і далі) повинні виконуватись максимально чітко і сухо. Особливої уваги потребує зміна темпоритму (*Lebhaft* – шість тактів до цифри 18). Фразування мусить бути узгодженим як з балансом потужності звучання двох інструментів, так і в сенсі ансамблю. Нота «соль» (*Wie vorher*-з третього такту ц.22) у соліста триває вісім тактів, тому слід правильно розрахувати запас повітря. Категорично не можна завчасно сповільнювати темп.

Третя частина «*Trauertmusik*» є психологічним центром циклу. Протистояння контрастних образів першої частини так і не спровокувало драматичної розв'язки боротьби: фінал змальовує образ траурного походу. У перших тактах фіналу наскрізний для інтонаційної фабули Сонати інтервал чистої кварта реалізується у віддалено-тривожних кличах труби (ц.23), які створюють атмосферу скорботи. Надривно звучить інструмент у моментах спалахів відчаю (тт.10-11), тут лейтмотив (кварта + секунда) стає символом трагедійної експресії. Середній розділ тричастинного фіналу традиційно для траурної музики дає момент просвітлення. За інтонаційним змістом – це не що інше, як варіант побічної теми з першої частини. Збережено навіть її розмір (12/8). Рух шістнадцятими у партії фортепіано (з т.3 до ц.25), згодом у партії труби (ц.26) нагадує перші такти другої частини Сонати. Репризний розділ фіналу (з т.6 після ц.28) відновлює вихідну тему в партії труби, піаністу ж доручаються оголені октавні унісоми *staccato* в скутих, зосереджених пунктирах траурного ходу. Незмінно витриманий протягом усієї репризи (за винятком трагічної кульмінації тт.1-3 після ц.30) цей од-

номанітний ритмічний фон додає її звучанню мертвої застигlosti, заціпеніння. Кода фіналу – своєрідна післямова, яка утворює спокій та умиротвореність. Пунктир маршу в ній збережено, хоча розмір стає тридольним. Хоральна природа коди визначає простоту, строгість, ритмічну розміреність мелодії труби, квадратність її структури. Усі перипетії життя залишилися позаду, палким, пристрасним емоціям немає місця у цій музиці. В *pianissimo* останніх тактів фортепіанні пунктири третьої октави звучать вже майже потойбічно. Філософського значення траурній музиці коди надає мажорний відтінок мелодії, ясний і світлий каданс кінця. Дослідники творчості Хіндемита вказують на застосування в цій величній *Trauertmusik* теми хорату «Alle Menschen müssen sterben» (Всі люди повинні померти) [2, 272]. Надзвичайно влучним видається зауваження Т. Докшицера: «Чудовою є кода – хорал, подібний до «Лакрімози» з католицької меси... III кода, що немає частини під назвою «Tuba militum» з цієї ж меси, яка б символізувала ідею торжества життя, втілену за допомогою звуків нашого інструмента» [1, 179].

В цілому виконання сонати не містить якихось особливих труднощів для трубача, на відміну від партії піаніста. Як досвідчений оркестрант, Хіндеміт прекрасно знав специфіку духових інструментів (улюбленими були валторна та кларнет), тому надзвичайно майстерно втілював свої ідеї та образи, не форсуючи реальних можливостей інструментів. Працюючи над цим твором, насамперед важливим є дотримання декількох виконавських прийомів: абсолютного *non vibrato* як у першій, так і в третій частинах; грамотного розподілу запасу повітря при довгих фразах і побудовах; чіткого виконання авторських темпових, динамічних та штрихових позначень (редакція Хіндемита відзначається високим професіоналізмом і смаком). Деталі не повинні домінувати над відчуттям цілого, головним завданням є охоплення та відтворення філософської масштабності задуму Сонати.

Отже, підсумовуючи, констатуємо: еволюція та універсальність труби як оркестрового, ансамблевого та сольного інструмента в музиці XX століття є практично не висвітленою українським музикознавством. Не дивлячись на відносну бідність трубного репертуару (порівняно із струнним чи фортепіанним), його естетична цінність є досить значною. Зрештою, маргінальний статус є характерним для усієї літератури для духових інструментів. На даний момент більшість досліджень належить перу самих виконавців. Є надія привернути увагу до цього неозорого пласта ширше коло фахівців і насамперед представників історичного музикознавства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Докшицер Т. Путь к творчеству. – М.: ИД «Муравей», 1999.
2. Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. – М.: Музыка, 1974.

Oleg Warjanko

SONATA FOR TRUMPET AND THE PIANO IN THE SYSTEM OF CHAMBER-INSTRUMENTAL MUSIC BY PAUL HINDEMIT

In the course of his whole creative life Paul Hindemith was conscientiously and consequently building a repertoire for the brass. Sonata for trumpet and the piano is a peculiar epicenter of the system of chamber-instrumental music of the German composer.

*Михайло Крупей***СТРУКТУРА РЕПРОДУКТИВНОГО ПРОЦЕСУ СУКУПНОСТІ
«ВИКОНАВЕЦЬ-САКСОФОН»**

У статті зроблена спроба узагальнити відомості щодо структури сукупності «виконавець-саксофон», вводячи термінологічну новацію «функціональної виконавсько-механічно-акустичної системи» (скорочено ФВМАС).

Високопрофесійна виконавська діяльність саксофоніста стала необхідною умовою суспільного життя у сфері музичного мистецтва та культури. Вона спрямована на усвідомлення репродуктивного процесу як результату сприймання, художньо-образного мислення (починаючи від асоціативно-образного до термінологічного) та самореалізації особистого пошуку, інтуїції, уявлення, художньої фантазії. Остання здійснюється у творчому відтворенні «звуквисловлення» композитора у творі за допомогою нерозривної єдності творчої і виконавської енергії звуковиразу у грі на інструменті.

Репродуктивний процес у широкому розумінні – це цілісність синтезу проявів музичних і художніх здібностей, теоретичних знань, практичних умінь і навичок, техніки у грі, виконавської майстерності, емоційних енергій, пам'яті і т.п., а також включає роботу виконавського апарата як основного способу застосування технології у музично-художньому відтворенні. Усвідомлення репродуктивного процесу сукупності «виконавець-саксофон» актуалізовано самою специфікою вивчення в ньому саме творчого виконавського звуковиразу, фахової майстерності. Саксофонне виконавство в Україні спеціально не охоплюється у музикознавчих оглядах, хоча введення саксофона в перелік об'єктів вивчення у системі спеціальних музичних закладів (з 70-80 років ХХ ст.) стало фактом визнання творчих та педагогічних надбань фахівців саксофонного мистецтва гри. Високопрофесійна універсальність змістовного синтезу репродуктивної діяльності саксофоніста, яку диктують практичні умови, що вимагають цілісності виконавської майстерності в академічному, джазовому та інших сучасних напрямках музичної художності, є першоосновою професійності фахівців.

Мета статті – систематизувати на основі узагальнення, термінологічний вжиток фахівцями, сконцентрований навколо понять «виконавський процес», «фахова виконавська майстерність», «виконавська творчість», «виконавська художньо-образна виразність». Конкретизованість вказаних понять щодо потреб живої практики гри опирається на механізм дій-мислення, що втілені у термінологічному поєднанні «функціональна виконавсько-механічно-акустична система» виконавець – інструмент (саксофон).

Репродуктивний процес музиканта-саксофоніста складається з виконавських і виразових засобів, що взаємопов'язані через системотворчі виконавські технічні прийоми і способи гри, які неодмінно підпорядковані цілісності музично-художнього акту виконавської творчості.

Відповідно конкретними завданнями постають такі:

узагальнення спостережень щодо цілісності та системності аналізованої сукупності «виконавець-саксофон», що висувають на перший план питання структури цього утворення з важливою настановою, яка випливає, про тісний взаємозв'язок музичного художньо-образного мислення з практичним виразовим відтворенням ідеї-образу композиції; тобто йдеться про суть самої музичної діяльності – продуктивної, репродуктивної і перцептивної, в якій, з одного боку, відбувається структурування виконавського процесу згідно з технологією взаємодії виконавських засобів (виконавець-саксофон), а з другого – на основі синтезу звуковидобування і звукоутворення виразових засобів проявляється природа звучання саксофона, виразова сторона оригінального змісту того звукового результату;

виходячи з етимологічних засад поняття «гри на інструменті», інтерпретувати змістовність знайдених узагальнень про структуро- та смислотворення цілісних зусиль «виконавець-саксофон», у зв'язку з уявленнями, пов'язаними з самою технологією взаємодії «виконавець-саксофон», тобто

вичленити феномен «фахової майстерності в грі» заради досягання організації компонентів, елементів фахового акту взаємопроникнення особистості музиканта та якостей інструменту.

Живе акустичне звучання музики під час репродуктивного процесу конкретизується і виражається в терміні «функціональної виконавсько-механічно-акустичної системи» (надалі скорочено – ФВМАС), провідна роль в якій належить творчому фактору. Треба визнати, що ця досить складна вищеназвана термінологія ще не отримала статусу визнаного наукового поняття. Поряд з поняттями «музичне мислення», «музична логіка», «музична мова», «музична виразність» словосполучення «функціональна виконавсько-механічно-акустична система» не є, на наш погляд, випадковим і відображає інтуїтивно правильне твердження про те, що виконавський процес на духових інструментах є особливим видом творчої професійної діяльності музиканта і його вмінь одухотворювати звук «партнера»-інструмента. А майстерність у грі виражає музичне мислення у формі художнього втілення ідеальних звукових даних, що створюються комплексними системними взаємодіями виконавця і механічно-акустичної конструкції інструмента. Це останнє здійснюється за допомогою факторів-зв'язків, вимагає управління ними, що характеризується певною виразово-змістовною стороною звукового результату.

І.Котляревський у праці «Музично-теоретичні системи європейського мистецтвознавства», зауважував: «Загальна теорія розглядає системний підхід як можливість єдиного аналізу різносторонніх об'єктів на основі спільності їх структур і принципів функціонування... Шлях формування визначення лежить через послідовне розкриття його, при доцільному обмеженні охоплених даним поняттям явищ і аналізу їх зв'язків» [3, 6].

Введення поняття «ФВМАС» – «виконавець-саксофон» фіксує увагу музиканта на якостях об'єкта дослідження як взаємодоповнювання внутрішніх і зовнішніх системних закономірностей, ставлячи питання про визначення цього типу системної сукупності та про методи дослідження. І серед них найбільш суттєвими є принципи системного аналізу: структури, функцій, взаємодії компонентів, виявлення факторів-зв'язків у дії цієї системи та способів управління нею.

Стан науково-методичної думки з цих питань знаходиться на етапі пізнання даного процесу і його кінцевого результату з широким використанням методів спостереження. І це все робиться спеціалістом, керуючись науковою гіпотезою, практичним досвідом та результатами-висновками, зробленими на основі об'єктивних даних наукових досліджень. А ті базуються на положеннях діалектики пізнання явищ об'єктивного світу наукових досягнень фізіології, психології, фізичної та музичної акустики, теорії і практики виконавського мистецтва на духових інструментах тощо.

Справа не тільки у недостатньо широкому і недосконалому вивченні цього явища, але й у визначенні того, які аспекти співвідношення, власне, можна назвати творчою і виконавською майстерністю у грі, хоча сфера цих понять і логічних операцій виконавського апарату відіграє визначну роль у процесі виконання музичного твору. При його сприйманні дійсно стає зрозумілим, що ці складові визначають співвідношення специфіки музичного художньо-образного мислення, творчості та виразного відтворення їх виконавською майстерністю у грі. Саме виконавська майстерність є передумовою того чи іншого фахового мистецтва гри на інструменті, що складається з художньо-технічних виконавських прийомів на базі природних виражальних можливостей саксофона, які, на наш погляд, ще до кінця не розкриті. Запобігаючи розбіжностям у визначенні понять «система», «структура», «компоненти системи», «фактори-зв'язків», розкриємо послідовно їх суть у подальшому використанні в тексті.

Термін «система» у перекладі з грецької мови – сукупність взаємообумовлених компонентів та їх складових елементів, певним чином пов'язаних між собою, що утворюють будь-яку цілісність. Поняття «ФВМАС» обумовлено значною кількістю підсистем, кінцевою метою якого є розкриття індивідуальних особливостей загальної системи у зв'язку зі специфікою практичного дослідження. В.Леонов, розглядаючи психологічні основи (вищу нервову діяльність) у грі на духових інструментах, вводить термін «функціональна система», вказуючи на те, що «її можуть сформувати тільки ті компоненти, які вносять безпосередній вклад в одержання результату». При цьому він посилається на обґрунтування, висновки і формулювання відомих учених А. Уємова і П. Анохіна, що вказують на

«взаємовідносини і взаємозв'язок компонентів, які повинні носити характер взаємосприяння» [4, 12]. Отже, цією термінологією В.Леонов визначає тільки дії окремих складових підсистем загальної сукупності, в тому числі системи звуковидобування і звукоутворення.

Термін «функціональна система» недостатньо цілісно виражає суть відношень загальної системи (виконавець-інструмент), тому що з тою значущістю усталено асоціюється загальний устрій музичних поєднань. Але бракує саме специфіки, уточнень згідно з мовно-акустичною сферою виявлення даної музичної функціональності. Як доповнення усталеної термінологічної якості пропонуємо введення вищеназваного словосполучення «функціональна виконавсько-механічно-акустична система», що претендує на понятійне змістове навантаження. Адже мова йде про різновид змішаної людино-механічної акустичної системи, уявлення про яку дозволяє більш цілісно визначити сукупність системних відношень – «виконавець-інструмент». За тим вбачається взаємодія виконавських засобів та між їх складовими комплексними компонентами за призначенням, які забезпечують звуковидобування, звукоутворення, звуковедення, звукоподання і звуковиразове розкриття змісту твору.

Поняття «структура» в перекладі з латинської мови означає побудова, а «функції» – виконання, здійснення; це співвідносні поняття, які характеризують зв'язок між побудовою системи і притаманним їй способом буття. У результаті виявлення ознаки цілісності системи «як вищої форми організації, – зазначає І.Котляревський, – виникає трьохрівнева ієрархічна структура, яка широко використовується в багатьох областях наукового дослідження при системному підході: рівень елементів – рівень зв'язків – рівень цілісності» [3, 16]. Технологічна структура ФВМАС – це сукупність компонентів та їх окремих елементів, рівень зв'язків – взаємозалежність взаємопов'язаних і взаємообумовлених їх функцій та організація за допомогою факторів-зв'язків, які характеризують відносини та управління нею, а також визначають результат (продукт) дії. Системність сукупності «виконавець-інструмент» є однією з найбільш загальних ознак, яка дозволяє розглядати структуру ФВМАС «виконавець-саксофон» як цілісне утворення прямого і зворотного зв'язку та порівнювати зі змістом споріднених системних співвідношень.

Проблема відбору необхідних наукових знань структурно організовує кожну сукупність за характером взаємодії кожної складової частини змісту ФВМАС. Об'єднуючись за особливостями специфіки в рамках однієї загальної системи, вони складають структурно організовану цілісність. Рівень взаємозв'язку функцій і взаємодії компонентів має орієнтацію на художньо-творчий зміст виконавського процесу. В центрі уваги системного взаємозв'язку є теорія, технологія і змістова координація внутрішніх виражальних художньо-творчих звукових утворень.

Зробимо спробу визначити поняття системного співвідношення «виконавець-саксофон». Функціональна виконавсько-механічно-акустична система «виконавець-саксофон» є однією із форм історичного продукту суспільної свідомості, цілісною художньо-творчою і технологічною сукупністю функцій і взаємодії компонентів, що склалися в результаті еволюції дерев'яних духових інструментів. Також слід усвідомлювати фактори-зв'язки, які зумовлені закономірностями виконавської практики на споріднених язичкових інструментах з особливостями специфіки, направлені на відтворення і матеріалізацію творчого задуму та організацію виразового звукового результату художньо-емоційного об'єкта діяльності. Останній є загальнонавизначеним етапом розвитку музичної культури і художньо-виразових засобів творчих продуктивно-репродуктивної сторін художньо-музичної діяльності та основою виконавської майстерності у грі.

Концептуальним у розкритті сутності ФВМАС є також те, що через неї здійснюється взаємозв'язок продуктивної, репродуктивної і перцептивної сторін творчої акції засобом переміщення звукового результату у просторі і перебігу у часі. Це явище під час виконавського процесу можна назвати «репродуктивно-музичним часовим простором». Розроблені у статті аспекти структури ФВМАС визначають достатній ступінь узагальнення, щоб бути застосованими для інших споріднених фахових систем. Одночасно в цих визначеннях міститься ряд параметрів, що сприяють збереженню фахової специфіки сукупності «виконавець-саксофон» та відокремлення від суміжних та споріднених сфер наукових знань з цієї проблематики. Шляхом порівняльного аналізу з виконавством на кларнеті та іншими сукупними утвореннями системний підхід виступає в ролі загального ме-

тодологічного принципу, направленого, з одного боку, на подолання формального переносу досягнень наукових знань із споріднених галузей, тобто відокремлення, з другого – об'єднання в системну цілісність.

Відокремлення від споріднених галузей наукових досліджень в даному випадку проводиться за різницею об'єктів дослідження та спрямованістю на специфічні риси кожної системної сукупності. Очевидно, понятійний зміст «ФВМАС» займає проміжне положення між художньо-творчою і технологічною сторонами розуміння змісту виконавського процесу як мистецтва-гри на інструменті, синтезуючи творчо-виразові та технологічні аспекти виконавської майстерності в одне ціле.

Гра на духових інструментах як різновид репродуктивно-творчої діяльності складається із:

- об'єкта діяльності (виконавець – творча особистість);
- об'єкта творчої діяльності;
- механічно-акустичної конструкції інструмента;
- взаємодії виконавських засобів та їх взаємообумовлених компонентів;
- умов, у яких протікає цей процес, і константність у них виразового змісту звукового результату.

Виконавська підготовча робота проходить за правилами, визначеними самою практикою гри, залежно від завдань, які вирішуються на різних етапах формування творчої і виконавської майстерності. Доцільно буде при цьому звернутися до головного принципу системи К.Станіславського в роботі актора над художнім образом, де він переконливо стверджував те, що «необхідно йти від змісту до тексту». Цей принцип підтверджує народна мудрість: «Одним людям Бог дає дар почути і записати музику, другим відтворити її художній зміст, іншим – сприйняти і відчувати її блаженний стан, що так чи інакше йде в цілому від прекрасного, вічності Душі і Любові» [1, 17].

Структура репродуктивної підготовки складається з перехідних етапів, серед яких можна умовно виділити 5 основних, що охоплюють весь процесуальний період:

I – прочитання й ознайомлення з нотним текстом, уявлення, сприймання, усвідомлення, формулювання і постановка завдань на основі виконавського аналізу;

II – вирішення технічно-технологічних проблем, незручностей за допомогою аплікатурних варіантів, в'яснення місць виконавського вдиху згідно з фразуванням, визначення темпових співвідношень з характером музики і т.д.;

III – відбір художньо-виразальних засобів вирішення творчого задуму музичного твору, розробка ідеї і емоційного плану, відтворення образності композиційної структури (змісту і форми) на основі стилістичних ознак методом спроб і пошуків звукових образів;

IV – розвиток, удосконалення різних аспектів виконавської майстерності в реалізації художньо-творчих завдань;

V – репетиційні спроби і корективи на константність звукового результату в певних акустичних умовах при підготовці до виступу перед комісією чи у концерті.

Поняття гри, включаючи творчу особистість, насамперед залежить від компонентів загальної ФВМАС. Компоненти системи – це перш за все виконавські засоби («виконавець-саксофон») і їх комплексні складові елементи та функції за призначенням дії мішаної людино-механічно-акустичної системи. Виконавські засоби складаються з двох груп – біофізичних і механічно-акустичних компонентів, які забезпечують саме здійснення виконавського процесу. Цілеспрямованість музичного виконання має творчий мотив дії, оцінку обставин, прийняття рішень і відтворення. Управління взаємодією компонентів входить в обов'язки свідомості (розумової діяльності), нервової системи (як периферії, так і центру), органів чуття (слуху, дотику) та інших підсистем, які інтегрують функції різних компонентів, забезпечуючи дію системи в цілому.

Кожний із біофізичних компонентів (свідомість, нервова система, органи чуття, ротова порожнина, губний апарат, дихальний апарат, язик, пальці і кисті рук та ін.) є самостійними функціональними системами людського організму, які в дії ФВМАС під час звуковидобування, звукоутворення, звуковедення, звукоподання та управління, як вже згадувалось вище, виступають як підлегли цієї загальної системи, тобто біофізичні підсистеми.

До механічно-акустичної групи компонентів сукупності «виконавець-саксофон» відноситься конструкція інструмента, яка складається з таких підсистем:

механічної клапанно-важільної системи, прикріпленої на корпусі, в основі якої лежить механіка або механічна система Т.Бьома з елементами удосконалення специфіки інструмента;

акустичної трубки корпуса з конічним каналом та розвинутою системою отворів, яка, в свою чергу, розділяється на верхню частину «ес», що з'єднує мундштук з основною частиною корпуса, і нижню частину – раструб, прикріплений нерухомо до корпуса за допомогою U-подібної трубки (колінця або чобітка);

мундштука, до якого за допомогою затискувача (лігатури, шнура) прилаштовується одинарна тростина зі спеціальною заточкою.

Фактори-зв'язки – це технологічна організація взаємодії компонентів, які забезпечують функціонування загальної сукупності та управління дією і її продуктом.

Взаємодії біофізичних і механічно-акустичних компонентів сукупності «виконавець-саксофон» відбуваються за умов раціонального пристосування і володіння фаховими навичками гри та з причин дії таких основних факторів-зв'язків:

– дій рухового апарата, спрямованих на здійснення виконавських технічних прийомів звуковидобування, звукоутворення, звуковедення і звукоподання;

– внутрішнього ротового тиску джерела енергії, тобто виконавського видиху;

– місця і сили притиску трості нижньою губою і щелепою, що сприяє пружності її та впливає на частоту коливання;

– доступу енергії в коливальну систему через щілину між тростю і краєм мундштука (пасть), спричиняючи коливання трості;

– основної довжини коливань в резонаторі, яка регулюється вихідними отворами-випромінителями, що відповідає основному тону, і впливу цієї частоти коливань на трость за принципом автоколивальної системи;

– послаблення напруження губного апарата в нижній та середній теситурах діапазону і впливу нижньої губи на більшу площу, ближче до кінчика робочої частини трості (демпфування);

– передування за допомогою автоматичного режиму дії октавних клапанів (нижнього і верхнього) та інтенсивності вдунання повітря, а також створення спеціальних умов ділення звукової хвилі за допомогою аплікатури.

При аналізі взаємодії компонентів важливе місце займають фактори-зв'язки та їх окремі елементи, які потребують особливого відношення, навичок і майстерності в управлінні, це такі як:

– зміна ротового тиску джерела енергії залежно від різновиду саксофона, динаміки і теситури діапазону;

– висока власна частота коливань кінчика робочої частини трості;

– довжина діючої частини трості;

– амплітуда коливань трості;

– частота звукового спектра обертонів;

– швидкість і напрямки подання постійної енергії при передуванні окремих звуків натурального звукоряду основного тону та одночасному «розчепленні» звука при звуковидобуванні та звукоутворенні багатозвуччя з допомогою спеціальної аплікатури;

– участь голосових зв'язок при формуванні фрикативного виконавського джазового прийому гроулінг.

Серед факторів, які необхідно брати до уваги, можна віднести:

– хороший технічний стан інструмента в цілому;

– добрий фізіологічний стан виконавського апарата;

– внутрішнє зволоження трості в ротовій порожнині;

– правильний підбір мундштука і трості згідно з фізіологічною будовою прикусу зубів щелеп і місця притиску трості;

– необхідно пам'ятати, що при переході на різновидності сімейства (від сопрано до баритона – основної групи) збільшується фізичне навантаження на м'язи, які беруть участь у виконавському видиху, що прямо пов'язано зі збільшенням величини повітряного стовпа каналу інструмента, а також змінами пружності заточки трості (перехід № 1,5-2, 2,5 на більші № 3, 3,5) або зміни місця притиску трості; у цьому випадку зростання фізичних зусиль, необхідних для збудження звукових коливань, якоюсь мірою негативно впливає і обмежує розкриття художньо-виразових виконавських можливостей;

– виконавський тип дихання (мішаний або грудночеревний), сформований при грі на одному інструменті різновидності сімейства саксофонів, не змінюється при переході з меншого за розмірами інструмента сімейства на більший, тільки відчуття опори дихання при виконавському видиху може зростати;

– в основі сприймання звука саксофона лежить акустична природа притаманного тембру, а висота є одним із прийнятих музичних ознак цієї більш широкої ознаки; тембр же, як відомо, визначається спектром звука і виразовим характером його залежно від різновиду інструмента, висоти звуків, з незначними змінами впливу акустичного перебування у просторі і часі, а також характеристиками змін при використанні того чи іншого виконавського прийому;

– під час моделювання співвідношень динамічних відтінків слід розраховувати як на відстань до сприймання і акустичні властивості середовища, так і зміни у звуковому відношенні, що є ознакою пересування звукового об'єкта в просторі;

– самоконтроль у сукупності сенсорних, рухових, раціонально-творчих факторів діяльності і т.д., необхідний для здійснення і управління під час виконавського процесу, повинен ґрунтуватися на зворотному ефекті звукового результату, який у виконавському процесі виступає засобом самоконтролю;

– важливе місце займає передбачення і передчуття, що тісно пов'язані з внутрішнім, так званим «темним відчуттям», що лежить в основі навичок виконавського апарату і психологічних внутрішніх станів і переживань.

Розгляд духових язичкових інструментів як автоколивальної системи із зворотнім зв'язком при дослідженні механічно-акустичних аспектів звукоутворення М.Волковим (на кларнеті), В.Леоновим (на фаготі), В.Івановим (на саксофоні) дозволив виявити і розширити сферу фізичних і акустичних закономірностей збудження звукових коливань в інструменті і управління звучанням.

Б.Діков, даючи пояснення акустичного механізму звукоутворення на кларнеті, опираючись на положення музичної акустики, зазначає: «А саме експериментально не досліджене питання про те, в якій мірі закон Д.Бернуллі про присмоктуючу дію швидкоплинного повітряного струменя газу прикладений до процесу коливання повітряного струменя і трості» [2, 56].

Музична акустика відносить саксофон до групи інструментів з одинарним б'ючим твердим язичком і конічним каналом акустичної форми трубки корпусу. За будовою мундштука і збудника коливань саксофон наближається до кларнета, а внаслідок конічності каналу він споріднений з гобоєм і фаготом, відрізняючись від останніх більш широкою мензурою резонатора. Проте кларнет, у якого більша частина каналу має циліндричну форму, належить до інструментів типу закритих лабіальних органних труб, тоді як саксофон завдяки конічній формі свого каналу еквівалентний в акустичному відношенні відкритим лабіальним трубам.

Внутрішній ротовий тиск джерела енергії – енергетичний компонент звукоутворення, підвищений тиск повітря в ротовій порожнині виконавця, який створюється групою м'язів дихального апарату і обличчя при перманентному видиху-вдиху, необхідний для видобування і утворення звуків різних за висотою і динамікою.

М.Шапошнікова, посиляючись на експериментально підтверджені М.Волковим графіки зміни тиску при грі на саксофоні-альті, зазначала: «Поведінка ротового тиску однозначно пов'язана з розміром щілини між мундштуком і тростю наступною залежністю: чим ширше щілина, тобто чим далі трость відходить від мундштука при звуковидобуванні, тим ротовий тиск нижче. В цьому випадку ми можемо говорити про зворотний механізм поведінки трості на кларнеті у порівнянні з

саксофоном. Якщо у кларнетиста з підвищенням висоти звука, який видобувається, трость поступово відходить від мундштука, то у саксофоніста вона наближається». [5, 30-31].

На відміну від язичків баянів, язичкових органних труб та інших інструментів, де язичок призначений для одного звука, трость (одинарна чи подвійна) у язичкових духових інструментів (гобоя, кларнета, фагота, саксофона) виконує роль язичка для відтворення частоти звуків усього діапазону. Досліджуючи власні коливання трості кларнета, М. Волков та І.Пушечников установили основні параметри трості, які визначають власну частоту її коливань, і доказали, що вона (власна частота) завжди більша за частоту коливань найвищого звука кларнета.

Цими авторами було дане визначення терміна «власна частота трості»: «Під власною частотою треба розуміти вільно затухаючі коливання трості при її зовнішньому збудженні яким-небудь способом» – і далі вказують на те, що «частота власних коливань трості прямо пропорційна жорсткості і обернено пропорційна довжині і масі пластинки, причому жорсткість впливає на власну висоту трості в значно більшій мірі, ніж довжина і маса» [6, 15].

Сфера застосування виразових засобів саксофона композиторами надзвичайно різноманітна і сприяє осмисленню внутрішньої логіки музичних образів, ідей, переживань, що у своїй основі мають здатність надавати творчому репродуктивному процесу художньо-психологічної переконливості. З другого боку, такі виразові специфічні деталі, як тембр кожного різновиду сімейства, є невід'ємним компонентом образної сфери музичного твору, які здатні виконувати роль «символу».

Підводячи підсумки, відзначаємо такі суттєві показники репродуктивного процесу саксофонної гри:

творча і виконавська майстерність у грі на кожному з духових інструментів є особливим видом репродуктивної діяльності, яка є звуковимразом, звуковисловленням художнього музичного мислення, що носить функціональний системно-творчий характер, бо протікає в комплексних системних формах взаємодії виконавця і механічно-акустичної конструкції інструмента;

усвідомлюючи структуру, функції, взаємодії компонентів, факторів-зв'язків, умови середовища, в яких проходить цей процес, тобто пізнаючи технологічну і акустичну сторону дії тої чи іншої ФВМАС в єдиному цілому, можна, керуючи механічно-акустичною конструкцією виконавського апарата, робити необхідний вплив на художню процесуальність.

ЛІТЕРАТУРА

1. Волков Н. В., Пушечников И. Ф. К вопросу звукоизвлечения на язычковых духовых инструментах //Теория и практика игры на духовых инструментах /Ред.-сост. Апатский В. Н. – К.: Музична Україна, 1989.
2. Диков Б.А. Методика обучения игре на кларнете. – М.: Музыка, 1983.
3. Котляревский И.А. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания. – К.: Муз. Україна, 1983.
4. Леонов В.А. Целостный анализ звукоизвлечения и звукообразования при игре на фаготе. – Элиста: Калм. кн. изд-во, 1992.
5. Шапошникова М. К. К проблеме становления отечественной школы игры на саксофоне //Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых инструментах. – Вып. 80 /Отв. ред. Пушечников И.Ф. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1985.

Michael Krupcy

STRUCTURE OF REPRODUCTION'S PROCESS OF THE PERFORMER-SAXOPHONE'S TOTALITY

In given clause has made attempt to generalize the items of information concerning structure of set the executor-saxophone, entering terminological novelty of «functional performance-mechanical-akustical system» (in abbreviated from FPMAS).

ІНТОНАЦІЙНИЙ АСПЕКТ МУЗИЧНОЇ ПОДІЄВОСТІ У КОНТЕКСТІ ВИКЛАДАННЯ АНАЛІЗУ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ У ВИЩІЙ ШКОЛІ

Стаття присвячена розглядові явищ музичної подієвості і декларування її як поняття.

Операційний апарат сучасного музикознавства багатоманітний і суперечливий. Його вузько-професійна орієнтація – давно пройдений етап у вітчизняному музикознавстві; на нинішньому етапі як понятійний, так і категоріальний механізми діють у тісному контакті з сучасною філософією, психологією, мовознавством та ін. Тому введення у професійний музикознавчий побут термінології суміжних наук є не тільки можливим, але багато в чому і пріоритетним.

Одним з таких понять, уживаних як у філософських роботах (наприклад, у структуралістів), так і у сфері типологічного мовознавства, і в логіко-лінгвістичних теоріях, зокрема в напрямі евентології, що називається подією граматикою, є поняття «подія».

У контексті музичної науки явище і поняття музичної події зокрема і музичної подієвості на більш узагальненому рівні є багато в чому універсальним.

Мета статті – розглянути явище музичної подієвості і декларувати його як поняття.

Завдання, які випливають із мети, включають:

- виділення рівнів музичної подієвості;
- виявлення музично-мовленнєвих і музично-мовних закономірностей музичної подієвості;
- детальний розгляд інтонаційного рівня музичної подієвості.

Поняття «подія», що є базовим, кореневим і джерельним для розробки поняття «музична подієвість» багатоплике, багатоскладове і вимагає конкретизації залежно від контексту.

Так, цитуючи Ж.Л.Нансі, подія – це не те, що має місце, але явище місця, поява простору і часу як таких, прокреслювання межі, його експозиція [13, 91].

Подія, в розумінні Бахтіна, поєднує часовий аспект історичності (однократності і нескасованості) з просторовим аспектом суміжної зв'язаності і трансісторичної сумісності [16, 8].

За Ю.М.Лотманом, подія – це «переміщення персонажа через межу семантичного поля» [9, 224], зокрема в якості семантичного поля нами використовується лінгвістичне значення поняття, що тлумачиться як «сукупність слів, що поєднані смисловими зв'язками, подібними за ознаками, виходячи із лексичних значень»¹. Виходячи з цього мовознавчого поняття, виявляється, що з погляду музики як часового виду мистецтва семантичне поле є сукупністю інтонацій, поєднаних умовно-смисловими відношеннями за принципом їх асоціативно-понятійної спорідненості. Умовність цих відношень викликана індивідуальним характером понятійного ряду і асоціацій реципієнтів.

Музична подія, яка входить у корпорацію з подіями інших видів мистецтв і подіями поза мистецтвом, цілком відповідає цитованому вище визначенню Ю.М.Лотмана.

Є.Назайкінський називає подією «будь-який фрагмент музичної композиції, яка організована таким способом, що здатна викликати асоціації з життєвими подіями» [12, 66]. Е.Ручевська виділяє серед основних якісних характеристик музичної події її інтенсивність², якість³ і темп⁴ [15, 51]. Вона зазначає, що музичною подією треба вважати «зміну функцій елементів структури, що скоріше всього пов'язано зі зміною або включенням нового елемента». Як вважає В.П.Бобровський [1,13], під функціональною стороною треба розуміти «все, що стосується змісту, ролі, значення елемента в даній системі». Звідси випливає, що музична подія – це модифікація змісту, ролі, значення елемента в даній системі, зокрема в процесі розгортання музичного простору, що безпосередньо залежить від властивості чисто психологічного порядку – від моменту очікування появи конкретного елемента музичної структури, тобто від тяжіння» [11, 20].

¹ Визначення, запропоноване Глосарієм. – www-документ. – <http://encycl.yandex.ru>

² «Віддаленість зв'язку елементів, ступінь контрасту в момент їх змін».

³ «Спрямованість зміни на головний виразовий засіб».

⁴ «Темп подій на рівні даного елемента» – мається на увазі частота виникнення нових подій.

Тяжіння є найважливішим чинником, що зумовлює ідентифікацію музичної події. Воно особливо діє на початкових рівнях музичної подієвості – фізичному, що включає у свою сферу властивості музичного звуку (висоту, гучність, тембр)¹, і елементарному, що виступає з точки зору організації ієрархії і об'єднує події в мелодико-інтонаційні комплекси, які, у свою чергу, потрапляють в «ладове поле». «Звукоряд, система стійких і нестійких звуків, функціональна ладова структура формують парадигматичне ладове поле, в яке потрапляють окремі звуки і гармонічні звороти, акорди і гармонічні послідовності, набуваючи специфічної якості ладу». Під ладом ми розуміємо «...загальний конструктивний принцип музичної організації..., що утворює логічну основу всіх інтонаційно-сміслових явищ музики» [3, 123].

Зіставляючи багаточисельні визначення інтонації в працях Б.В. Асаф'єва, можна стверджувати, що для нього це поняття функціональне, не обмежене формальними рамками. Функції інтонації полягають у тому, що вона є носієм художнього змісту в даному художньому контексті. Це значить, що і звук, і тембр, і інтервал, і мелодичний відрізок, і гармонічна послідовність (або акорд) можуть бути інтонацією, але лише як елементи, що визначають її виразовість.

Події елементарного рівня є, з одного боку, будівельним матеріалом синтаксичних побудов (фрази, речення, періоду), але, з другого боку, вже на цьому рівні виявляється подієва опозиція музичного мовлення і музичної мови, що виступають як єдине ціле в контексті даного музичного твору і сприяють свідомому розмежуванню, виходячи із смислової, контекстної і структурної точки зору.

За В.Медушевським, «музична мова – це продукт конкретного, індивідуального мислення..., реалізується у вигляді закінченого, замкнутого тексту – музичного твору», тоді як «музична мова – це те загальне, що властиве різним творам і повторюється в них...» [10, 14].

С.Шип [18, 139] визначає музичну мову як «різновид мовної діяльності, причинно обумовлений художніми потребами особи і соціуму, використовуваний спеціально впорядкованими (симетризовани) художніми знаками інтонаційної природи і підлеглий закономірностям музичної мови». За твердженням В.Холопової [17, 18] «музика – це художня мова, ... музична інтонація – «лексема» цієї мови, що володіє обов'язковістю семантичних зв'язків». Е.Ручевська звертає увагу на рухливість синтаксису, значущість синтаксичних подій для формотворення [15, 122], що навіть на цьому рівні простежується дихотомія подій усередині великих синтаксичних структур і подій на більш низькому структурному рівні, що поєднують мотиви і внутрішньомотивну співдію (власне мовний контекст) внутрішньомотиву, фрази та ін.

Таким чином, структурний рівень музичної подієвості, не дивлячись на опозицію «мовлення – мова», є фундаментом подальшої подієвої канви і найбільш показовим з точки зору музичного сприйняття, оскільки в масштабах закінченої музичної думки і організованої цілісності виявлення «лексем», «парадигматичних інтонацій» [14, 43] є найбільш оптимальним.

Наступний, композиційний рівень музичної подієвості, безумовно, є як тимчасовим підсумком попереднього накопичення музичних подій, так і зв'язуючою ланкою з вищим рівнем – сюжетно-драматургічним.

В.Задерацький визначає композиційну форму як «структурно-синтаксичний порядок організації інтонаційного процесу» [6, 16]. Це визначення справедливе і з точки зору музичної подієвості, оскільки логіка інтонаційного процесу, організованого певною системою інтонаційних співвідношень, перешкоджає музичному сприйняттю, яке, зрештою, є однією з основних цілей розгортання музично-подієвого процесу, виходячи за рамки певного дискурсивного простору. Враховуючи те, що композиція – це «продиктована художніми міркуваннями, інтуїцією і волею автора, а також законами роду, виду і жанру мистецтва фактична розстановка матеріалу» [12, 67], деякі композиційні структури також мають певну семантичну значущість, яка, у свою чергу, диктує рух музичних подій.

¹ Ми свідомо зупиняємося саме на трьох фізичних властивостях музичного звуку, залишаючи покищо поза межами такий критерій, як тривалість. Часова організація в контексті музичної подієвості може бути темою окремого дослідження і не є предметом даної статті.

Подія, як зазначає Ж.Делез, володіє трансцендентною властивістю належати до логічних та алогічних ознак [4, 201]. Зі сторони композиції музична подієвість безумовно підкоряється логічному процесу: послідовності складових музичної форми, від мотиву до завершеного розділу і згодом до завершеного твору. Тому істотним є поняття традиційності в послідовності елементів, і будь-яке порушення традиційності, особливо у творах, що представляють період середини XIX ст., вже несе в собі подію. Це може вважатися дискурсивною проблемою, проте саме у цей момент виявляється спільність композиційного і сюжетно-драматургічного рівнів музичної подієвості.

На вищому рівні музична подієвість як поняття якоюсь мірою втрачає смислову цілісність, при сприйнятті обов'язково отримуючи індивідуальне забарвлення. «Чуттєва музика неминуче піддається особистісній слухацькій інтерпретації, при якій естетичний досвід суб'єкта залучається до процесу розвитку суб'єктивного образу цієї музики. Слухач сприймає, музично інтерпретує її. Він «пристосовує» до свого духовного світу її художній зміст і разом з тим внутрішньо перебудовується згідно з логікою розвитку музичного образу» [8, 14].

Музична подія як складова певного сюжету, без сумніву, включає насамперед мовні компоненти, що базуються безпосередньо на мовних нормах. Серед основних ознак музичних подій можна виділити наступні:

поступовість або раптовість введення події (неконтрастне зіставлення, похідний контраст, контраст-зіставлення);

підтвердження або непідтвердження очікувань щодо подальшого викладу – власне кажучи, розв'язання або нерозв'язання смислового або функціонального тяжіння;

місце події серед епізодів дискурсу;

просторово-часова й етична локалізація («точка зору» автора тексту)¹;

індивідуальна інтерпретація музичної події виконавцем або слухачем.

Таким чином, для виявлення музично-інтонаційної події необхідні як структурно-логічні передумови, так і асоціативно-слухові, які координуються як канонічно обґрунтованими, так і індивідуально-особистісними параметрами.

Курс аналізу музичних творів у вищих навчальних закладах III-IV рівня акредитації припускає наявність у студентів базових знань про будову, основні принципи розвитку, функції частин, масштабно-синтаксичні структури музичного твору, а також уміння провести елементарний інтонаційний аналіз та інші необхідні навички, що формуються в період попереднього навчання. Тому вважаємо за доцільне при роботі студентів з музичним твором в курсі аналізу передусім звертати увагу на музичну подієвість, тобто на виникнення нових елементів форми, фактурні зміни, метроритмічні новації та ін. Аналітичний процес на цій стадії повинен бути послідовним: порівняльним (співвідношення одиниць аналізу – чи то гармонічні послідовності, мотиви, чи частини форми), констатуючим і узагальнюючим, причому якщо порівняльна і аналітична стадії «працюють» на перших трьох рівнях музичної подієвості, то етап узагальнення зачіпає і композицію, і сюжет.

А.Іштмуратов [7, 171-182] приводить методіку логіко-когнітивного аналізу комунікативного дискурсу, спираючись на яку можливо побудувати методіку інтонаційного аналізу музичної подієвості, цілком застосовану і в навчальному процесі.²

У першій колонці запропонованої таблиці приводяться методичні виклади А.Іштмуратова, у другій – координована з нею методіка інтонаційного аналізу музичної подієвості, а в третій колонці зазначені рівні музичної подієвості, задіяні на тому чи іншому етапі аналітичної роботи.

¹ 2, 3 і 4 ознаки події координуються з мовознавчою гіпотезою подієвості В.З.Дем'янова [5, 59-60].

² Автором даної статті ця методіка аналізу апробована під час лекційних і практичних занять зі студентами виконавських факультетів Кримського факультету Київського національного університету культури і мистецтв (м.Сімферополь).

ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

Методика логіко-когнітивного аналізу комунікативного дискурсу	Методика інтонаційного аналізу музичної подієвості	Рівні музичної подієвості
1	2	3
1. Визначення взаємодії суб'єктів	1. З погляду інтонаційної подієвості розглядається первинна структурна і драматургічна взаємодія подієвих одиниць, виявлення їх зв'язків і тяжінь	1. Фізичний, елементарний
2. Ранжування суб'єктів за ступенем участі у дії	2. Виділення опорних у структурному і драматургічному відношенні інтонаційних подій (місце в побудові, ритмічна акцентність, роль у формуванні структурних відношень побудови та ін.)	2. Елементарний, структурний
3. Визначення основних модусів, що вживаються в описі	3. Виявлення парадигматичних інтонацій-подій, що створюють «ладове поле»	3. Елементарний
4. Ранжування когнітивних подій	4. Пріоритетне розташування парадигматичних інтонацій-подій за виразивими і структуроутворюючими властивостями.	4. Структурний, композиційний
5. Виявлення умов актуалізації подій з основними модусами	5. Співвідношення даних музичних подій з інтонаційними інваріантами	5. Елементарний, структурний
6. Перевірка сукупності умов актуалізації	6. Взаємодія виділених інтонацій-парадигм в контексті певної історичної епохи, стильової формації	6. Композиційний
7. Додавання «апріорних» умов з перевіркою	7. Розгляд варіантів інтонаційного інваріанта (у кожному конкретному випадку), їх роль в подієво-структурному і змістоутворюючому процесі	7. Композиційний, сюжетно-драматургічний
8. Розгляд значущих альтернативних варіантів моделі	8. Виявлення сюжетно-драматургічного рівня музичної подієвості з урахуванням того або іншого дискурсу	
9. Побудова альтернативного тексту на основі альтернативної моделі, але з використанням лексики основного тексту		
10. Інтерпретація моделі в термінах іншого тексту, що повинно підтвердити когнітивну універсальність моделі		

Таким чином, під музичною подієвістю ми розуміємо сукупність музичних подій, розташованих ієрархічно по зростаючій і диференційованих за тими чи іншими ознаками.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. – М.: Музыка, 1978.
2. Бычков Ю. О системном характере ладовой организации в музыке. – Автореф. дисс. канд. искусств. – Вильнюс, 1988.
3. Григорьев С. Теоретический курс гармонии. – М.: Музыка, 1981.
4. Делез Ж. Логика мысли. – М.: Академия, 1995.

5. Демьянков В. Событийность в языке средств массовой информации //Язык средств массовой информации как объект междисциплинарного. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2001.
6. Задерацкий В. Музыкальная форма. Вып. 1. – М.: Музыка, – 1995.
7. Иштмуратов А. Логико-когнитивный анализ коммуникативного дискурса //Рациональность и семиотика дискурса. — К.: Наук. думка, 1994.
8. Костюк А. О теории музыкального восприятия //Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования. – К.: Музична Україна, 1986.
9. Лотман Ю. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970.
10. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976.
11. Милка А. Теоретические основы функциональности в музыке. – Л.: Музыка, 1982.
12. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982.
13. Нанси Ж. Л. О событии //Философия Мартина Хайдеггера и современность. – М.: Наука, 1991, с. 91-102.
14. Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма. — СПб.: Композитор, 1998.
15. Тюпа В.И. Неотрадиционализм, или четвертый постсимволизм //Постсимволизм как явление культуры. – М., 1995.
16. Холопова В. Музыка как вид искусства. Учебное пособие. – СПб, 2000.
17. Шип С. Музыкальная речь и язык музыки. – Одесса, 2001.

Karina Rikman

THE ASPECT OF INTONATION MUSICAL DEVELOPMENT IN THE CONTEXT OF TEACHING THE ANALYSIS OF MUSICAL COMPOSITIONS IN THE HIGHER SCHOOL

The article is devoted to the examination of phenomena of musical development and its.

МУЗИЧНА ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Надія Найчук

ЩЕДРІВКОВА ТРАДИЦІЯ У ЗАХІДНОПОДІЛЬСЬКОМУ МОЛОДІЖНОМУ СЕРЕДОВИЩІ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

Стаття присвячена висвітленню функціонування щедрівкової традиції у західноподільському молодіжному середовищі на сучасному етапі. Тут акцентується увага на культурологічний та соціологічний рівень.

Одним із найважливіших завдань в українському народознавстві на сучасному етапі є збереження та примноження споконвічних фольклорних традицій, зокрема календарних. Адже саме вони є тим невичерпним і цілющим джерелом, у якому акумулюється духовна та матеріальна культура народу і на основі якої формується етнічний менталітет.

Серед широкого розмаїття фольклорних жанрів чи не найцікавішими і найвпливовішими на сучасну молодь є щедрівки. Вони в порівнянні з іншими різдвяними піснями базуються на значно давніших сюжетах, які виникли ще в дохристиянські часи та відбивають більшою мірою вірування, світосприйняття та мораль наших предків. На їхню актуальність у засвоєнні сучасною молоддю звернув увагу відомий український етнолог С.Килимник, особливо на їхню культурологічну дидактику. «Щедрівки, як і інша наша народна творчість, що дійшла до нас із звичаями, традиціями, допомагає нам пізнати нашу стародавню культуру – тодішнє життя, віру, вірування, світогляд, бажання, історію тощо. Стародавній фольклор збуджує в нашій душі любов до нашої сивої давнини, до нашого народу, а в молоді – збуджує кращі моральні почування і є дуже цінним виховним засобом» [4, 68].

Останнім часом щедрівкова традиція Західного Поділля все більше привертає увагу місцевих дослідників. Зокрема, її записували і частково публікували П.Медведик [4], М.Мишанич [8], О.Смоляк [5], Р.Крамар [2], але, на жаль, майже до останнього часу вона не вивчалася фольклористами-дослідниками через відсутність пильної уваги до цього народнопісенного жанру.

Мета статті – висвітлити функціонування щедрівкової традиції Західного Поділля у сучасному молодіжному середовищі на культурологічному та соціологічному рівнях.

З мети випливають наступні завдання: висвітлити використання щедрівкової традиції в культурологічному аспекті виховання молоді та виявити ступінь збереження її в сучасному західноподільському молодіжному середовищі.

Незважаючи на багаторічні ідеологічні заборони радянського режиму, щедрівкова традиція в Західному Поділлі збереглася до останнього часу і продовжує функціонувати. З початку 90-х років ХХ ст. обряд щедрювання, як і інші українські обряди та звичаї, набравши нової сили, помітно поширюється в сучасному молодіжному середовищі і продовжує ставати невід'ємною складовою Різдвяних свят.

У різних частинах Західного Поділля обряд щедрування відбувається дещо інакше. Зокрема, у Наддністрянщині (Монастириський, Заліщицький, Борщівський райони) молодь щедрує на другий святий вечір (перед Йорданом) – 18 січня ввечері. А перед старим Новим роком (13 січня) тут ходять молодіжні ватаги з «Маланкою» або «Козою». У цій місцевості побутує переважно парубоча «Маланка». За Маланку переодягається парубок, якого супроводжують двоє хлопців-друзьбів та ватага щедрівників. Маланкові ряджені йдуть лише в ті хати, де є «дівчина на відданю». У цій місцевості зберігаються вірування про те, що де вони побувають, там «на другий рік буде весілля». Маланка в основному бажає дівчині гарної долі та «під вінець щасливо стати».

Обряд «Маланка» у Наддністрянщині супроводжується переважно такими щедрівками, як «Танцювали кози, як були морози», «Ой вставай, козо» «Дайте козі сіна, щоби коза іла» [7, 28].

В інших районах Західного Поділля (крім центральних та наддністрянських) обряди ходіння з «Маланкою» та «Козою» збереглися меншою мірою.

В озернянській співочій традиції (Зборівський район) обряд щедрування прикріплений до старого Нового року (увечері з 13 на 14 січня) та до другого Святого вечора (перед Богоявленням Господнім). Зокрема ввечері, коли заявиться на небі перша зірка, молодіжні гурти розпочинають щедрувати. Вони виконують щедрівки «Закувала сива зозуленька», «Старий рік минає» та ін. На другий Святий вечір, перед Йорданом, в Озерній дівчата співають щедрівки хлопцям. До нашого часу в цьому селі в активному репертуарі збереглися щедрівки «Косив Михасенько яру пшениченьку» та «Ой мав Івасьо одного коня».

У деяких селах, що наближені до м.Тернополя, святкування молоддю старого Нового року вже майже повністю вийшло з ужитку. Тут в основному святкують другий Святий вечір (його часто ще називають Щедрим вечором). У молодіжному репертуарі, що обслуговує цей обряд, домінують такі щедрівки, як «Ой сивая та і зозуленька», «Ой чи дома пан господар», «Щедрий вечір господарю», «В панськiм городі росла лілія» та ін. Виконувані щедрівки, як правило, адресовані усім членам родини, інколи – лише господареві. У цій місцевості ходять щедрувати мішаними гуртами в кількості 4-6 чоловік і щедрують переважно в сінях.

У с.Велика Березовиця, що біля Тернополя, молодь щедрує не тільки перед Водохрещем, але й перед старим Новим роком. Крім того, тут частіше, ніж у сусідніх селах, ходять щедрувати із «Козою» та «Маланкою». Як розповідають місцеві старожити, у цьому ж селі ще до 60-х років ХХ ст. щедрівкові обряди супроводжував інструмент (скрипка або гармонія).

Щедрівкова традиція активно зберігається і в селах Зборівського та Козівського районів. Зокрема, в селах Цебрів та Осташівці Зборівського району молодь, як сама вона про це зазначає, переймає обряд щедрування від своїх бабусь та дідусів. Її гурти переважно представлені 6-8-ма особами. Найпоширенішими в цій місцевості є щедрівки «Щедрий вечір, добрий вечір», «Йордан воду розливає», «Ой сивая тая зозуленька» та ін. А щедрівку «Вийди, вийди, господарю» адресують лише господареві.

У селах Таурів та Медова Козівського району молодь любить щедрувати старовинні щедрівки «Щедрий вечір, добрий вечір». «Ой сивая та і зозуленька», «Щедрик, щедрик, щедрівочка». У цих селах молодь щедрує переважно усім, хто є вдома, лише інколи щедрівки адресовані господареві або господні.

На відміну від попередніх сіл у вищезазначених хлопці та дівчата ходять окремими гуртами (в середньому по 6-8 чоловік), часто мають при собі головний різдвяний атрибут – «Зірку», а також дзвіночки. Перед старим Новим роком тут збереглася традиція водити «Козу».

Серед усіх досліджуваних нами районів найкраще зберігся обряд щедрування на Гусятинщині. Молодь із сіл Сидорів, Паївка, Волиця, Васильків знає значно більше щедрівок, ніж у попередніх селах. Серед них: «Щедрівочка, щедрівонька», «Щедрий вечір людяма на здоров'я», «Ой чи є, чи нема пан господар дома», «Добрий вечір тобі, пане господарю» «Щедрик, щедрик, щедрівочка», «Щедрий вечір, добрий вечір», «Ой сивая тая зозуленька», «Там ся світить в нових сінях» та ін. У цій місцевості молодь ходить щедрувати лише на другий Святий вечір (перед Водохрещем).

Треба зауважити, що кожна сільська молодіжна громада має свої особливості щодо кількісного складу та поєднання у статі. Зокрема, в Сидорові хлопці і дівчата ходять щедрувати окремими гуртами (по 7-9 чоловік) і при цьому часто носять «Шопку» та дзвіночки, якими дзвонять при переході від хати до хати. Музичних інструментів у щедрівкових обрядах тут не використовують.

У с.Волиця зберігся стародавній обряд щедрувати дівчині, яка є на віддані. Її щедрують лише парубки, використовуючи в щедрівці її ім'я. Опісля всі заходять до хати і батьки дівчини частують щедрувальників міцними напоями та печивом, а парубки бажають дівчині в цьому році обов'язково вийти заміж. У цих побажаннях збереглася стародавня ініціальна магія, пов'язана із пошуком подружньої пари та з обов'язковим її одруженням.

У Західному Поділлі молодь переймає щедрівкову традицію різними способами: усним та писемним, але все-таки переважає усний. Вона переймає її від бабусь, матерів, сестер, братів, близьких родичів, ровесників, вчителів та односельців старшого покоління. Більшість місцевої молоді переймає фольклорну інформацію спонтанно: ще в дитячому віці слухає її від старших і таким чином, непомітно засвоює її. Це, на думку багатьох українських дослідників, найбільш оптимальний чинник її ретрансляції.

Обряд щедрування активно відновлюється у містах та містечках Західного Поділля завдяки молодіжним організаціям – товариству «Вертеп», Пласту, Українській молоді Христовій та ін. Зокрема, Тернопільське товариство «Вертеп» вже 15 рік освітлює людські оселі, звеселяє людські серця щедрівками, записаними у західноподільському регіоні. Вертепівська «Коза» постійно на Новий рік віщує місцевим жителям добробут, злагоду, багатство і щастя, а парубоча «Маланка» бажає дівчатам рости великими «від землі до черевика», щасливо доносити віночка і на другий рік просити всіх на весілля.

Члени товариства «Вертеп» постійно беруть участь у різноманітних фольклорних імпрезах. 11 січня 1996 р. вони були учасниками фольклорного вечора «Свято Маланки», що відбувся в м.Києві. У концертному залі «Золоті ворота» члени товариства «Вертеп» відтворили фрагменти західноподільських різдвяних звичаїв та обрядів. У їхньому репертуарі вперше появилось у сценічному варіанті «Калинування» – парубочька коляда дівчині, яка виконується на третій день Різдвяних свят у деяких селах Козівського та Тернопільського районів. Вони часто відтворюють різдвяний обряд «Гойкання» (символічну оранку), що побутує до останнього часу в деяких селах Борщівського району, а також різні дохристиянські та християнські колядки та щедрівки.

Останнім часом щедрівкова традиція Західного Поділля інтенсивно передається через концертні програми фольклорно-етнографічних ансамблів, що діють при сільських та міських будинках культури. Завдяки фольклорно-етнографічним ансамблям із сіл Дністрове, Горошова Борщівського, Базар, Біла Чортківського, Ріпинці, Осівці, Золотий Потік Бучацького, Городниця, Лисичинці Підволочиського районів Тернопільської області місцеві щедрівки були почуті і частково засвоєні респондентами з інших районів через засоби масової інформації – радіо та телебачення.

Останнім часом на терені Західного Поділля формується традиція репрезентувати зимовий календарно-обрядовий фольклор через сценічні концертні форми. Зокрема, в більшості сіл досліджуваного регіону на другий або третій день різдвяних свят молодіжні фольклорно-етнографічні ансамблі колядують та щедрують на сцені для глядачів, що є повною мірою естрадною аудиторією. Це є однією із форм розширення природної сфери функціонування щедрівкової традиції і збільшення діапазону її ретрансляції. Завдяки таким формам спілкування із слухачами у гомогенне середовище попадають зразки з інших етнографічних територій і створюють базу розширення їхньої обрядової дії.

Останнім часом на терені Західного Поділля все частіше можна почути щедрівки, яким властива християнська тематика. Вони насамперед розкривають дидактику християнських святих Василя та Пречистої Діви Марії. І.Франко при розгляді релігійно-церковних колядок і щедрівок підкреслював, що «... вони повинні привернути увагу істориків нашої літератури тим, що процес їхнього поставання, їхні джерела, літературні традиції більше пов'язані із християнською дидактикою, ніж зі світською» [6, 10].

У християнських щедрівках чисто людська сутність Різдвяних свят, що пов'язана з актуальними життєвими проблемами, набирає все більше канонічних форм і, таким чином, канонізується і міфологізується. Тут найчастіше традиційна народна сім'я постає в образі святої родини. Найяскравіше тут розкритий образ Матері Ісуса Христа – Пречистої Діви Марії, яка «то їсти в поле носить», то «пере ризи», то «вибирає ім'я своєму сину».

Намагаючись канонізуватися, фольклорні тексти щедрівок не можуть позбутися традиційних кальок, і тому в них часто спостерігаються усталені форми в нормуванні сюжетів. Зокрема, обряд хрещення Ісуса Христа інтерпретується вільно, за народними традиціями, без дотримання євангельських текстів і хронології. Адже Ісуса хрестять Марія та «всі святії» відразу після народження, так як це відбувалося при традиційних обставинах.

Значно ширший пласт у Західному Поділлі становлять щедрівки світської тематики. Їхній зміст – побажання успіхів у господарюванні, щастя сім'ї та родині, здійснення мрій у новому році тощо. Цікаво, що ніде у щедрівкових сюжетах не фіксуються негативні емоції, а оспівується віра у силу, красу та багатство людини. Такого роду психологічний прийом мав на меті показати позитивну магічну дію на готовність селянина до подальшої щоденної праці. Недаремно після закінчення зимових свят люди з нетерпінням бралися до звичної буденної роботи, натхненні духовною силою щедрівкових сюжетів. З цього приводу Г.Лозко зазначає: «Обрядова пісня – своєрідна давня молитва, що супроводжує культовий ритуал, це дохристиянський канон, ідентичний християнському Святому Письму» [3, 143]. Тому щедрівки своїм змістом та формальними ознаками донесли до останнього часу багато архаїки, тому що здавна перебували під охороною обряду, становили з ним невіддільну цілісність.

Отже, незважаючи на багаторічні ідеологічні заборони, щедрівкова традиція в Західному Поділлі збереглася до останнього часу і активно функціонує в сучасному молодіжному середовищі. Якщо у вісімдесятих роках ХХ ст. вона часто застосовувалася в досліджуваному регіоні спорадично, то останнім часом вона є невід'ємною складовою Різдвяних свят, зокрема другого та третього їхнього циклу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні: У двох книгах. Книга 1. – К.: Обереги, 1994. – Т.1.
2. Крамар Р. Календарна обрядовість України – чарівне дійство //Посвіт. – 1989. – № 4.
3. Лозко Г. Українське народознавство. – К.: Наук, думка, 1995.
4. Медведик П. Село Жабиня на Зборівщині. Весілля, народні звичаї та обряди. – Тернопіль: Лілея, 1996.
5. Смоляк О. Зимовий календарно-обрядовий фольклор Тернопільщини //Щедрий вечір. Зимовий календарно-обрядовий фольклор Тернопільщини /Упор. П.Шимків. – Тернопіль: Чумацький шлях, 1998. – С. 3-8.
6. Франко І. Наші коляди //Іван Франко. Зібрання творів: У 50 томах. – /Ред. колегія: М.Д.Бернштейн та ін. – К.: Наук. думка, 1980. – Т. 28. – С. 7-42.
7. Христос родився! /Упорядник І.Зелена. – Тернопіль, 1991.
8. Щедрівки /Зібрав та упорядкував М.В.Мишанич. – Львів, 1996.

Nadia Naichuk

THE TRADITION OF SHCHEDRIVKAS IN YOUNG PEOPLE SURROUNDING ON MODERN STAGE IN WESTERN PODILLYA

The article clears the functioning of tradition of shchedrivkas in young people surrounding on modern stage in Western Podillya. The attention is payed on cultural and social level.

ХВАЛЬНА ТА ВЕГЕТАТИВНА ТЕМАТИКА В ГАЇВКАХ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ

У статті розглядаються сюжети, які складають хвальну та вегетативну тематику гаївок Західного Поділля. Основний акцент зроблений на їхній мотивації та образній системі.

Останнім часом українські етномузикознавці все частіше звертаються до тих питань, які пов'язані із дослідженням календарно-обрядових народнопісенних жанрів. Серед них на особливу увагу заслуговують весняні пісні, оскільки вони чи не найбільше випадали з поля зору фольклористів-аналітиків. Це в першу чергу було пов'язано з їхньою сюжетною розмаїтістю та деякою обрядовою невідповідністю. Адже, в давнину весняний період був позначений широким колом обрядових дійств, основу яких складали пісні відповідного тематичного наповнення. Через те, за багатовіковий період функціонування цього жанру склалася й відповідна тематика, що в найбільшій мірі відповідала суті кожного обрядового дійства, яке останнім часом звелось лише до періоду Великодніх свят.

Серед українських вчених на тематичне групування весняних пісень вперше звернув увагу М.Грушевський [1]. Він власне й розподілив весняні пісні на три тематичні блоки у відповідності до наступності тих чи тих весняних свят. Але такого роду тематична періодизація не була строго прикріплена до відповідного часового проміжку, а була лише орієнтаційною в цьому плані.

Підходи М.Грушевського в питанні систематизації гаївок за тематичним принципом продовжили такі українські вчені-фольклористи, як Ф.Колесса [4], С.Килимник [3], А.Іваницький [2], О.Фружинська [8]. Але їхні підходи до цього питання були позбавлені ритуальної підпорядкованості та часової орієнтації на те чи те обрядове дійство.

Мета даної статті – визначити хвальну та вегетативну тематику в гаївках Західного Поділля, виходячи із їхньої прикріпленості до весняного обрядового календаря. З даної мети випливають наступні завдання, а саме: виявити періодизацію весняної обрядовості у відповідності із часовим розвитком, а також виокремити мотиви, які формують сюжети даної тематики, та зацентувати увагу на їхній символічній та образній наповненості.

В древності настання тепла сприймали як велике божественне свято, яке тривало до розквіту природи. Особливо святковим був перший період, який розпочинався святом Обретіння (19 березня і тривав аж до Благовіщення (7 квітня)). Це власне був той період, коли наші предки святкували перемогу світла над темрявою, тепла над холодом, весняного оновлення над зимовим завмиранням. Ці святкування були наповнені обрядовими дійствами, основною складовою частиною яких були магичні формули-пісні – веснянки-гаївки. Їхній зміст базувався на мотивах зустрічі весни, її привітанні та хвалі, принесених нею дарів, оспівуванні дівочої та парубочої краси. Власне ці мотиви стали основою для постання групи хвальних (термін М.Грушевського) гаївок. Група хвальних гаївок є дуже стародавньою і походить, на думку М.Грушевського, із доплемінного періоду. Їхні сюжети повністю базуються на анімістичному світогляді, основою якого є міфологічні образи та персонажі. Як зазначав з цього приводу український етнограф М.Миханько, «За уявленнями наших предків, природа мала душу і через те розуміла людину, а людина могла безпосередньо впливати на неї за допомогою магії – магичних слів-формул та магичних дій і таким способом не допускати злих сил» [6, 3-4].

У хвальних гаївках Західного Поділля домінує мотив принесення дарів. Крім нього фігурують і мотиви зустрічі весни, мотиви радості з приводу приходу весни, мотиви сіяння, оновлення, відродження, розмноження, дівочої та парубочої краси, одруження, мандрювання.

Із 16 сюжетів хвальних гаївок у 8-ми фігурують мотиви принесення дарів. Дари приносить богиня Весна (персоніфікований образ) переважно у п'яти формах. Найпоширенішою формою є принесення весною «панянської краси», тобто сама Весна (Паняночка) є уособленням дівочої краси в образі малого дитяти. Вона (весна-краса) як і мале дитя «в меді потопана, на дунаю прана, на сонці сушена, в китайку звинена». На порівняння богині Весни із «Малим дитятком» звертає увагу і український етнолог С.Килимник: «Деякі веснянки-гаївки виконуються з малим дитям, яке знаменує «молоду» весну, як молоде дитя» [3, 232].

В інших варіантах пісенної парадигми «А вже весна скресла» порівнюється паняньська дівоча краса із парубочою красою. Перша із них в народних уявленнях асоціюється з теплою рососою, друга – з холодною. С.Килимник вбачає в дівочій красі теплий період – Весну, в парубочій – холодний – Зиму [3, 232]. У даних сюжетах спостерігається дуже давня метаморфоза – постання дівочої та парубочої краси із роси, а значить і самої Весни із роси. Символіка роси-білоданчика, води-дунаю, а також власне і водяної стихії дуже часто присутня не тільки у хвальних гаївках, але й у весняних піснях взагалі.

Третій дар, що приносить весна на землю – це господарський рік. За народним світобаченням, він виступає у формі господарської рясн, що позначена сіянням, оранням, заволоченням, садженням. На мотив принесення Весною господарського року звертали увагу українські вчені М.Костомаров, О.Потебня, Є.Анічков, М.Фамінцин, Д.Зеленін. Треба зауважити, що цей мотив виник пізніше ніж мотив дівочої та парубочої краси. Останній пов'язаний із тим періодом, коли наші предки перейшли на осілий спосіб ведення господарства – землеробство.

У деяких варіантах аналізованої пісенної парадигми «А вже весна скресла» Весна приносить такі дари, як «дівчатам гаївочку, а парубкам мандрівочку», «старим бабам по кийочку, а дівчатам по віночку». У цих же варіантах зустрічається мотив принесення літа, яке віщує дівоче та парубоче парубання, супроводжуване гороховим огудинням, що символізує розмноження, в даному разі людського роду. Мотив мандрування – значно пізніший мотив, пов'язаний із періодом відходів за межі своєї землі на заробітки в чужі краї. До найпізніших мотивів у групі хвальних гаївок належить мотив, пов'язаний із воскресінням Сина Божого – Ісуса Христа. Цей мотив пов'язаний із християнською ідеологією воскресіння усього створеного на землі. Головними символами у цьому сюжеті є атрибут – паска.

У сюжетах хвальних гаївок «Веселі нам дні прийшли», «На великодні свята», «Дай нам, Боже, добрий час», «Розлилися води на три броди» та «Дівчаточка-вороб'яточка, радьмося» домінують мотиви радості та веселощів з приводу приходу весни. Крім відзначених стародавніх дарів у цих гаївках Весна приносить людям забаву у формі гаївкового обряду, зокрема його пісень – гаївок. Та основним даром весни є зелень й квіти.

Дуже давнім, на нашу думку, є мотив розливу весняної води (він власне властивий гаївці «Розлилися води на три броди»)¹. «Розлив води, як зазначає С.Килимник, в стародавній період був пов'язаний із надією на шкоре парубання, викликав любов та натхнення в молодих людей» [3, 267]. Вода, як «чиститель» та «святитель» мала особливу життєву функцію. Дорослі та молодь влаштували біля води релігійно-ритуальні дієства, біля води проходив підбір пар – так зване «умикання»-«поривання» дівчат для майбутнього подружнього життя. На воді (на річці чи на ставі) молодь проводила різного роду гадання-ворожіння про свою майбутню долю. Навколо весняної повені сформувалися різного змісту весняні пісні – любовні, вегетативні, жартівливі, сімейні тощо.

Найпоширенішими символами-образами у сюжетах хвальних гаївок є птахи, зокрема зозуля, соловей, лелека, журавель як провісники весни, що приносять з собою з вирію на крилах тепло, радість, урожай, приплід тварин, народження дітей.

Через те, в давнину хвальними гаївками розпочиналися весняні календарні обряди, зокрема обряди посвячення найкращої дівчини поселення у «Веснянку». Ця традиція збереглася по всій Україні і до нашого часу. У Західному Поділлі хвальними гаївками в переважній більшості розпочинаються великодні ігри та забави.

Сюжети хвальних гаївок зберегли у собі давні вірування про те, що перший прихід весни на землю відбувався не лише через водяну стихію та перший приліт птахів, але через чарівний (переважно вербовий, калиновий, яловий) міст із неба на землю. Цей міст розпочинався, як правило, із небесних воріт. Через те, до нашого часу збереглося ряд «мостових» та «воротарних» гаївок як доказ цим віруванням.

У групі хвальних гаївок Західного Поділля «мостові» та «воротарні» представляють лише незначну кількість і то серед них більш представницькими є «воротарні» гаївки (серед наших запи-

¹ К.Квітка припускає, що цю веснянку написала О.Пчілка.

сів вони представлені 7-ма пісенними парадигмами). Треба зауважити, що вони збереглися лише завдяки ігровому началу. Власне «воротарною» є лише одна пісенна парадигма «Воротар-ворітнику», яка акумулює в собі міфологічну лексику «Небесних воріт», а в усіх інших збережені лише рухові елементи, пов'язані із утворенням «воріт» (змістова основа тут зовсім інша). Це, переважно, любовні гаївки «Ой вийтеся огірочки», «Ой мамуню, горох кочу», «На городі вільха», «Летіли дикі кози» та патріотична «Заспіваймо, панночки». Це дає підстави стверджувати, що міфологічна основа «небесних воріт» уже повністю втрачена і зберігся лише натяк на неї у формі відповідного рухового знака-символа.

Треба зауважити, що зміст пісенної парадигми «Воротар-ворітнику», втративши своє первісне семантичне наповнення, виступає у не зовсім ясному сенсі. Тут основним персонажем виступає «воротар-ворітнику», якого просять, щоб він пропустив пана із даром. А цим даром є «золоте зернятонько, кральове дитятонько», що ходить в червоних чоботях.

У первісну добу культивувався вірування у те, що з настанням тепла відчинялися небесні ворота, через які по довгому чарівному мосту сходила на землю богиня Весна. Крім неї, у цей період цим шляхом проходили на землю Господарський рік, новонароджені діти, душі покійників. Усі, хто проходить цими воротами, приносять дари земні. А відкривав ці небесні ворота Воротар (Володар чи Вородай). Українські вчені-етнологи по-різному пояснювали «небесні ворота». Зокрема, О.Потебня вважав, що «Небесні ворота відкриває та закриває Зоря, випускаючи при цьому Росу, яка уподібнюється з золотими ключами або з медом» [7, 93]. У пізніший період з утратою анімістичного світогляду Володар почав набирати земних рис і споріднювався із образом галицького князя Романа. Найчастіше у «воротарних» гаївках Західного Поділля через ті «ворота» по чарівному вербовому (капиновому чи яловому) мості сходило на землю Мале дитя. М.Костомаров вважав, що «Образ Малого Дитяти в гаївках – це персоніфікований образ наступаючого Нового року, який розпочинається навесні» [5, 28]. Мале дитя в гаївкових сюжетах завжди порівнюється із золотим яблужком, із золотим яечком чи золотим перстеном. Всі ці вищезазначені образи – це суть молодого (весняного) сонця.

«Мостові» гаївки у досліджуваному регіоні представлені лише 2-ма пісенними парадигмами – «Ходить жучок по ялині» та «Калинова лавичка». У гаївкових обрядах давнього періоду вони, без сумніву, виконувалися після «воротарних» і композиційно були з ними пов'язані. Адже, через «небесні ворота» лише по «чарівному мосту» Весна сходила на землю і приносила дари.

Гаївка «Ходить жучок по долині» належить до найдавнішого фольклорного пласта. В ній збережений один із первісних мотивів – мотив світотворення, тобто одухотворення природи. Підставою для цього є наявність двох андрогінних образів – жучка, що уособлює оновлюване сонце, та жучиху, що виступає у формі весняної повені, бо в гаївкових сюжетах вона завжди ходить по долині, на відміну від Жучка, що ходить по ялині (по деревині, попід небеса тощо).

У «воротарних» та «мостових» гаївках М.Грушевський вбачає «діалог Весни із Землею» [1, 200]. Адже, за своєю символікою вони завжди є дворядними: перший ряд уособлює Землю, а другий – небо, з якого сходить Весна. Підтвердженням цього також є діалогічна форма розгортання сюжетів (майже всі хвальні гаївки побудовані на діалозі: «Весно наша, весно, що ти нам принесла? Принесла вам росу – паненську красу»).

Група хвальних гаївок у весняній обрядовості Західного Поділля (і не тільки!) належить до найдавнішого фольклорного пласта. Підтвердженням цього є ряд інших ознак: присутність недостатньо зрозумілої символіки та образної системи, ряду міфологічних персонажів, які спілкуються між собою людською мовою. Старовинність хвальних гаївок підтверджує також ряд і структурних ознак: діалогічність форм зіставлення у сюжетах, наявність дворядних рухових елементів, домінування сурядного зіставлення речень, а відповідно і колону-строфи тощо.

Після періоду виконання хвальних гаївок у весняній обрядовості Західного Поділля наступав вегетативний період. Він, як правило, припадав на період від Благовіщення до Великодня. Започатковувало цей етап свято Благовіщення. Це свято за своєю суттю знаменувало відродження та оновлення природи. Ритуальною гаївкою, яка ініціювала це відродження, тобто мала магією впливати на

розквіт природи, був «Кривий танець». Такого роду «магічна» гаївка-дія збереглася майже у всьому західноподільському терені (серед наших записів вона представлена 20 варіантами).

В основі сюжету гаївки «Ми кривого танцю йдемо» лежить одно-двострофічна словесна формула філософського змісту (ми кривого танцю йдемо, кінця йому не знайдемо), яка часто має типові завершення «То вгору, то в долину, то в рожу, то в калину». З утратою свого первісного значення вона часто виступає із доданими строфами переважно жартівливого або еротичного характеру, але провідна думка і зміст залишаються незмінними: все в природі рухається-розвивається у своєму напрямку.

У цій гаївці на відміну від інших заковано цілий ряд символічних ознак. Зокрема, три хлопчики, поміж яких «кпюч» дівчат ходить змієюю, символізують, за С.Килимником «Небо, повітря і земля або народження, життя, смерть або біг самого життя» [3, 194]. «Кривий танець», за М.Грушевським, «знаменує рух сонця, чи скоріше всієї сонячної системи»; воно ходить по небу «то вгору, то в долину» і його рух (схід та захід) наші предки не могли ніяк пояснити» [1, 196].

Гаївка «Кривий танець» своїми рухами (кривими лініями) ініціювала пробудження та розвиток природи, тобто повністю наслідувала вегетацію. Як зазначають українські вчені-етнологи, «Кривим танцем» завжди відкривалося благовіщенське обрядове дійство, зокрема обходом кожного дерева в гаю. Ця традиція в деяких селах Західного Поділля збереглася до початку ХХ ст.

Аналогічною за своєю функцією з «Кривим танцем» була гаївка «Ой нумо, нумо зашлетімо шума» («Шум»). Словесний текст цієї гаївки ініціює оживлення природи, адже її функціональне завдання – викликати в ній весняний рух, зініціювати прихід Весни на землю. В прадавній період наші предки обожнювали шум (шум в перекладі із староукраїнської означає ліс). У ньому відбувалися великі громадські обрядові дійства, там відбувалися ритуальні ігри та забави молоді, а також очищення водою та вогнем. Шум-ліс, за уявленнями наших предків, був населений як добрими, так і злими духами. Ці духи інколи допомагали людям, а інколи робили їм зло. Тут в дохристиянські часи хоронили і покійників, а також йшли цілими громадами умилювати та зачаровувати шум-ліс, співати йому спеціальних пісень. Через те прадавній шум-ліс трансформувався у священний гай і став усталеним місцем водіння гаївок.

Сюжет гаївки «Шум» своїм семантичним наповненням дуже близький до сюжету «Жучка». Він близький як мотивацією, так і образною і символічною системами (відмінність полягає лише в рухових елементах, які замість «мостових» виступають «воротарними» з елементами завивання огіркового огудиння). В ньому фігурує мотив пробудження природи через ранню форму шлюбу та сватання (останній мотив, без сумніву, нашарований і позначений значно пізнішою атрибутикою). Два перших – дуже давнього походження. Вони підкреслюють, що оживання природи можливе лише через шлюбування двох життєдайних начал – весняного сонця та води (в даному разі «шум», що ходить по діброві, – уособлює чоловіче начало, а «шумиха», що «рибку ловить», – жіноче начало). Останнє словесне нашарування – значно пізнішого походження і через те унеможливує повне розуміння попереднього тексту. Воно зведене до купівлі матір'ю своїй дочці весільної одежі, тобто образно перевтілене в стихію одруження. На присутність даного мотиву у цій гаївці звернув увагу і М.Грушевський, зазначаючи: «В мотиві «зеленого шуму» ми можемо вчувати розбуджений космічний рух шуму зеленої весни» [1, 201].

Треба зауважити, що гаївка «Шум» у Західному Поділлі, на відміну від «Жучка» належить до реліктового репертуару. Вона збереглася лише у пасивному репертуарі декількох співочих традицій – у селах Мухавка, Біла, Базар Чортківського, Нове Село Підволочиського районів та в м.Борщові Тернопільської області.

Мотив оживання (відродження) природи фігурує і в стародавній гаївці «Ой травице-муравице», яка функціонально споріднена із «Кривим танцем». Якщо «Кривий танець» має впливати на оживання, в основному, дерев цю гаївку співали, обходячи навколо кожного дерева у священному гаю – в місці, де відбувалося весняне священнодійство, і таким чином ініціювали його розквіт), то «Травка-муравка» мала вплинути на розквіт трав. Її водили переважно кривими лініями по траві на поляні. Як показав словесний аналіз, усі варіанти цієї пісенної парадигми, записані в терені

Західного Поділля побудовані на одному і тому сюжеті – топтання травки-муравки. Мотив топтання травиці (найчастіше рясту), на думку дослідників М.Грушевського, С.Килимника, О.Воропая, означає оновлення природи, часто переростає в еротичний мотив – мотив парування, сватання чи одруження. Дівчата топчуть травицю-муравицю через те, щоби в цьому році одружитися.

Про приналежність пісенної парадигми «Ой травице-муравице» до давнішої фольклорної верстви вказують і такі семантичні чинники, як наявність діалогічної форми викладу матеріалу (так званого антифонарію) та прикінцевої магічної формули «Ой то вгору то в долину, ой то в рожу, то калину».

Найбільшу групу гаївок вегетативної тематики творять сюжети, в яких закладені мотиви вирощування злакових та городніх культур (маку, гороху, бобу, льону, вівса, проса, огірочків тощо). Серед наших записів дев'ять пісенних парадигм на цю тему. Того роду гаївки на відміну від інших груп позначені синкретичним поєднанням слова та магічно-імітаційних рухів, що мали впливати на проріст зерна, на його ріст-розвиток, на високий урожай. На синкретизм у вегетативних гаївках звернув увагу М.Грушевський, зазначаючи: «Багатство руху, тісніше об'єднання словесно-музикальної дії з пантомімою, з танком, хороводом, котре так сильно ще заціпіло в весняних іграх та хороводах, надає їм сильно анархаїчний характер, таїть у собі дійсно багато старовинного, ембріонального, – такого, що вводить нас в початки словесної творчості...» [1, 102].

Найчастіше у Західному Поділлі серед цієї групи пісень виконують гаївки, в яких закладені мотиви сіяння маку (ми записали три різних сюжети про процес вирощування маку, що представлені 18 варіантами з досліджуваного регіону). Найпоширенішою серед них є пісенна парадигма «Соловею ж ти, спадку, спадку» із 11-ма генетично спорідненими варіантами. В сюжеті даної гаївки учасники гри звертаються до солов'я – одного із перших прилітних весняних птахів, чи не бачив він, як вирощують злакову культуру – мак. Мак – давня українська чарівна рослина-тотем, зокрема його насіння. Спеціально посвяченим на святі «Маковія» насінням маку обсипали своє обійстя, таким чином оберігаючись від злих сил. Мак був головною складовою різдвяних та поховальних обрядових страв. На ньому чарували під час Святої вечери, скільки буде роїв у наступному році та як багато яєць знесуть кури.

У сюжеті цієї гаївки відтворена вегетація цієї рослини від її сіяння до збирання урожаю. В кінці гаївки-гри всі учасники підбігали до вибраних ними «Маківочків», що перебували всередині кола, і сильно їх трясали, «витрушуючи з них мак». Такого роду «витрушування», або приплескування в долоні чи тупання ногами на місці, означало виконання ініційованої ними дії, щоби рослина буйно зародила.

Треба зауважити, що в деяких західноподільських варіантах «Маку», крім головного персонажа соловейка, присутні чирик або горобей, а крім маку ще й такі городні культури, як петрушка й пастернак (це, до речі, пізніше нашаровані культури).

У пісенній парадигмі «Мак» також присутня діалогічна форма: спілкування гурту виконавців із уявно імітованими головними персонажами – Соловейком, Шпачком, Чижиком чи Горобеєм.

Поширеною у західноподільському терені є вегетаційна гаївка «Ой гороше, гороше» («Горошок»), в якій дії, за анімістичними віруваннями, повинні сприяти скорому і гарному розвитку і огудиння, і стручків. У сюжетах досліджуваних гаївок «Горошок» стручки-«стручиська» часто порівнюються із парубчиськами, тобто старшими парубками, які не хочуть женитися. Рослина тут виконує не тільки вегетативну функцію, але й функцію розмноження – продовження людського роду, тобто вегетативний мотив на символічному рівні провокує любовний (еротичний) мотив.

Аналогічне співставлення мотивів зафіксоване і у вегетативній гаївці «Ой вийтеся огірочки» («Огірочки»). Хоча огірочки замінили, на думку М.Грушевського, якусь іншу городню культуру, бо вони з'явилися на Україні значно пізніше від злакових культур – проса, маку, льону, проте сама гра дуже давня і типова для даної тематики гаївок.

Ця гаївка, як і попередня, має два яскраво виражених мотиви: вегетативний та любовний. Тут досить цікаво використаний паралелізм: завивання-розвивання огірочків та женихання молодих

парубочків. Аналогічна мотивація закладена і в сюжетах вегетативних гаївок «Як посію овес» та «Лен зелений при горі».

Отже, вегетативні гаївки, що припадали на період сїяння-садження злакових та городніх культур, в прадавні часи виконували функцію магїчних словесних дїй з метою швидкого розвитку відповідних рослин на багатий урожай. Особливий акцент у цих гаївках припадав на вербальну та рухову магїю, завдяки якій відбувалася ініціація як на оновлення та розвиток природи так і її окремих складових, зокрема, вирощення доброго врожаю. У групі вегетативних гаївок можна накреслити еволюцію становлення мотивів – від мотивів оновлення-оживання природи через мотиви вирощення злакових та городніх культур до мотивів продовження людського роду (через сватання та одруження).

Найпоширенішою вегетативною гаївкою у Західному Поділлі (серед наших записів є 25 генетично та синонімічно споріднених варіантів) є «Десь тут була подоляночка» («Подоляночка»). У давні часи вона була найвеличнішою священною грою-містерією, яка розкривала суть приходу весни.

Сюжет гаївки «Подоляночка» – це своєрідна мікромодель відродження та розквіту природи. Мати-земля в алегоричному образі «Подоляночки» окутана снігами та морозами («тут вона впала, до землі припала») поступово під спів «ой встань, подоляночко» – встає (оживає, оновлюється), вмивається (оновлюється) і своїм танцем знаменує воскреслу (наповнену зеленню) землю.

«Подоляночка», як ніяка інша весняна пісня переповнена рядом характеристик-символів. Не важко здогадатися, що коло дівчат символізувало сонце, яке рухається навколо матінки-землі, а дівчина в колі – землю ранньою весною.

Немаловажну роль у семантиці словесного тексту «Подоляночки» (а також і в інших вегетативних гаївках, (зокрема в «Жучку», «Шумі», «Зайчику», «Огірочках», «Горошку» тощо) відіграє поступовість темпового та динамічного наростання. Роль вихідного темпового та динамічного елемента відіграє у гаївці перша строфа: вона є тим композиційним трансфером, який орієнтує подальші дії сюжету в сторону темпового та динамічного наростання. Помірний темп, що характеризується тихим звучанням, поступово пришвидшується, стає виразнішим та гучнішим, ніби імітує воскресіння весняної природи.

Найцікавішою з точки зору сюжетної кульмінації є остання строфа «Подоляночки» – «Підскочи до раю, бери дівку скраю». У цей момент дівчина підскакує, дивиться вгору, ніби спілкуючись із сонцем, бере одну дівчину з кола і ставить на своє місце. Як бачимо, тут присутній стародавній український термін «рай», що, за розумінням наших предків, означав країну вічного сонця, де покояться душі предків, де перебувають взимку перелітні птахи – провісники весни. Алегоричний словесний ряд «підскочи до раю», за тлумаченням С.Кипимника, означає, що «...весна мусить досягти сонячного zenіту – тепла й світла так потрібних для краси землі, для рослинності та тваринного світу» [3, 218]. Треба зазначити, що крім мотиву оживлення природи, тут присутній мотив одруження – «бери ту, що скраю» – що в тій чи іншій мірі присутній майже у кожній західноподільській гаївці.

Гаївка «Подоляночка» – це алегорично-вегетативна містерія-гра, в якій закладене магїчне чарування оживлення природи. Саме такими гаївками-грами, як «Подоляночка» в давнину дівчата в молитовному настрої чарували оновлення землі, а разом з тим і мріяли про парубання та одруження.

Гаївка «Подоляночка» через втрату свого первісного значення перейшла із дорослого репертуару в дитячий і стала складовою не тільки весняної обрядовості, але й звичайних дитячих ігор та забав.

Підсумовуючи вищесказане, можна з впевненістю констатувати, що хвальна та вегетативна тематика у весняній обрядовості Західного Поділля належать до найдавнішого фольклорного пласта. Підтвердженням цього є присутність у них недостатньо зрозумілої символіки та образної системи, міфологічних персонажів, які спілкуються людською мовою. Сюжети вегетативної тематики виконували функцію магїчних дїй з метою швидкого росту відповідних рослин на багатий урожай. Особливий акцент у цих гаївках припадав і на рухову магїю, завдяки якій відбувалася ініціація як на оновлення та розвиток, так і на вирощення доброго врожаю.

ЛІТЕРАТУРА

1. Грушевський М.С. Історія української літератури: В 6 т., 9 кн. – Т.1. /Упоряд. В.В.Яременко; Автор передмови П.П.Кононенко; Приміт. М.Ф.Дунаєвської. – К.: Либідь, 1993.
2. Іваницький А. Українська народна музична творчість: Навч. посібник /Під ред. М.М.Поплавського. – 2-е вид., доопрацьоване. – К.: Муз. Україна, 1999.
3. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. – Кн. 1 (Весняний цикл). – К.: АТ Обереги, 1994. – Т.2.
4. Колесса Ф. Українська усна словесність. – Львів: Накл. фонду «Учітеся брати мої», 1938.
5. Костомаров Н. Историческое значение южно-русского народного песенного творчества // Н.Костомаров. Собрание сочинений. – СПб., 1905. – Кн. 8.
6. Миханько М. Ягілки. 51 українських народних пісень і забав на Великдень з розвідкою про генезу ягілок і їх теперішній вигляд. – Львів: Мельма, 1922.
7. Потебня А.А. Объяснения малорусских и сродных народных песен. – Варшава: В тип. М.Земкевича и В.Носковского, 1883.
8. Фружинська О. «Кривий танець» як одна з найархаїчніших гаївок // Народознавчі зошити. – 1999. – № 3. – С. 387-394.

Oleh Smolyak

COMPLIMENT AND VEGETATIVE SUBJECT IN HAIVKAS OF WESTERN PODILLYA

The article deals with the subjects, which compose compliment and vegetative topic of haivkas in Western Podillya. The main accent is done on its motivation and image system.

Віолетта Дутчак

**«ЖИВІ СТРУНИ» УЛАСА САМЧУКА –
БАНДУРНЕ МИСТЕЦТВО В ІСТОРИЧНОМУ РОЗРІЗІ
(100-літтю від дня народження У.Самчука присвячується)**

У статті аналізується літературно-документальне дослідження відомого українського письменника діаспори Уласа Самчука (1905-1987) «Живі струни» («Бандура і бандуристи») з позицій сучасного музичного джерелознавства. Стаття розглядає структуру й напрями тематичних пошуків автора, філософсько-естетичну сферу книги, значення роботи в контексті наукових досліджень бандурного мистецтва України і діаспори.

Останні десятиліття розвитку вітчизняного мистецтвознавства позначені щільною співпрацею вчених як материкової, так і еміграційної частин України, поверненням широкому загалу наукової та нотної музичної літератури, яка впродовж довгого періоду не лише була недоступна, але й замовчувалася, нівельовалася. Значний еміграційний доробок у культурній царині розширює уявлення і знання про здобутки, досягнення, а загалом і напрями наукових і композиторських пошуків діячів українського зарубіжжя.

Важливу складову музичного мистецтва української діаспори в ХХ ст. становить бандурна творчість і виконавство, представлені діяльністю виконавців-композиторів, виступами солістів, численних колективів бандуристів на теренах Північної Америки (США, Канада), Європи (Польща, Чехо-Словаччина, Німеччина, Великобританія та ін.), Австралії. Певною мірою одноосібно у цьому ряду стоять наукові та науково-популярні дослідження кобзарства як історичного явища, особливо національного і культурно-духовного феномена українців, що не втрачає своєї актуальності й сьогодні. Наукові студії в цьому напрямку нечисленні, а крім того і розпорошені в часовій протяжності ХХ ст. Однією з перших робіт «кобзарської серії» можна вважати невелике за обсягом дослідження Василя Ємця «Кобза та кобзарі», видане в Мюнхені (Німеччина) в 1923 р. [7]. Окремі факти

розвитку кобзарства, в тому числі на різних етапах його історії в Україні та за кордоном, подає в огляді історії української музики науковець і композитор Антін Рудницький [17].

Авторською роботою «Кобза і бандура», виданою у Вінніпегу (Канада) 1963 р., заявив про себе відомий виконавець Павло Конопленко-Запорожець, відстоюючи право на самостійне існування кобзи як інструмента, відмінного від бандури. Робота Конопленка-Запорожця переважно має науково-популярний, публіцистичний виклад. Це засвідчують перемешування історико-дослідницьких розділів з автобіографічними, теоретичний аналіз епічного репертуару із практичними порадами відносно збереження та ремонту інструмента [9].

Спроби теоретичного осмислення історії походження, побутування, розвитку бандури, її репертуару належать співаку і бандуристу Володимиру Луціву (Великобританія) [11; 12]. Певні узагальнення сучасного їм мистецького процесу, особливо на поприщі виконавства, здійснили бандурист Зіновій Штокалко [21; 22], музикознавець Василь Витвицький [3]. Семен Ластович-Чулівський – автор не лише прекрасних інструментів харківського типу, але й ґрунтовного дослідження «Кобза-бандура» [10]. Дослідник Василь Сидоренко значну частину рукописних студій «Українська музика на території Північної Америки» присвячує бандурі, зокрема виконавській діяльності солістів та ансамблів [19]. Ряд статей належить і відомому бандуристу сучасності Віктору Мішалову (Канада), що охоплюють як проблеми походження та розвитку бандурного інструментарію, так і творчу характеристику постатей виконавців, диригентів, дослідників бандури, сучасні особливості кобзарства [13; 14; 15].

Окремі сторінки історії та виконавського мистецтва бандуристів України і діаспори публікуються на сторінках літературно-музичного часопису «Бандура» (Нью-Йорк, США) впродовж усього часу його існування (з 1981 р.).

Загалом бандурне мистецтво в діаспорі залишається ще поза детальною увагою дослідників, виняток становить лише доктор філології Андрій Горняткевич (Едмонтон, Канада), член редколегії журналу «Бандура», автор періодичних статей із проблем кобзарства [4; 5; 6].

Проте одна з робіт, присвячених бандурному мистецтву, стоїть на окремому п'єдесталі. Це «Живі струни» відомого українського письменника Уласа Самчука (1905-1987) – ґрунтовне документальне українознавче дослідження з підзаголовком «Бандура і бандуристи», що вийшла друком у 1976 р. в Детройті (США), в основному осередку відомого діаспорного колективу – Капелі бандуристів імені Тараса Шевченка [18]. Знайомство українських читачів з роботою У.Самчука відбулося в останнє десятиліття, в період незалежності, коли до національної спадщини, а загалом і до національної свідомості ввійшов потужний пласт еміграційного мистецтва (літератури, музики, живопису тощо), даючи змогу сформувати цілісну, нерозмежовану картину буття українського народу. Творчість Уласа Самчука як письменника була об'єктом широких досліджень у діаспорі, а на сучасному етапі зацікавила і вітчизняних науковців, літературознавців, критиків. «Першопрохідцями в самчужнознавстві є М.Гон, Р.Гром'як, А.Жив'юк, М.Жулинський, Н.Лисенко, Р.Мовчан, М.Неврлий, Д.Палій, С.Пінчук, О.Слоньовська, Г.Чернихівський, В.Шевчук та ін.» [1, 4]. Окремі дисертаційні роботи С.Бородіци, В.Кизиловой, І.Бурлакової, Н.Плетенчук, В.Стеція [1; 8; 2], [16; 20], що з'явилися в останні роки в Україні, засвідчують неабиякий інтерес до творчості У.Самчука, присвячені світоглядній орієнтації і мовотворчості письменника, поетиці його світомислення, жанрово-стильовій своєрідності його доробку, рисам індивідуального стилю. В них досить детально проаналізовано ряд творів У.Самчука, проте «Живі струни» не стали матеріалом для узагальнень. Тому метою пропонованої статті є аналіз літературно-наукової книги Уласа Самчука «Живі струни» з позиції сучасного музичного джерелознавства. При цьому актуальним видається вирішення таких завдань: визначити структуру і напрями тематичних пошуків і досліджень, здійснених письменником у роботі; здійснити хронологічну класифікацію матеріалу; окреслити філософсько-естетичну сферу книги; з'ясувати значення роботи У.Самчука у порівнянні з іншими джерелами досліджень бандурного мистецтва України і діаспори.

Як зазначили у передмові представники видавництва, ідея книги виникла 1968 р. з нагоди святкування 50-річчя творчої діяльності Капелі бандуристів ім. Т.Шевченка в Детройті. «Епопея» її

мистецького життя, драматичні колізії історії функціонування колективу в Україні та за її межами спонукали до необхідності «закріпити все це друкованим, літературним словом» [18, 4]. Джерельним матеріалом для відомого українського письменника Уласа Самчука, який на прохання членів Капели бандуристів узявся за написання книги, стали архіви бібліотеки м.Торонто (Канада), концертний та ілюстративний архів самої Капели, а також особисті спогади і щоденники її учасників (Г.Махині, Г.Китастого, Й.Панасенка, П.Гончаренка, І.Панчука, Л.Лампіки, М.Мінського, І.Косіковського, А.Кішки).

Жанр книги У.Самчука «Живі струни» можна визначити як синтетичний, що об'єднує риси як літературні, публіцистичні, так і культурологічні, музикознавчі; в ній переплелися історична хроніка, літературно-філософське есе, мемуаристика, виконавсько-інтерпретаційні аналізи та узагальнення. Сам автор називає її «повістю временних літ» кобзарства, зважаючи на її літописний, розповідний характер [18, 65]. Загалом саме епічність викладу як риса літературного стилю Самчука дозволила сучасникам називати його «українським Гомером ХХ ст.» Книга має дві частини, що охоплюють вісім розділів, кожен з яких відповідає певному етапу розвитку кобзарського мистецтва загалом і Капели бандуристів ім.Т.Шевченка зокрема: «Музика віщих», «Імперіум кобзи», «Початок бандури», «Врем'я видющих», «Бандура в Європі», «За морем, за океаном», «На схід до Європи», «Від Полтави до Детройту»¹. Завершує книгу додаток з фотографіями концертів Капели та галереєю портретів учасників Капели станом на 1976 р. Крім того, кожен із розділів є тематично ілюстрованим.

Проте слід відзначити нерівномірний обсяг розділів. Очевидно, це пов'язано із широтою тих завдань, які ставив перед собою письменник: історично-хронікальних та філософсько-естетичних. Книга містить широкий цитатний матеріал – історичний («Слово о полку Ігоревім», Галицько-Волинський літопис, твори М.Грушевського, М.Костомарова), фольклорний (думи «Про смерть козака-бандуриста», «Невольницький плач», «Про сестру і брата», «Про Івася Коновченка», «Про Хведора безродного», «Про Богдана Хмельницького», «Про Івана Богуна», «Про сорочинські події 1905 року», українські народні пісні), літературний (твори Т.Шевченка, М.Гоголя, П.Куліша, Л.Українки, Г.Чупринки, П.Тичини, О.Олеся, Л.Костенко), музикознавчий (дослідження М.Грінченка, Д.Ревуцького, Г.Хоткевича, А.Омельченка), публіцистичний (матеріали періодики Радянської України та діаспори). Відзначено внесок української і російської інтелігенції у справу дослідження кобзарства та запису народних пісень і дум (О.Сластін, О.Рубець, К.Квітка, Л.Українка). Улас Самчук у літературній формі описує й аналізує найбільш значимі етапи у становленні наукових підходів до бандурного мистецтва – діяльність Миколи Лисенка, Гната Хоткевича, Андрія Омельченка, видання перших підручників гри на бандурі (В.Овчиннікова, В.Шевченка, М.Домонтовича, Г.Хоткевича). Проте у поданні окремих історичних фактів відчувається недостатність джерельної бази письменника, обмеженої, очевидно, лише літературою, що була наявна для доступу українській діаспорі того часу (звісно, послуговуватися бібліотеками Радянської України письменник не мав ніякої можливості). Окремі сторінки присячені творчому шляху видатних бандуристів ХХ ст. – Гната Хоткевича, Василя Ємця, Івана Кучугури-Кучеренка, Костя Мисевича, Антіна Чорного та ін. Автор підкреслює їх роль у пропаганді бандури як сольного інструмента «не сліпих старців, а зрячих інтелігентів» серед різних верств населення в Україні, на Кубані, в еміграції (Польщі, Чехії, США, Аргентині), впливу на процес удосконалення інструментарію, розширення репертуарних меж виконавців-бандуристів. «Нашому сучасному бандуристові не вистачить вже бути лише сліпим, пучками пальців відчувати дотик інструментів і зватися народнім. Він стане зрячим, він пройде консерваторію, він відчує час, настрої і природу мистецтва... і буде зватися інтелектуальним. Не цураючись ні бандури, ні думи, ні історії, а лишень переносючи їх зі сфери інстинкту до сфери свідомості. І в цьому напрямку наше кобзарство прямує» [18, 80].

Окремо виділяє у своїй розповіді Улас Самчук шляхи становлення ансамблевого виконавства на бандурі – створення Київської (1918) і Полтавської (1923) капел, їх об'єднання в Зразкову капелу (1935), ґрунтуючись на документальних фактах та спогадах учасників. Автор не уникає, а на-

¹ Всі назви та цитування подаються мовою оригіналу.

впаки, загострює увагу на проблемних моментах функціонування колективів, пов'язаних із суспільно-політичною атмосферою того часу в країні, що вплинули на місце і роль бандурних ансамблів у музичному концертному житті України, зміни складу учасників та керівництва, цензурування репертуару. Письменник задля відтворення духу часу пересипає виклад твору російськомовними цитатами-гаслами, уривками з газет і журналів періоду 20-30-х років, підкреслюючи контраст між завданнями української музики і нав'язуваною радянською пропагандою естетикою інтернаціоналізму, вихолощеності «всіх ознак української традиційності, історичності, символізму» [18, 106].

Улас Самчук підкреслює, що бандурне мистецтво першої половини ХХ ст. пройшло складний і неоднозначний шлях розвитку через періоди мистецьких вагань і пошуків у сфері інструментарію та репертуару, виконавських і стильових проблем, що зумовили певні звинувачення у шароварщині, сценічній халтурі. Проте результатом став неминучий прогрес, поступ у сторону професіоналізму, вдосконалення вокальної й інструментальної сфер кобзарства: «Культура цієї ділянки нашого музичного мистецтва осягнула того рівня, коли можемо бачити його як організовану і інтелектуально оформлену вартість, що нею може гордитися кожна нація» [18, 81].

Як трагічну сторінку українського мистецтва автор відображає період репресій, переслідувань та заборон, що не обминула і бандуристів. Зважаючи, що книга не підлягала цензурі, в ній було реально правдиво змальовано політичну ситуацію терору і моральну атмосферу «апокаліптичного страху» 30-х років із використанням особистих спогадів виконавців та документальних матеріалів того часу. (Саме ця атмосфера стала головною причиною відмови бандуристів, як і багатьох інших українців, повернутися після подій Другої світової війни на батьківщину, стимулювала потужну хвилю еміграції). Особливу роль, на думку У.Самчука, Державна Зразкова капела бандуристів відіграла в період 1939-1941 рр., концертуючи на землях Західної України, коли здійснилося «перше духовне єднання цих довго роз'єднаних двох частин України, які були нарешті з'єднані, щоб далі вже спільно тягнути те ярмо неволі, накинута їм Москвою, з великою надією, що одного разу вони від нього звільняться» [18, 132].

Розділ «Бандура в Європі» за обсягом у першій частині найбільший, в ньому розглядається драматичний період функціонування Капели бандуристів ім.Т.Шевченка – роки Другої світової війни та повоєнний час, від моменту відродження Капели аж до останніх днів перебування в таборах для переміщених осіб в Німеччині, перед від'їздом до Америки в 1949 р. Окрема «місійна роль» Капели бандуристів розпочинається з 1941 р., коли вона відновлює роботу в окупованому фашистами Києві й обирає для себе назву – імені Тараса Шевченка. Ім'я Кобзаря стало символом Капели, а його ідеї – провідними національними постулатами. Кардинально змінюється репертуар колективу. Як зазначає письменник, до нього входять патріотичні твори – «Гей, нумо, хлопці, до зброї», «Встає хмара з-за лиману», «Максим Залізняка», «Не пора», «Ще не вмерла Україна» та ін. Концерти Капели на Київщині, Чернігівщині, Волині стали історичними подіями, закликали мовою музики «боротися до останньої краплини гарячої крові зі всіма ворогами українського народу» [18, 148]. Саме ці фактори зумовили зміну ставлення окупаційної влади до бандуристів, як наслідок – їх відправляють з концертами до Німеччини на концерти в таборах «остарбайтерів». У 168 містах за 300 днів капеляни виступили із 370 концертами, де їх слухали мільйони людей з цілої Європи. Письменник з неймовірним емоційним почуттям описує ці складні події в житті бандуристів, підкреслюючи, що «у цей такий роковий час українські кобзарі, післані сюди самим приреченням, щоб своєю присутністю бути речниками тих, що їх було призначено на страту. Вони були сумлінням доби» [18, 158].

Протягом 1943-1944 років бандуристи знову концертують в Україні, на території західних областей, Волині і Галичини, де ще не проходили фронтові лінії, «серед маси свідомого свого народу, під опікою своїх організацій і уряду». У.Самчук зазначає як особливі події того періоду концерт для Митрополита УГКЦ Андрея Шептицького у Львові, його пам'ятний запис для капели, сміливі «позапланові» виступи бандуристів перед вояками УПА, зустрічі з письменниками Іваном Багряним, Юрієм Липою, самим автором.

Улас Самчук підкреслює факт виходу бандурного мистецтва на світову сцену, в першу чергу в Європу, як позитивний і необхідний: «Українській бандурі, з її власною філософією, давно було

потрібно безпосереднього контакту з цією благословенною батьківщиною музичного культу, але так сталося і переважно з причин політичних, що цього годі було досягнути. Нікому бо іншому музичному інструментові не приходилося боротися з державною поліцією, а тому хто і як міг вирядити її в путь між люди, коли її репрезентантам відмовлялося права побуту на рідній землі» [18, 135]. Не заперечуючи поодиноких фактів «поверхових контактів» бандури з європейським музичним середовищем, письменник підсумовує, що «лишень великі війни і великі революції змогли перемогти заборону українській музиці вийти у ширший світ поза межі російської домінації... Це були великі втечі, великі еміграції від переслідування, від Сибіру, від знищення» [18, 136].

Аналізуючи період 1941-1949 рр., автор відзначає ті позитивні кількісні й якісні зміни, що відбулися у професійному зростанні колективу, незважаючи на складні умови суспільно-політичного життя і побуту капелян. Насамперед це усвідомлення тієї визначальної ролі, яка випала колективу в цій унікальній історичній добі для збереження і укріплення українського національного духу, а також значне збільшення кількості її учасників (від 20 до 40 осіб і більше), створення організаційної управи капели (мистецьке керівництво – Григорій Китастих, пізніше і Григорій Назаренко, і Володимир Божик; голова управи – Йосип Панасенко), розширення репертуару, вирішення проблеми інструментарію. На останньому слід зупинитися окремо, оскільки це питання стало вирішальним не лише для долі колективу, але і загалом для формування і творчого функціонування цілої плеяди бандуристів західної діаспори. Справою виробництва нового типу бандур зайнялися брати Петро і Олександр Гончаренки. Взвзявши за основу інструмент харківського типу, пропагований ще Г.Хоткевичем, майстри внесли цілий ряд конструктивних змін і доповнень в будову бандури: вдосконалили й оптимізували її форму, відстань між струнами, систему внутрішнього кріплення, а найголовніше – запропонували принципово нову систему тонального перемикання, що одночасно вирішувала і проблему хроматизації. Крім того, брати Гончаренки зробили оркестрові типи бандурного інструментарію – бас і контрабас. Автор книги підкреслює значимість цих поступів не лише для бандуристів української еміграції, але і загалом у справі стимулювання вдосконалення інструментів в Україні та діаспорі.

Друга частина книги повністю присвячена діяльності Капели ім.Т.Шевченка в еміграції, на теренах США, протягом 1949-1968 рр. У.Самчук хронологічно відтворює всі найважливіші події історії колективу, пов'язані з налагодженням гастрольної діяльності, виступи в найвідоміших концертних залах світу та в осередках української культури в країнах Америки і Європи. Таким чином, Капела бандуристів ім.Т.Шевченка відіграла об'єднуючу роль для українських громад, розпорошених по світу, стимулювала розвиток музичного мистецтва в еміграції на професійному рівні, достойно представляючи українську національну культуру, що засвідчили численні відгуки музикознавців на сторінках багатьох часописів, які писали про бандуристів як виконавців «не так пісень, музики і мистецтва, як чуття, наснаження і правди», виконавців «старого містерійного ритуалу, виповненого звуками пісні і звуками струн» [18, 335]. Крім того, автор відзначає цілий комплекс проблем, з якими зіткнулися виконавці, як психологічних – у справі адаптації до нового стилю життя, збереження українських традицій, і зокрема бандурних, в іншомовному оточенні, і міжособного роздору («за законами української расової, традиційної ментальності»), так і адміністративно-організаційних – необхідності налагодження фінансування всіх напрямів діяльності колективу, таких, як гастрольні концертні подорожі, навчання молодих бандуристів, створення досконалого інструментарію, а також освоєння новітнього репертуару, що загалом сприяло формуванню в еміграції професійного ставлення до розвитку бандурного мистецтва.

У 50–60-і рр. XX ст. формуються численні осередки бандуристів діаспори, переважно на теренах Канади і США. Великою мірою це було пов'язано з діяльністю Капели бандуристів ім.Т.Шевченка, члени якої проживали у різних місцевостях, формуючи невеликі ансамблі і школи гри. Молодіжні ансамблі були організовані у Канаді М.Шатульським (Вінніпег) та В.Родак (Торонто) при осередках Організації Демократичної Української Молоді. Пізніше створюються ансамблі у Детройті (керівник П.Потапенко), Чикаго (А.Луцко), Віндзорі (Е.Цюра), Сіетлі (Д.Корбин), Бавнд-Бруці (Р.Левицький), дитячі ансамблі (П.Китастих, М.Лісківський) [18, 375-386]. Капела бан-

дуристів ім.Т.Шевченка відіграла не лише власну самодостатню роль як «амбасадор української культури в світі», вона стимулювала активний процес навчання у так званих кобзарських таборах і школах, де формувалося нове покоління бандуристів у діаспорі (як, наприклад, Школа гри на бандурі в Нью-Йорку), налагоджувала справу пропаганди української бандури (виступи на радіо, телебаченні, тиражування аудіозаписів), підтримувала новітні пошуки вдосконалення інструмента майстрами за кордоном (Ю.Приймаком, М.Лісківським, А.Чорним, П.Степовим, М.Дяковським та ін.).

Біографію Капели автор пропонує читачеві не лише як історично-хронологічний зріз, але і як біографії його мистецьких керівників – Григорія Китастого, Володимира Божика, Івана Задорожного, Петра Гончаренка, Петра Потапенка, Євгена Цюри, Івана Китастого, які на різних етапах сприяли як збереженню колективу, так і підвищенню його професіоналізму – виконавської майстерності, репертуару, інструментарію.

У «Живих струнах» У.Самчука, як і у багатьох його романах, широко використовуються традиційні українські образи-символи: земля, шлях-доля, пісня, жертвність, покликання, дух, свобода, віра, слово, народ, традиція, Шевченко. До них автор долучає ще і кобзаря, кобзарство та кобзу-бандуру. Ця символіка органічно впирається у філософсько-естетичну сферу його епічного твору. У ньому немає узагальнених літературних героїв, проте їх замінюють на всіх етапах історії конкретні постаті бандуристів – носії українського слова, пісні, героїки, духовної незнищенності. У кожному вислові письменника стосовно кобзи-бандури проступають відчуття гордості за свій народ і за кобзаря як символу нації.

Таким чином, аналіз епічного роману Уласа Самчука «Живі струни. Бандура і бандуристи» дозволяє зробити ряд узагальнюючих висновків.

Вісім розділів твору охоплюють історичний період від Київської Русі до останнього часу (кінця 60-х років ХХ ст.) з опорою на основні етапи генези кобзи-бандури, становлення кобзарства, його професіоналізацію, вихід на концертну сцену, удосконалення інструментарію, збагачення репертуару, розширення географічних меж побутування бандури – не лише в Україні, але і за кордоном у зв'язку із суспільно-політичними та воєнними подіями тощо.

Інструмент бандура у творі виступає національним символом, що об'єднує українців тереної та еміграційної її частини крізь час і простір, а кобзарство – особливою верствою народу, яка володіє «силою відродження» в усі періоди історії і на різних континентах.

Основними напрямками дослідження слід вважати: історично-хронікальний, філософсько-естетичний, виконавський, репертуарний.

Твір У.Самчука за інформативною насиченістю та хронологічною послідовністю може слугувати не лише історією створення і діяльності Капели бандуристів ім.Т.Шевченка, але і своєю енциклопедією всього кобзарства минулого і сучасності, України і діаспори.

У порівнянні з іншими джерелами досліджень бандурного мистецтва робота Уласа Самчука відзначається синтезованим підходом до висвітлення кобзарства як невід'ємної частини культури і менталітету української нації, потужним засобом формування самоідентифікації українців світу. Автор об'єднує гносеологічний, історичний, фольклористичний, літературно-публіцистичний, музикознавчий аспекти в аналізі бандурного мистецтва протягом всіх етапів його функціонування.

Аналіз виконавської практики Капели бандуристів ім.Т.Шевченка в інтерпретації У.Самчука дозволяє визначити її незаперечну роль у справі збереження і продовження традицій Гната Хоткевича у виборі інструментарію, типу гри (харківської школи), підходів до репертуару.

Незважаючи на окремі фактологічні прогалини чи неточності, книга У.Самчука «Живі струни» і досі залишається унікальним мистецьким явищем не лише музичного джерелознавства, але і загалом української літератури, своєю «Біблією бандуристів».

Хроніка бандурного мистецтва України і діаспори в інтерпретації Уласа Самчука створює можливість сучасному дослідникові й читачеві пізнати зріз української історії та мистецтва крізь призму художнього світогляду та ціннісних орієнтирів письменника. А, за словами самого Уласа Самчука, «найкращий звіт про це скажуть колись ті, що відчують і збагнуть всі ці справи і явища до їх найглибших глибин» [18, 342].

ЛІТЕРАТУРА

1. Бородіца С. Жанрова структура романів Уласа Самчука в контексті західноукраїнської романної прози 30-40-х рр. ХХ ст.: Дис. ... канд. філологічних наук. – Київ, 2000.
2. Бурлакова І. Творчість Уласа Самчука. Проблеми індивідуального стилю. Дис. ... канд. філологічних наук. – Харків, 2001.
3. Витвицький В. Кобзарські літописи (Свобода. – 1982. – 6-7 жовтня.) // За океаном / Збірник статей. – Львівська організація Спілки композиторів України. – Львів, 1996.
4. Горняткевич А. Кобзарська слава Зіновія Штокалка // Народна творчість та етнографія. – 1994. – №5-6. – С. 70-72.
5. Горняткевич А. Кобзарське мистецтво Григорія Китастого // Народна творчість та етнографія. – 1993. – № 5-6. – С. 9-12.
6. Горняткевич А. Ще про одну кобзу // Бандура. – 2001. – Січень-травень. – №75. – С. 52.
7. Ємець В. Кобза та Кобзарі // Українське слово. – Берлін, 1923. (Репринтне видання – К. Муз. Україна, 1993).
8. Кизилова В. Жанрово-стильова своєрідність трилогії У.Самчука «ОСТ»: Дис. ... канд. філологічних наук. – Київ, 2001.
9. Конопленко-Запорожець П. Кобза і бандура. – Вінніпег, Канада. – 1963.
10. Ластович-Чулівський С. Кобза-бандура. – Мюнхен, 1964. (Рукопис).
11. Луців В. Від Бистриці до Темзи: Спогади, документи, публікації, листи. – Львів: Дивосвіт, 1999.
12. Lutsiv V. Kobza-Bandura and «Dumy» and their significance in the history of the Ukrainian People. The Ukrainian review. The Association of the Ukrainians in Great Britain, 1986. – № 1. – S. 53-70.
13. Мішалов В. Микола Будник – посмертна згадка. – Бандура. – 2001. – №75. – С.51.
14. Мішалов В. Перший семінар, присвячений харківському способу гри на бандурі. – 2001. – №75. – С. 22.
15. Мішалов В. Семен Ластович-Чулівський та його праця «Кобза-Бандура». – Бандура. – 1989. – №29-30. – С. 11-26.
16. Плетенчук Н. Поетика світомислення Уласа Самчука: Дис. ... канд. філологічних наук. – Івано-Франківськ, 2002.
17. Рудницький А. Українська музика: Історико-критичний огляд. – Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963.
18. Самчук У. Живі струни. Бандура і бандуристи. – Детройт, США, 1976.
19. Сидоренко В. Українська музика на території Північної Америки. (Рукопис).
20. Стецій В. Мовна особистість Уласа Самчука (Світоглядна орієнтація і мовотворчість): Дис. ... канд. філологічних наук. – Донецьк, 2003.
21. Штокалко З. Кобзарський підручник. – Едмонтон – Київ, Вид-во Канадського інституту українських студій, 1992.
22. Штокалко З. Критичні завваги до стану сучасного кобзарства // Українські вісті. 1949. – 1 січня. – С. 3-4.

Violetta Dutchak

«LIVING STRINGS» OF ULAS SAMCHUK –
BANDURA ART IN A HISTORICAL ASPECT ANGLE

The literary-documentary ukrainistic research «Living strings» («Bandura and banduraplayer»), of the well-known Ukrainian writer from diaspora Ulas Samchuk (1905-1987) based on the real documents is analyzed in the presented article from the point of view of the modern music document science. The structure and the directions of the author's research are considered both with the book's philosophy and aesthetics sphere and a work's value in a context of researches of bandura art of Ukraine and diaspora.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

<i>Бєлікова Валентина</i>	доцент Криворізького державного педагогічного університету, кандидат мистецтвознавства
<i>Варянюк Олег</i>	аспірант Львівської державної музичної академії ім. М.Лисенка
<i>Воловець Марта</i>	здобувач інституту культури і мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника
<i>Грабовська Оксана</i>	концертмейстер Львівської державної музичної академії ім. М.Лисенка
<i>Дутчак Віолетта</i>	доцент інституту культури і мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника, кандидат мистецтвознавства
<i>Жижкович Мирослава</i>	доцент Львівської державної музичної академії ім. М.Лисенка
<i>Львіна Анна</i>	здобувач Національної музичної академії України ім. П.Чайковського
<i>Кантарович Юлія</i>	концертмейстер Одеської державної музичної академії ім. А.Нежданової
<i>Кресак Юрій</i>	доцент Волинського державного університету ім. Лесі Українки
<i>Крупей Михайло</i>	доцент Одеської державної музичної академії ім. А.Нежданової
<i>Кушнерук Людмила</i>	викладач Одеської духовної семінарії
<i>Лю Пін Чан</i>	стажист Одеської державної музичної академії ім. А.Нежданової
<i>Лю Сі Мей</i>	стажист Одеської державної музичної академії ім. А.Нежданової
<i>Найчук Надія</i>	викладач Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Т.Шевченка
<i>Осіпова Вікторія</i>	доцент Одеської державної музичної академії ім. А.Нежданової, кандидат мистецтвознавства
<i>Рікман Каріна</i>	доцент Кримського факультету Київського національного університету культури і мистецтв, кандидат мистецтвознавства
<i>Самохвалов Віктор</i>	професор Національної музичної академії України ім. П.Чайковського, кандидат мистецтвознавства
<i>Смоляк Олег</i>	доцент Тернопільського національного педагогічного університету ім. В.Гнатюка, кандидат мистецтвознавства
<i>Шеєць Наталія</i>	професор Львівської державної музичної академії ім. М.Лисенка, кандидат мистецтвознавства

ЗМІСТ

МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА І СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ	3
<i>Юлія Кантарович.</i> Виразові типології арій опери Моцарта «Cosi fan tutte»	3
<i>Вікторія Осіпова.</i> Духовний контекст опер Михайла Глінки і Ріхарда Вагнера.....	8
<i>Наталія Швець.</i> Скрипкова соната Клода Дебюссі в аспекті проблеми пізнього композиторського стилю	13
<i>Анна Ільїна.</i> Концептуальні та музично-мовні особливості творчості Валентина Сильвестрова у зв'язку з постмодерністською мистецькою парадигмою	17
<i>Лю Пін Чан.</i> Пекінська опера в контексті європейської музичної стилістики нового часу.....	23
<i>Валентина Белікова.</i> Фольклорна лексика у творчості Богдани Фільц (на матеріалі циклу «Три п'єси для фортепіано на теми українських народних пісень»)	27
<i>Віктор Самохвалов.</i> Про фактор внутрішньофонічної централізації співзвуч	31
<i>Людмила Кушнерук.</i> Камерний хоровий рух в Україні кінця ХХ – початку ХХІ століття в контексті сучасного культурно-громадського життя.....	38
<i>Юрій Кресак.</i> Серіаційний принцип формотворення в обробках народних пісень Миколи Леонтовича (на матеріалі української народної пісні «Щедрик»).....	43
ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА	51
<i>Лю Сі Мей.</i> Ритмічні аспекти виконання партії Іоланти в одноіменній опері Петра Чайковського	51
<i>Мирослава Жижикович.</i> Вокальна освіта в консерваторії Галицького Музичного Товариства (друга половина ХІХ – початок ХХ століття)	55
<i>Марта Воловець.</i> Основні напрями діяльності неукраїнських музичних товариств у формуванні професійних засад оркестрового виконавства в Західній Україні другої половини ХІХ – першої третини ХХ століття	62
<i>Оксана Грабовська.</i> Спільні ознаки духовного відродження: церква і розвиток музично-виконавської культури Львова кінця ХХ – початку ХХІ століття.....	67
<i>Олег Варянюк.</i> Соната для труби і фортепіано в системі камерно-інструментальної музики Пауля Хіндеміта	74
<i>Михайло Крупей.</i> Структура репродуктивного процесу сукупності «виконавець-саксофон».....	80
<i>Каріна Рікман.</i> Інтонаційний аспект музичної подієвості у контексті викладання аналізу музичних творів у вищій школі	87
МУЗИЧНА ФОЛЬКЛОРИСТИКА	92
<i>Надія Найчук.</i> Щедрівкова традиція у західноpodільському молодіжному середовищі на сучасному етапі	92
<i>Олег Смоляк.</i> Хвальна та вегетативна тематика в гаївках Західного Поділля.....	96
<i>Віолетта Дутчак.</i> «Живі струни» Уласа Самчука – бандурне мистецтво в історичному розрізі (100-літтю від дня народження У.Самчука присвячується)	102
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ	109

ДЛЯ ЗАМТЮК



Здано до складання 17.12.2004 р. Підписано до друку 12.01.2005 р. Формат 60x84/18.
Папір друкарський. Умовних друкованих аркушів 13,0. Обліково-видавничих аркушів – 13,5.
Замовлення № 102. Тираж 300 прим.

Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка

Видавничо-поліграфічний центр

Адреса університету та видавництва:

вул. М.Кривоноса, 2, м.Тернопіль, 46027

Свідоцтво про реєстрацію ТР № 241, від 18.11.97