

Надія Вараєкіна-Тарасова

## СИМВОЛИ ДУХУ У ХОРОВІЙ ПРИТЧІ «ЩЕДРИК» В.С.МУЖЧИЛЯ

*У статті розглядається хорова притча сучасного українського композитора В.С.Мужчиля, в якій застосований метод колажу «Щедрика» М.Д.Леонтовича та середньовічної секвенції «Dies irae».*

**Ключові слова:** духовний носій, національний символ, притча, ладова інтерференція, регенерація, остінато, сугестивна лінгвістика, кластер, нотно-літерний кристал, спіралеподібний формо процес, Трипілля.

У різних культурах є свої давні й сучасні надбання, що висвітлені Безсмертям Божественної Основи. До такого рівня належить й «животворне ядро» знаменитого «Щедрика». Просто і радісно в цій суто українській і за прадавнім походженням, і за цілісністю жанру щедрівці проявлені побажання щастя життя на Землі, зрозумілі кожній родині, народові. Вони й глибоко западають у серце кожної людини... «зерно» з його лаконічним ритмо-ладом несе в собі могутній енергоінформаційний заряд» [6].

З джерел давніх досліджень відомо про один з основних Законів Життя – Закон Аналогії. Можливо, тому є доцільним гіпотетично провести у цьому контексті духовну паралель з «вогнем, ... що, подібно до вогню у вівтарі храму, має божественне походження..., випромінює звучання..., яке виявляється ключовою нотою фізичного тіла, що відтворюється архетипом. Оцей звук будує й цементує у єдине ціле масу клітин, відому, як «наше тіло» [2, 115]. На наш погляд, звукове «зернятко» щедрівки споконвічним вогником відроджує ментальне і духовне «тіло» народу, живими потоками об'єднує різні культури й за межами України.

На початку Нового тисячоліття актуальним є занурення в усвідомлене повсякдення, яке спонукає відгомін вічності. Г.Сковорода, синтезуючи українські народні ідеали, символічну методу філософів Олександрійської школи, радив зрозуміти мудру ключову радість співу серця людини як єдиної основи розпалювання духовної любові, такої необхідної на Землі [17, 370]. Сучасний український дослідник дів'янтної основи знань про звук, автор глибоких досліджень у галузі фольклористики, леонтовичезнавства – В.Іванов вводить у музикознавське коло аналізу термінологічні поняття з квантової фізики, хвильової генетики, нової науки еніології, звертає увагу на своєрідність звукової інформації та кодів молекул ДНК, світла «співу» хромосом, лазерних полів голографічної пам'яті людини тощо. Вчений наполягає на інтегральному підході до музики. Наводимо розлоге цитування, відчуваючи його найбільшу актуальність: «... звукове відродження стародавніх піснеспівів відносять дослідників до розуміння їх звукового змісту... Залишається варіант дів'янтності і подолання бар'єра дворівневої реальності Буття... можна використовувати усі доступні у матеріальному та духовному плані підходи до вивчення різних форм проявлення звуку як носія енергії та інформації і розглядати його не лише на соціальному, а й на еніологічному комплексному міждисциплінарному рівні... Маючи тепер таку вихідну методологічну позицію з опором її на інтеграцію наук, в числі яких фізика, біологія, музика та ін., можна більш ширше уявити... музичний звук – це частотно висотна реальність всесвітнього масштабу, модель якої в енергетичному русі програмує закономірність інтонаційної інформаційної сутності коливань» [5, 246].

Мета статті – проаналізувати хорову притчу для мішаного хору (з 4 солістами) В.Мужчиля «Щедрик» з колажем М.Леонтовича та середньовічної секвенції «Dies irae»), із застосуванням нового методу, розробленого і оприлюдненого професором В.Івановим.

Хорова притча В.Мужчиля «Щедрик» надрукована 7 лютого 2007 р. Її прем'єра відбулася у м. Харкові 8 грудня цього ж року в день народження композитора.

Віктор Степанович Мужчиля надрукував Примітку до свого твору: «... автор трактує українську народну пісню «Щедрик» як носія споконвічної слов'янської духовності, яка у своєму історичному розвитку, з часів язичництва, під впливом зовнішніх (соціокультурних, релігійних) та внутрі-

шніх (етичних, естетичних) причин зазнає трансформації, приймаючи, порою жахаючи деформовані форми, впритул до повного змістовного руйнування і навіть дифузії. Проте хочеться вірити, що навіть перед погрозою екологічної катастрофи (фізичної та духовної) національний символ слов'янського народу (як і сам народ) зуміє зберегти свою традиційну духовну сутність й нев'янучу фольклорну красу».

Композитор працює в оригінальній манері анатомії звуку й символу букв різних абеток, сучасної нотної графіки, вивчає дослідження сучасної фізики, астрономії, медицини, філософії, психолінгвістики, суміжних видів мистецтв тощо. Відомий майстер професор Г.Полтавцева й молодий науковець Л.Тарасова відзначають, що В.Мужчиль «працює в унікальній фонематичній техніці, аналогів якої немає серед композиторів України й країн СНД... за досвідом сугестивної лінгвістики, автор вводить у партитури... фонеми – архетипи, де буква виконує функцію символу, сутності, інформаційного коду... Віктор Степанович створив власний авторський курс «Сучасна нотна графіка», має друковані дослідницькі роботи; в заняттях зі студентами «виросує» своєрідну тріаду «[ДЕЯ-ОБРАЗ-МАТЕРІАЛЬ]» [10, 107].

Думається, В.Мужчиль не випадково звернувся до мудрості: канонічного фольклорного мотиву пракультури України; колажу хорової обробки українського класика як символу величчя духовності народу; догматичної секвенції середньовіччя «Dies irae», як знаку-символу психологічного застереження, закріпленого у планетарній підсвідомості; психолінгвістичного виміру образної драматургії з основами пуантилістичної техніки, яка має коріння в астробіології, біохімії, квантовій фізиці, живопису тощо; графічного деструктування, поданого у пуантилістичних «голограмах» нотно-буквених кристалів, що розпадаються на фонетичні відламки, гублячи зміст й руйнуючи майже останні зв'язки між собою; зібрання приголосних звуків поетики «Щедрика» *bisbigliando* (пошепки) у геометричній структурі ромбу із зрізаними за вертикаллю вуглами (символом-знаком є виняток – одна голосна «И»); фінального колажного «ластівонька» після звукової регенерації головної літери «Щ» (можливо, як замріяної надії на відродження Краси (у М.Леонтовича «ластівочка»).

Композитор визначив жанрову «матерію» свого «Щедрика» – притча, що має давньо-слов'янське коріння – «притька», «несподіваний випадок», «подія», «приткнулися». Дослівно – це особливий випадок і розповідь про нього. Відомий у повсякденні вислів «притча во язицех» походить від церковнослов'янського перекладу Вітхого Завіту («Второзаконіє», 28: 37). «Во язицех» означало «серед різних народів, племен». Тобто засобами притчі в іномовній розповіді автор вболіває за негараздом життя не тільки свого народу, а й планети. Услід за Великим Кобзарем музикою звуків і літер благає: «Схаменіться, будьте люде, бо лихо вам буде...».

Звернемо увагу на схему-конструкцію твору (179 тактів).

Вступ – в полі «звукової ноосфери» зароджується бажання відшукати вібрацію джерельного слова і ритмоінтонації «щедрик».

1-2 частини (ц. 1–2; ц. 3–4) – мініатюрні замальовки музично-просторового засвоєння й прощання «життєздатного зернятка» у варіаційно-варіантних програмах, на терені сучасного композиторського оздоблення творчого методу М.Леонтовича [7; 8], остинатної праповторності [9, 9], з модусом мислення та ладовою інтерференцією [12] у поєднанні з нашаруванням активних голосів, їх поліфонічними схрещеннями і сплетіннями [15, 56].

За проф. О.Смоляком, «на мікрорівні наспів «Щедрика» представлений структурою, що складається із двох бінарностей, де ритм утворює дзеркальну симетрію» [12]. В.Мужчиль в хоровій притчі використовує в експозиційному розділі 1-ї частини (ц.1, т. 19–22) саме цю структуру в її етновиді (м.Краснопіль, що на Волині [12]). До речі, як і ладову парадигму еолійського трихорду зі спонукальною модальністю тетрахордного ходу (ц.1, т. 23–26). Але у М.Леонтовича – g-moll, у В.Мужчиля – e-moll.

На наш погляд, тут відтворено наукове одкровення, мистецтвознавча позиція, завдяки якій можна відчутти своєрідну спадкоємність композитора на іншому, світоглядному рівні кінця XX – початку XXI ст. У «Щедрику» М.Леонтовича «...використовуються інтерферентні зв'язки, які скупчуються навколо трихордно-тетрахордних ладозвукорядних модусів з перевагою останніх. Адже це

пов'язано з тим, що трихордна ладозвукорядна система не в змозі утримувати навколо себе інтерферентні ходи, оскільки вона інтонаційно розімкнута... (Леонтович) виводить інтонаційне поле «Щедрика» на тетрахордовий рівень. Це дало ...можливість логічно побудувати мелодичні протиставлення і таким чином вивести одноголосий мотив на рівень багатоголосі хорової фактури...» [12].

3 частина (ц. 5–6) – поворотне відходження від звичаєвої традиції «афористичного золотого співу», що викликає дивіантне порозуміння з давньогрецьким Плутархом відносно доповнення музичних спостережень «іншими науковими предметами, зробивши своєю провідницею філософію» [11, 211].

Отут, по-новому, вишукано кармується спочатку музичний іконопис образного *дуетного* ряду «Щедрика», поданий засобом злагодженої імітаційно-поліфонічної мікроструктури з мотивними та субмотивними переставляннями, віддзеркалюваннями, мініпаліндромами. За нашим інтуїтивним відчуттям, відбувається персоніфікація та уособлення поняття «щедрика» на рівні з «ластівочкою» і засобами поліфонії підтверджується. Інтонаційний «вихор» *ostinato* шістьнадцятими тривалостями звукописує не тільки «політ» в образному ряді часу-простору, але й асоціативно готує «кластерно-квантовий» звуковий перехід «в інший вимір музичної реальності». У мініатюрі відбувається засобами сучасного звукопису модель, яку можливо проілюструвати теорією фізичного вакууму і торсійних полів: «... ми отримуємо простір подій зі структурою геометрії абсолютного паралелізму, яка... наділена структурою, що описує певні первісні вихори... з'являються змістовні рівняння, яким підкоряються первинні торсійні поля, ...що приводять до закрутки простору... поля діють на частинки (розуміємо – «звуко-ноти» – Н.В-Т.) так, що їх траєкторія не скривлюється, причому змінюються обертальні властивості матерії» [15, 56]. Простежимо наслідки «скривлення звукової матерії» у предкульмінаційній зоні із згущенням коловерт хроматизованих субмотивів (т.102, tutti). Після них, у кульмінаційній зоні (ц.6) – гучномовний 8-голосий, з посекуновим подвоєнням у кожній парі партій хору, кластер у 4-тактовій пульсації на слова: «Хоч не гроши, то полова, в тебе жінка чорноброва», після якого – загально-хорове (гофроване) низхідне глісандо. Уся кульмінаційна зона в образно-змістовому сприйнятті – як згортання простору в періоді виходу свідомості до сприйняття іншого рівня октавної пульсації або раптового переходу на бачення, наприклад, з 3-мірного світу у 4-мірний і більше (Див. схему 1 академіка Г.Шипова; єдиний об'єкт-ядро, що може проявити себе часткою з різним рухом обертання [16]. Відчувається, що в межах хорової притчі композитор розмовляє методами симфонізму, лаконічно й переконливо звертаючись до сучасників. Музична спіралеподібна форма хорової притчі інтегрується від лінгвістичної фонемі (перші миттєвості Вступу), як світова хвиля в квантовій фізиці від фотонів, з дифракцією часток. Причому, в її розвитку явно спостерігається математичний метод спіралі А.Корню, яким можна прояснити особливість принципу хвильової драматургії, із застосуванням рухливого суміщення функцій у композиційному еліпсісі (теорія В.Бобровського). Прямий виток спіралі – від звукової «корпускули» повного слову-матриці «щедрик» (Вступ, межа зміни 4- на 3-дольну пульсацію та звернути увагу на їх віддзеркалення у ремінісцентній репрізі-код) до завершення 3-ї частини. Обернений – у наступному розвитку. Точка золотого перетину прямого висхідного руху точно на «доленосному» геміольному перевтіленні ритмоформату головного мотиву (2 частина, ц.3, т.63–66).

Отже, у 3 частині – драматургічний перелом з семантикою вторгнення на рівні сонатних енергетичних відносин (наприклад, у 1 частині фортепіанної сонати op.2 № 2 Л. Бетховена) або хвильового розгортання ладо-інтонаційної частки в засобах спіралеподібних форм (наприклад, у 1-му віолончельному Концерті Б.Тищенка). Якщо аналізувати звуковий потік як рух психічної енергії, то у творі накреслюються етапи: сприймання удару після радості натхнення – раптове падіння духу – мовчання по усій хоровій партитурі... Своєрідний колапс на рівні формопроцесу «I:M:T» – «initium: movere: terminus» з розгортанням-пророшенням «мелодійної теми-формули» [6] до кульмінаційної зони; та «initium: moto: terminus» після неї, вже у 4 частині, коли руйнується «живоносний вогник» ритмоінтонації та лінгвістичної фонемі і залишаються тільки ремінісценції спотвореного руху (Див. схему 2, академіка Г.Шипова). Саме тут знаходиться й зона точки золотого перетину 3 та 4 частини, яка енергетично підсилює причину психологічного струсу (ц.6, тт.104–105).

4 частина (ц.7–8) – музична інтонація зникає, залишається recitative – ритмізоване промовляння усіма партіями поезики пісні, причому у кожній – свій текст, що починає розпадатися на окремі слова, склади, фонеми, літери. Тобто після загально хорового паузування ніби зненацька й швидко настала руйнація музичного ряду, тільки безперервний гул *ostinato* низького басового звука «G» великої октави. Процес підсилений введенням «фізичної дії – відбивання ритму кінчиками пальців, на *p*, усіма пальцями, на *f*» (ремарка композитора). ...І теж раптом, вперше для цього твору, на авансцену виступають 4 солісти, по 1-му з партії хору. Вони вводять колаж з «Щедрика» М.Д.Леонтовича на ті ж слова, що були у кульмінації, але з недомовкою: «в тебе жін». Колаж звучить точно у точці золотого перетину усього твору, що само по собі констатує високий рівень інтуїтивного розкриття авторської ідеї. Він подається розсереджено, уривками, з паузуванням на фоні руйнації змісту поетичного тексту. Солісти співають такі фрагменти з хору М.Д.Леонтовича, які, на наш погляд, є прихованим знаком щодо ключового відмикання сакральної ідеї твору: «будеш мати», «там овечки покоти», «покоти». Усе подано обережно, неочікувано і в мікроструктурах. Композитор засобами музичної, мовної і пластичної виразності якби розчиняє 3 плани «діємислення»: вищого «Я» (майже повний відхід з проявленого прошарку усвідомлення, тільки фрагментарно прояснюється «леонтовичевий колаж» у 4-х солістів), астрального («вербальний колапс»), ефірно-анатомічного «грубого тіла» (рухи, жести учасників хору). Пригадаємо євангельський розподіл сутності людини: Дух, душа, фізичне тіло; або внутрішня і зовнішня людина (за апостолом Павлом).

Кода твору В.С.Мужчиля має ще більш сакральний зміст. Сопранові тембри точно пригадують музичний символ «Щедрик, щедрик, щедрівочка», а на слова «прилетіла ластівочка» музична інтонація обертається й затухає у коротких репліках сопранового тріо, дуэта, соло.

У партії соло стиха змінюється метрична пульсація: тридольна «непомітно» перевтілюється на геміольну, що вже звучала у партії А.Наступні 4 такти з точним повторенням у 2 частині (тт.64–66) можливо є провіщенням. До кінця твору змінюється розмір з трьмдольного на чотиридольний (з перервою на 1 такт у 2/4 під час паузування хору –т.154), що є засобом, наприклад, й оперної драматургії. І після повного мовчання звучить октавною монодією середньовічна секвенція, її перша музична фраза, співом на голосну «А» (авторська ремарка). Метро-ритмічне перевтілення просвітленого мотиву «Щедрика» набуває тут трагічно протилежного змісту. Чоловічі голосові тембри (після жіночих) стисло вводять колаж «Dies irae». Мотив «День гніву» репрезентує Апокаліптичні символи Страшного Суду. І тоді пригадується, що простий мотив «Щедрика» навіть досить складний і на диво змістовний: найтипівіші народні уособлення розкорінюються у цьому «зернятку».

Наведемо деякі з цих уособлень: синтез 2-х видів жвавого хороводного кроку (руху); ритмоформула підтанцювання (дроблення з підсумовуванням); ритмоінтонація заклички (паралельно діє ще й її особлива форма українського дитячого фольклору); пульс колиски (коли вона за давньою українською традицією знаходилася не на підлозі, а кріпилася на стелі, і дитина сприймала пульс руху Матінки-Землі); збереження фокусу постійної пульсації у межах точок золотого перетину субмотивів, мотивів, фраз, речень тощо; чітка, гармонічна пульсація 3-х різних звуків у 4-х ударах в 1-му мотиві, об'єднання його у пульсі «суворих» 4-х тактів, синтезованих у подальшій квадратності: отак пульсує хвильова константа душі людини (за Максом Генделем); виключно гарна, поважна гімнічна хода (яка, до речі, пророшується в запорізьких маршах, піснях січових стрільців); синкретизм високо духовної сили музичної ритмоінтонації зі словом-заклинанням (магічне поєднання душевного з вербальним); енергетичне накопичення коловерті зі спіралеподібним висхідним струмом (на відміну від низхідного потягу «застиглої» секвенції «Dies irae»).

Щедрівки пророкують новоліття, разом з іншими народами спонукають до «Гімну благословення Землі» [3], закликають майбутній достаток і щастя родині, гомподарям, надихають їм віру. Саме регенерують цю споконвічну народну мудрість, яку в сучасному повсякденні багато людей почали підмінювати на підроблене, не народне... А на Галичині і вдруге «засівається щедре зернятко» – на Водохреща (Богоявлення). В органічній формі кристалів води (за Масару Емото) музика щедрівок закладає доленосну структуру Світлої Євхаристії Неба і Землі.

«Щедрик» В.С.Мужчиля завершується графічним розташуванням у хорівій партитурі кристалу ромбу, в якому, як магнітом, зібрані приголосні букви з поезики пісні (за винятком літери «І», що має свій символ Єдності у Благодаті). Вони не співаються, тільки пошепки проголошуються. Символіка ромбу давня, присутня у багатьох культурах. Це один з основних Трипільських символів засіяного поля: всередині є букви-зерна [1; 3]. У інших традиціях (Африки, Єгипту, Індії, Іспанії, ацтеків, майї, давніх слов'ян), наприклад, захисна янтра проти шахраїв; дає значення чистоти душі, знак духовності; символ справедливості; символ Небесного; знамення родючого жіночого лона; Ромб Землі та її Жіночої Сили. «Трипільський символ-знак родючості – ромб із зернами, який вони малювали на родючому місці Матері-Берегині внизу її живота, цілком можливо, у трипільців називався лоном щастя, багатства, а й чи Божим лоном...» [3]. Звернемося іще до цікавої мега-деталі: один з правильних багатокутників Платона – октаедр, що символізує повітря, – при вбачанні з одного боку – ромб, вирівняний на площині... З «нього», як з вікна-ікони, випурхує остання музична фраза хорівій притчі В.С.Мужчиля: звучить наспів «ластівонька», колаж М.Д.Леонтовича. Таким чином, і на рівні образного оточення твору спостерігається персоніфіковане об'єднання «щедрика з ластівочкою»: «Мм... щ... щедрик...» – з самого початку притчі, «Щ-щ-сс... ластівонька... а...» – на завершенні.

У притчі спостерігається ще одне визнання за тезою Буття: «Козацькому роду нема переводу»... Український «Щедрик» увібрав у себе формулу безперервної плінності земного життя: семантичний код фрази «людському роду – нема переводу!» (висновок Є.Є.Богдан-Белової; за баченням проф. В.Іванова).

Засновник професійної органної школи на Україні, музикознавець, педагог з великої літери професор А.М.Котляревський на своїх високо професійних, моральних уроках показував нам методику аналізу давніх культур, наголошуючи їх зв'язки з сучасністю, керуючись спокійним духовним спостереженням у бік досконалості, єдності, гармонії: «по їхніх плодах ви пізнаєте їх» (Матфій, 7:16, 20).

Переконливо, від ширшої духовної ноти професор А.Дашак відкриває значення настройки звуку серця, душі людини на Божественну природу музичного звуку-зерна [4].

Головне – трудися у напрямі відкриття очей серця на Добро і Радість, ту вишукану доброзичливість, яку демонструє, закликає народний Щедрик. І це є сокровеним надбанням людства.

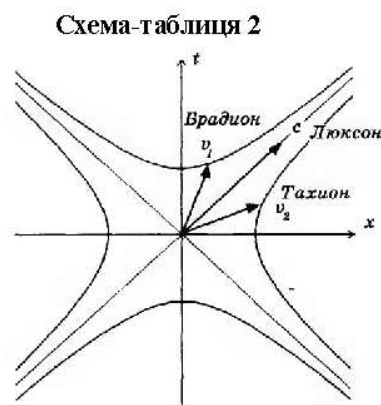
В обрядовій культурі українського народу великого значення набув прямий зв'язок з висловом «Око Лада» як Божества пізньотрипільського пантеону. Дешифрувальник і дослідник прадавньої української пам'ятки «Рукопису Ора» американець Д.Стойко повідомляє, що «релігія Ока існувала в українських степах ще за 3609 років до життя керманіча Праукраїни Ора... І Рігведа, у якій фігурує Око Боже, на думку декого з індійських та німецьких дослідників, існувала в усній формі ще 6 тисяч літ дотепер» [3].

Мотив «Щедрика» миготить як райдужна оболонка духовного Ока України [14] – можливий, за нашим сприйняттям, ідейний натяк хорівій притчі В.С.Мужчиля з колажами М.Д. Леонтовича та середньовічної секвенції.

До речі, науково-духовним висновком запропонованого аналізу доказовим є і те, що у сакральному центрі України, Хрестовоздвиженської церкви у Ближніх печерах Києво-Печерської лаври, її «Неопалимою Купиною» зберігається досить рідкісна ікона із зображенням Божого Ока у Трикутнику на хвилях морських... Отак об'єднуються непереможні вікові джерельні хвилі Слова, Музики, Храму святої Трійці серця народу, відкритого для людства, зі своїм духовним Щедрим посланником... Ангелом-Охоронцем непереможного народу...

## ЛІТЕРАТУРА

1. Відейко М. Шляхами трипільського світу. – К.: Наш час, 2008.
2. Гендель М. Эзотерические принципы здоровья и целительства. Сборник. – М.: ЛИТОМЕД, 2005.
3. Губерначук С.С. Трипілля і українська мова. – К.: Фенікс, 2005.
4. Дашак А. Божественна природа звуку: Навчальний посібник. – Львів: Світ, 2003.
5. Іванов В. Дівантна основа знань про звук // Збірник наукових праць Кам'янець-Подільського державного університету. Серія педагогічна. – Випуск XV. – Кам'янець-Подільський: ПП Мошак М.І., 2008. – С. 245–247.
6. Іванова Л. Педагогічна модель «Щедрика» як загальнолюдська програма естетичного виховання // Збірник наукових праць Кам'янець-Подільського державного університету. Серія педагогічна. – Випуск XIV. – Кам'янець-Подільський: ПП Мошак М.І., 2007. – С. 25–27.
7. Круліковська Т. Особливості творчого методу М.Д. Леонтовича. Використання прийомів народного багатоголосся та професійної поліфонії в хорових творах // Збірник наукових праць Кам'янець-Подільського державного університету. Серія педагогічна. – Випуск XV. – Кам'янець-Подільський: ПП Мошак М.І., 2008. – С. 247–250.
8. Луканюк Б. Про творчий метод М. Леонтовича // Українське музикознавство, п.24. – К.: Музична Україна, 1989. – С. 36–45.
9. Оніщенко К. Остинато як різновид повтору: історико-теоретичні аспекти функціонування // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В.Гнатюка та Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського. Серія: Мистецтвознавство – №1(19). – 2008. – С. 8–13.
10. Полтавцева Г. Звуковые трансгрессии постмодерна: В.Мужчиць «Пятое измерение» // Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури: Матеріали всеукраїнської науково-методичної конференції викладачів ССМШ. – Харків: ХССМШ, 2005. – С. 107–108.
11. Сагач Г. Риторичний квітник: афористичний золото слів. Навчальний посібник з риторики. – К.: Слово, 2004.
12. Смоляк О. Ладова інтерференція в обробці української народної пісні «Щедрик» Миколи Леонтовича для мішаного хору // Збірник наукових праць Кам'янець-Подільського державного університету. Серія педагогічна. – Випуск XIV. – Кам'янець-Подільський: ПП Мошак М.І., 2007. – С. 73–76.
13. Тарасова Л. Педагогические аспекты в классе композиции // Музыкальное воспитание в России: прошлое, настоящее, будущее: Материалы Международной научно-практической конференции 7 декабря 2007 г., г. Тверь. – Тверь: Трерской государственной университет, 2008. – С. 144–150.
14. Тарасова Н. (Варавкіна). Синописичні пошуки у творчості М.Леонтовича, О.Скрябіна, М.Чюрльоніса // Матеріали до українського музикознавства. Микола Леонтович і сучасна освіта та культура. Науковий збірник. Вип. 4. – Київ – Кам'янець-Подільський: Медобори, 2003. – С. 52–54.
15. Фільц Б. Хорові обробки М. Леонтовича та їх місце у виконавській практиці дитячих хорових колективів наприкінці ХХ ст. // Матеріали до українського музикознавства. Микола Леонтович і сучасна освіта та культура. Науковий збірник. Вип. 4. – Київ–Кам'янець-Подільський: Медобори, 2003. – С. 56–58.
16. Шипов Г. Теория физического вакуума: Теория, эксперименты и технологии. – М.: Наука, 1996.
17. Энциклопедия мистицизма: – СПб.: Издательство «Литера». Издательство «ВИАН», 1997.



Nadya Varavkina-Tarasova  
 SYMBOLS OF SPIRIT IN THE MUSICAL PARABLE «SHCHEDRIC» BY V.S.  
 MUZHCHIL

In the article, the musical parable «Shchedric» by V.S.Muzhchil, a contemporary Ukrainian composer, is under study. In the parable a musical collage of «Shchedric» by M.D.Leontovich, and medieval sequencing «Dies Irae», are used.

**Key Words:** bearer of spirit, national symbol, parable, harmonic tonality interference, regeneration, ostinato, psycho-suggestive linguistics, cluster, note-letter crystal, spiral form process, «Tripillya».

Галина Борейко

ТВОРЧИЙ ВКЛАД Г.М. КАТАНАШ  
 У РОЗВИТОК МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ РІВНЕНЩИНИ

*У статті розглянуте питання становлення і розвитку музичної культури Рівненщини та творчий вклад керівника народної хорової капели Катанаш Г.М. у збереження і примноження національно-культурних традицій.*

**Ключові слова:** хорове мистецтво, народна капела, музична культура, народна творчість.

Важливе місце в розвитку музичної культури займає хорове мистецтво. Тому окремі складові його розвитку досліджувалися такими провідними вітчизняними науковцями, як К. Харламповичем, В.Протопоповим, П.Білецьким, В.Івановим, М.Черепаниним, Л. Шумською та багатьма іншими. Проте у вітчизняних наукових роботах недостатньо вивчено розвиток хорового мистецтва та хорових колективів у регіонах України, зокрема Рівненщини, що і визначило актуальність нашого дослідження. Виходячи із зазначеного, метою статті є дослідження становлення та функціонування хорових колективів у Рівненській області і творчого внеску одного із керівників хорового колективу Г.М. Катанаш у розвиток музичної культури регіону. В контексті виділеної мети автор ставить перед собою завдання проаналізувати творчий шлях народної хорової капели Дубенського районного будинку культури та оцінити її вплив на формування культурного середовища Рівненщини.

Мистецтво хорового співу має дуже давнє походження. Ще у Давній Греції музичні колективи виконували під час народних святкувань різні пісні з танцями. Пізніше такі колективи стали називатися хорами.

На думку Т.Котирло, українське хорове мистецтво за час свого існування пережило складні етапи свого становлення, але його не «зламали» ні протистояння різних культур, ні війни, ні байдуж-