

ББК 85.313(2)
УДК 78.072.2

Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. – № 1 (12). – 2004. – 116 с.

Редакційна колегія:

<i>Б.О.Водяний</i>	– кандидат мистецтвознавства, доцент
<i>С.Й.Грица</i>	– доктор мистецтвознавства, професор
<i>А.І.Іванчицький</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.Пясковський</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 державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (протокол № 11) від 30 червня 2004 року та Вченої ради Національної музичної академії України імені Петра Чайковського (протокол № 8) від 2 червня 2004 року

Комп'ютерна верстка – Марія Логош

Літературний редактор – Галина Одінцева

ББК 85.313 (2)

УДК 78.072.2

© Тернопільський державний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 2004
© Національна музична академія України імені Петра Чайковського, 2004

МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА І СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ

Світлана Коробецька

ДЖЕРЕЛА УТВОРЕННЯ ДОКЛАСИЧНОГО ОРКЕСТРОВОГО СТИЛЮ

Розглядаються основні джерела утворення докласичного оркестрового стилю: церковна інструментально-хорова та інструментальна жанрово-побутова музика, опера та італійська скрипкова школа.

Поняття оркестрового стилю є категорією історичною. На різних історичних етапах виникають різні типологічні стильові види. А до XVI століття оркестрового стилю не існувало взагалі (перш за все через те, що не було ще оркестру та оркестрової музики). Тому оркестрово-стильові явища є відносно «молодими», й еволюція оркестрового стилю охоплює музику чотирьох століть. У ході дослідження еволюційних проблем оркестрового стилю закономірним постає завдання вивчення джерел утворення його першого історичного типу – *докласичного оркестрового стилю*. Адже науковий підхід до будь-якого історичного явища вимагає ґрунтовного висвітлення факторів, які спричинили його появу й зумовили подальший шлях розвитку.

Дослідження оркестрових явищ у музикознавстві в історичному аспекті відбувалося переважно по лінії вивчення історії оркестру та оркестрування. Досі не розроблено чіткої типології оркестрових стилів. Серед досліджень, в яких ідеться про докласичний оркестр, треба відзначити роботи Д.Рогаль-Левицького, М.Агафоннікова [1], І.Барсової, Г.Благодатова [2]. У книзі [5] та статті [4] В.Конен простежуються, зокрема, зв'язки музичних жанрів докласичної доби з наступним періодом виникнення класичної симфонії. Фундаментальна праця Т.Ліванової з історії західноєвропейської музики [7], у тому числі й її докласичного періоду, ґрунтовно висвітлює музично-еволюційні процеси в усіх музичних жанрах. Широку культурну панораму епохи XVII століття подано у праці Н.Герасимової-Персидської «Русская музыка XVII века – встреча двух эпох». Проблеми історії оркестрових стилів також присвячено монографію українського композитора та музикознавця Г.П.Таранова («Історія оркестрових стилів»), але через те, що вона не опублікована, це дослідження не доступне широкому колу науковців. Цінні спостереження над особливостями оркестрового стилю І.-С.Баха містяться у книгах О.Веприка. Крім того, окремі питання стосовно оркестрового стилю

К.В.Глюка, історії виникнення докласичного жанру оркестрової музики – Concerto grosso, формування інструментовки в епоху бароко досліджені у статтях С.Рицарева [8], Н.Зейфас, Ю.Семенова [9]. Але спеціальних праць, присвячених аналізу факторів, що спричинили виникнення не лише оркестру, а значно складнішого явища – оркестрового стилю – досі ще не написано. Розгляд комплексу музично-історичних джерел та жанрових середовищ, де народжувалися оркестрові явища, які поступово утворювали стильову єдність, розв'язання цього завдання і є метою даної статті.

Оркестровий стиль в інструментальній музиці започаткувала епоха *бароко*. Саме тоді виникають перші невеликі оркестри, мінливі за кількістю інструментів, нестабільні за своїм складом. Композитори починають писати музику для виконання тільки оркестровим колективом, виникають нові жанри «чистої» оркестрової музики. Безумовно, цей процес був досить тривалий і поступовий. Але нас цікавитиме більш-менш сталий, сформований оркестровий стиль, що типологічно й діахронно передував класичному оркестровому стилю. Його ми й визначимо як **докласичний оркестровий стиль**. Особливістю зародження оркестрового стилю була нерівномірність у формуванні його найважливіших складових: поступове усвідомлення тембрової виразності, колористичності, з одного боку, та формування усталеного складу оркестру, відбір інструментарію, з іншого. Ці сторони одного явища – оркестрового стилю – характеризували й еволюцію оркестрового мислення композиторів.

Серед численних творців докласичної доби, чії імена відійшли в історичні глибини, виокремлюються ті особистості, творчість яких становила рушійну силу стильової еволюції. Діяльність цих композиторів визначалася двома тенденціями: творчість одних мала новаторське для свого часу значення, несла собою сміливі відкриття в оркестровій сфері. Прориви у сфері оркестрової виразності почали відбуватися ще задовго до того, коли можна говорити про зрілість докласичного оркестрового стилю. Це були поодинокі «прозоріння» окремих композиторів, досягнення яких не знаходили продовження й підтримки в сучасників. Лише значно пізніше ці знахідки знову були відкриті композиторами майбутніх поколінь. Прикладами подібних, небачених на той час новацій в оркестровій сфері був оперний оркестр К.Монтеверді, пізніше – А.Скарлатті, Х.Глюка, в інструментальній музиці – оркестр камерного типу А.Вівальді, мангеймців.

Інша тенденція у формуванні оркестрового стилю, навпаки, полягала в усталеності й підсумовуванні вже досягнутих позицій в оркестровому складі, у винайдених типах оркестрової фактури, у певній «консервації» оркестрово-стильових й інших здобутків в інструментальній сфері (Ж.-Б.Люллі, певною мірою Г.-Ф.Гендель, І.-С.Бах).

Виникнення докласичного оркестрового стилю відбувалося по різних «каналах». Початок його формування тягнеться від численних джерел, які складають цілий комплекс причин утворення первісного типу оркестрового стилю. Ряд факторів впливав ще з далекого минулого, інші виникали й одразу «вливалися» у потік стилютворення. Спробуємо визначити основні причинні фактори, які зумовили виникнення явища оркестрового стилю.

З початку XVII століття шляхи розвитку інструментальних жанрів відбувалися у двох напрямках: одні з них спиралися, переважно, на поліфонічну традицію, що йшла від церковної хорової музики за участю інструментів; інші ґрунтувалися на побутово-танцювальній музиці, гомофонній за складом. Ранній період розвитку оркестрування (кінець XVI-початок XVII століття) був тісно пов'язаний з *церковною музикою*, виконання якої передбачало участь хору та оркестру. Але інструментальне звучання у церковній хорівій поліфонії ще з часів середньовіччя сприймалося як своєрідний різновид вокального тембру: «у готичній поліфонії інструментальна партія, нічим не відрізняючись від вокальної, ...лише привносила той необхідний елемент «різноплановості» й різноманітності, на якому ґрунтується принцип середньовічного багатоголосся» [5, 51]. Оскільки постійного усталеного складу оркестру на той час ще не існувало, для інструментального виконання використовувалися наявні інструменти, які цілковито дублювали хоріві партії. Причому вибір інструментів був детермінованим лише їхніми теситурними особливостями та звуковим діапазоном. Така ситуація була стандартною в оркестрово-хоровій музиці того часу.

Цілий ряд дослідників (Д.Рогаль-Левицький, Г.Благодатов, М.Агафонніков) виділяють у цьому контексті перші оркестрові нововведення італійця Джованні Габріелі (1557-1612), зокрема його «Священні симфонії» для хору й оркестру, в яких кожна хорова партія вже мала позначення для виконання певним інструментом оркестру. Це був перший, дуже важливий крок на шляху до структуризації оркестру, до переходу від спонтанного, випадкового набору музичних інструментів до їх закономірного тембрового об'єднання. У цілому ж хорова музика з її інструментальними «інтермедіями» під час хорових пауз була середовищем, в якому народилися перші зразки оркестрової музики.

Іншою сферою інструментального музикування була *світська жанрово-побутова музика* (серенади, касаді, дивертисменти, застільна музика). Інструментальна музика такого плану носила прикладний характер: під неї танцювали, крокували, веселилися, оплакували тощо, тобто це була музика принагідна, а не для спеціального виконання перед публікою. Розхитування підвалів церковної поліфонії, поступове відокремлення інструментальної музики від хорової й перетворення її на самостійний вид музикування, проникнення у неї елементів народного музикування – усе це склало один із найважливіших факторів автономізації цього виду музичного мистецтва. Побутово-танцювальна музика у XVII ст. стала підґрунтям виникнення оркестрової сюїти як циклу, що складається з динамічно контрастних частин.

На початку XVII ст. середовищем пошуків у сфері тембрової виразності стала опера, точніше *оперний оркестр*. У його надрах відбувалися експерименти з новими сполученнями інструментів, формувалися типи оркестрової фактури, виникали перші явища тембрової семантики, тобто основні компоненти, які згодом стануть характеристиками первісного типу оркестрового стилю. Саме в оперному оркестрі відбувалася «апробація» знайдених тембро-виразових та колористичних ефектів, які поступово перестають бути залежними від сценічної ситуації, перетворившись на власне оркестрові явища.

Від самого початку існування опери в ній вже були присутніми «острівці» оркестрової музики («*sinfonii*»), які органічно пов'язувалися зі спектаклем. Але згодом у міру розвитку інструментального письма «виникла тенденція до поляризації оперної музики і «симфонії». Поступово інструментальні епізоди були витіснені за межі спектаклю й сконцентровані у вигляді одного відносно розвиненого й завершеного твору, що передував оперній дії» [5, 347-348]. Таким чином, проміжний етап у формуванні симфонічного жанру склала оперна увертюра. Одним із перших композиторів, хто звернув увагу на барвисті якості окремих тембрів оркестрових інструментів і створив перші оркестрові ефекти, став Клаудіо Монтеверді. Як оперний композитор Монтеверді цілковито відштовхувався від оперно-драматичної виразності, підпорядкованої сценічній ситуації. Використовуючи увесь відомий на той час інструментарій, він відбирає певні оркестрові тембри для характеристики оперних персонажів. Так, в опері «Орфей» Вісниця характеризується тембром маленького органу (*di legno*), Харон – могутнім звучанням регалю, появу драконів супроводжує важке, похмуре звучання тромбонів та контрабасів [3, 196]. Отже, цей засіб стає першим паростком лейттембровості в оркестрі. Крім того, в музиці Монтеверді поступово «вимальовуються» й образно-емоційні сфери, за якими закріплюються певні тембри. Перші емпіричні знахідки тембрової колористики та тембрової виразності свідчили про розвиненість тембрового мислення К.Монтеверді: «Він відчував, які образні асоціації потенційно закладені у тембрах усіх сучасних йому інструментів, він знав, які інтонаційні звороти можуть бути з максимальним ефектом здобуті з кожного з них» [3, 196]. Заслугою Монтеверді стало збагачення інтермедійної музики психологічною виразністю. Окрім згаданих знахідок, Монтеверді вперше застосував в оркестрі прийоми *pizzicato* і *tremolo*, і взагалі роль скрипок у його оркестрі стає відчутно помітною, технічно ускладненою. Композитор нерідко надає інструментам особливої специфіки, доручаючи їм виконання не вокальних мелодій, а суто інструментальних зі складними пасажами, фігураціями. Суттєвим драматургічним прийомом, який і надалі стане розповсюдженим у різних оркестрових стилях, стає збереження тембру, також запроваджене К.Монтеверді.

Щоб театральний оркестр став оркестром симфонічним, організованим на нових засадах, потрібно було не створювати нове, а надати чіткості вже існуючим правилам, зробивши їх нормою. Ж.-Б.Люллі належала заслуга підсумовування досягнень, здійснених його попередниками в галузі оркестрового стилю другої половини XVII століття. Про оркестр Ж.-Б.Люллі ми можемо судити на підставі його оперної та балетної музики. Питома вага балетних епізодів у його операх настільки збільшилася, що «інструментальна музика в опері починає виконувати небувалу до того роль у рамках музичного театру» [4, 17].

Від різноманітних, мінливих за складом зібрань музичних інструментів відбувається перехід до чітко організованого й стабільного складу оркестру. Провідну роль в оркестрі Люллі відіграють групи смичкових інструментів, серед яких усвідомлюється лідируюча функція скрипок. Разом із тим все ще зберігається партія *basso continuo*. Здійснюється відбір і духових інструментів, до складу яких на той час входять подовжні флейти, гобої, фагот і труби з литаврами. Однак самостійної оркестрової групи ці інструменти ще не становлять. І хоча оркестр Ж.-Б.Люллі був ще далеким від оркестру класиків, його стабілізація склала важливий етап на шляху еволюції докласичного оркестрового стилю.

Вагомі здобутки у формуванні нового оркестрового стилю, зокрема у галузі оркестрової факультури, пов'язані з ім'ям А.Скарлатті. Це були «геніальні прозріння, кидки у майбутнє серед величезної кількості музики, написаної у традиційній манері» [2, 43]. Важливим кроком у цьому стало розмежування функцій двох найважливіших груп інструментів: струнних та духових. Це мало кілька суттєвих наслідків: з'явилися партії солюючих флейти, гобоя, партії труб звільнилися від дублювання скрипок у неприродно високому регістрі; духові (зокрема валторни з гобоями) почали виконувати функцію педалі – витримані звуки; валторни використовуються вже як мелодичний інструмент у вигляді 2-голосих імітацій. Нарешті, віолончелі та контрабаси почали виконувати басову партію в октаву, що «надавало більшої повноти звучанню оркестру» [2, 42].

Як реформаторський увійшов в історію музики в 60-70-х роках XVIII століття оперно-оркестровий стиль Х.Глюка. І хоча реформа Глюка стосувалася музичної драми в цілому, її дія, безумовно, позначилася й на інструментальній стороні спектаклю. Як відомо, свої реформаторські принципи оркестрової драматургії Х.Глюк виклав у передмові до «Альцести»: «...Інструменти оркестру повинні вступати згідно з інтересом дії й наростанням пристрастей... Слід уникати демонстрування нагромадження ефектних складнощів на шкоду ясності». Схоже розуміння ролі оркестру й відмову від зловживання зовнішньою ефектністю звучання пізніше буде підхоплено й викладено М.Глінкою у його славнозвісних «Нотатках з інструментування». *Оркестрова драматургія* – ось що складає ядро глюківської інструментальної реформи. Адже вона була тісно пов'язана із загальною драматургією спектаклю. Основним принципом зв'язку між ними була активізація ролі оркестру з метою розкриття театральної дії: оркестр підкреслював виразово-сміслові акценти тексту, за певною сферою виразовості чи колом образів закріплювався той чи інший інструмент (або група інструментів). Через те темброва характеристика окремого інструмента ставала провідним засобом оркестрової драматургії опер Х.Глюка. Таким чином отримує своє продовження принцип лейттембровості, знайдений раніше К.Монтеверді. Отже, майже від самого початку формування оркестру у композиторській практиці відбувалися процеси упорядкування при вживанні тембрів, поступове усвідомлення специфіки оркестрової виразовості та її залежності від творчих та технічних завдань. Серед досягнень Х.Глюка в галузі оркестру, що мали вирішальне значення в еволюції оркестрового стилю, визначимо найголовніші. Перш за все, це трактування тембрів інструментів як виразових індивідуальностей: «Глюк вперше звів використання цієї якості в систему, свідомо прагнучи віднайти усе нові асоціації між емоціями й тембрами» [2, 82]. Головні знахідки Х.Глюка стосувалися використання тембрів духових інструментів. Закономірним стає їх усвідомлення переважно у горизонтальному напрямку тембрового руху. Як вірно зазначає Ю.Кудряшов, «у композиторів XVII ст., паралельно з наміченою диференціацією оркестрових груп, виникає й поняття сольного тембру як образно-мелодичного начала. Виразові інструментальні соло у концертах старих майстрів (Альбіноні, Вівальді, Кореллі та ін., аж до Баха, Генделя й Глюка) слід розглядати як початковий етап історії «темб-

рової мелодії» [6, 138]. На жаль, у межах статті ми не маємо змоги докладно зупинитися на усіх здобутках оперних композиторів, творчість яких склала надбання оркестрового стилю.

Найважливішими факторами формування оркестрового стилю стають такі, що визначають змістовий аспект стилю. Це образно-типологічні характеристики оркестрової музики, якими зумовлений інструментальний тематизм і, відповідно, його тембро-оркестрове втілення. Одним із головних джерел змістового наповнення докласичного (а потім і класичного) оркестрового стилю якраз і стала опера. У ній склалися основні типи образних сфер, які згодом перемістилися в оркестрову музику. У зв'язку з цим ми лише нагадаємо їх, оскільки саме вони являють собою майбутні паростки тембро-оркестрової семантики. Першими сформувалися два полярно протилежні інтонаційні типи, що асоціювалися з *образами скорботи та героїки*. Скорботні образи ототожнювалися з ліричним началом у музиці. Поступово їхні інтонації досягли самостійності, перемістившись цілком у музику, й «почали нове життя за межами театру, всередині сонатно-симфонічних творів» [5, 144]. «Цей момент і ознаменував собою народження інструментального тематизму нового стилю» (розрядка автора – С.К.) [5, 144].

Героїчні образи ґрунтувалися на інтонаціях фанфари: «коли в опері склався свій оркестровий стиль, героїчні арії майже неодмінно супроводжувалися блискучим звучанням духових інструментів» [5, 164]. З тембровою семантикою героїчних образів (духові у натуральних строях) потім стала асоціюватися й семантика тональностей: В-dur, D-dur та С-dur. Характерно, що, покинувши оперний жанр, героїчні інтонації розширили своє семантичне коло. Асоціативно вони набули не лише воєнного значення, а наповнилися узагальненим емоційним змістом боротьби, енергійно-піднесеного душевного стану.

Наслідком схрещення інтонацій скорботного та піднесено-героїчного начал стало виникнення у музиці *героїко-трагічної* образної сфери. Яскравим контрастом до них постають інтонації *буфонних та народно-жанрових образів*, а також *ніжно-меланхолійні та витончено-ліричні образи* так званої чутливої опери. Усі перераховані типи образів склали основне інтонаційне підґрунтя оркестрових тем. Яскравість, «програмність» оперних образів закріпилася за інструментальними темами, оркестрове звучання яких вимагало чіткого відбору тембрів певних оркестрових груп. У свою чергу така детермінованість зумовлювала вкорінення тембрових комплексів в оркестрових творах, що поступово призвело до формування первісних тембро-семантичних явищ.

Розвиток оркестрових жанрів відбувався, більшою мірою, разом з певними сферами виконавства на різних інструментах або в інструментальних ансамблях. Стимулюючим фактором формування оркестрового стилю стало виникнення різноманітних національних *інструментальних шкіл*, у «надрах» яких відбувався процес технічного оволодіння інструментами, пошук їхніх потенційних виразових та віртуозних якостей. Найбільш перспективним напрямком в інструментальній культурі XVII – початку XVIII ст. була *італійська скрипкова школа*. З нею пов'язана діяльність найвизначніших композиторів цього часу: Кореллі, Вівальді, Тартіні, Віталі, Маріні, Тореллі, Локателлі, Джемініані, Альбіноні та ін. На підставі створених ними виконавських традицій, але у переломленні німецької культури, зростає скрипкова творчість І.-С.Баха та Г.-Ф.Генделя. Скрипкова музика втілювала найновіші, свіжі устремління інструментального стилю.

З розвитком інструментальних шкіл виникла й нова музика, адресована спеціально для слухання (на відміну від театральної, церковної, прикладної, танцювальної). Поява «чистої» оркестрової музики, з одного боку, стала стимулом розвитку виразових можливостей інструментів, перш за все – смичкових. З іншого – виконання оркестрової музики було неможливим без удосконалення виразовості гри. Італійська скрипкова музика мала відчутний вплив на оркестрово-стильові процеси. Твори для скрипки відігравали роль творчої лабораторії для видатних композиторів-скрипалів, у якій удосконалювалася техніка виконання, винаходився новий – експресивний – тип інтонування, остаточно стверджувався гомофонний склад.

Таким шляхом здійснюється опосередкований зв'язок від опери – через скрипкову музику – до оркестрових творів як ще один шлях формування тембро-оркестрової семантики. Можна із упевненістю стверджувати, що активний розвиток інструментально-виконавської школи став ще одним

фактором у процесі «гомофонізації» оркестрової фактури та її подальшої функціональної диференціації. Розквіт інструментальних шкіл викликав до життя нові форми існування оркестрової музики. Як відзначає Т. Ліванова, «інструментальні твори італійських, чеських, німецьких та французьких майстрів, що виникли у другій-третій чверті XVIII ст., у більшій мірі можна віднести до передкласичних етапів розвитку великих інструментальних жанрів» (розрядка наша – С.К.) [7, 269].

Заміна поліфонічного викладення гомофонно-гармонічним стала ознакою нового типу музичного мислення та організації оркестрового звучання на інших засадах. Проявом цього нового стилю стало застосування *basso continuo* – цифрованого баса, який в оркестрі проіснував до середини XVIII ст. Його впровадження в оркестрову фактуру докорінно змінило її вигляд і призвело до функціональної диференціації раніше рівнозначних оркестрових голосів. Віднині вони розшаровуються на мелодичні голоси та супровід, у якому формується гармонія та логіка гармонічних послідовностей.

Отже, формування докласичного оркестрового стилю відбувалося під впливом різних тенденцій і факторів, які взаємно перепліталися й обумовлювалися одне одним. Ми визначили такі основні джерела утворення оркестрового стилю, як церковна інструментально-хорова музика, інструментальна жанрово-побутова музика, опера та розвиток національних виконавських шкіл (зокрема скрипкової). Їхній вплив на формування оркестрової музики був неоднаковим. Якщо церковна та побутова музика склали першоджерело виникнення сучасного оркестру та оркестрової музики, то опера й інструментальні школи визначили основні потенційні напрямки еволюції й змістове наповнення докласичного оркестрового стилю. Виникнення опери як одного із наслідків запровадження гомофонно-гармонічного стилю стало поштовхом, з одного боку, для тембрової виразовості як дієвого засобу в умовах музично-драматичного спектаклю, з іншого – гомофонно-гармонічний стиль став вирішальним фактором утворення нового типу оркестрової фактури, її розшарування та застосування *basso continuo*. У свою чергу еволюція оперного оркестру призвела до його відокремлення від оперного спектаклю й самостійного існування.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агафонников Н.И. Симфоническая партитура. Вопросы практической оркестровки. – Л.: Музыка, 1967.
2. Благодатов Г. История симфонического оркестра. – Л.: Музыка, 1969.
3. Конен В. Клаудио Монтеверди. – М.: Сов. к-р, 1971.
4. Конен В. Путь от Люлли к классической симфонии // От Люлли до наших дней. Сб.ст. – М.: Музыка, 1967. – С.11-32.
5. Конен В. Театр и симфония. – Изд. 2-е. – М.: Музыка, 1974.
6. Кудряшов Ю. Инструментальная практика «чистых тембров» // Из истории инструментальной музыкальной культуры / Сб. науч. трудов. – Л.: ЛГИТМиК, 1988. – С. 138-149.
7. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник: В 2-х кн. – Кн.2. XVIII век. – Изд. 2-е. – М.: Музыка, 1982.
8. Рыцарев С. Из истории оркестровых стилей. Глюк и Пиччини. // Проблемы музыкальной науки. Сб. статей. – М.: Сов. к-р, 1979. – Вып.4. – С.201-231.
9. Семенов Ю.Е. К вопросу о формировании инструментовки как отрасли музыкальной практики и теории в эпоху барокко // Музыка барокко и классицизма: вопросы анализа: Сборник трудов. Вып. 84. – М.: ГМПИ им.Гнесных, 1986. – С. 56-90.

Svitlana Korobetska

SOURCE OF FORMATION OF PRE-CLASSICAL ORCHESTRA STYLE

It is considered the main headwaters of formation before classical orchestral style: church instrumentally-choral and instrumental genre-home music, opera and italian violin school.

УКРАЇНЬСЬКА ВАСИЛІАНСЬКА ПІСНЕТВОРЧИСТЬ КІНЦЯ
XIX–ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТ. (ДО ПИТАННЯ ДОСЛІДЖЕННЯ)

У статті розглядаються питання дослідження української василіанської пісенної творчості кінця XIX – першої половини XX ст. Вивчення великої кількості збережених друкованих духовно-пісенних збірників, а також періодичних видань того часу дасть можливість відновити картину розвитку василіанської пісні кінця XIX – першої половини XX ст. і розкрити її місце у розвитку української музичної культури.

Василіанська піснетворчість в українському духовному просторі займає помітне місце. Без дослідження цього духовного пласта важко відтворити загальні культурологічні процеси в Україні в минулому та зрозуміти логіку їхнього розвитку на сучасному етапі.

Українські музикознавці тільки з кінця 80-х рр. XX ст. почали системно досліджувати національну паралітургійну спадщину. У цей час з'являються праці Т.Шеффер, Т.Булат, О.Шреєр-Ткаченко, в яких висвітлюються питання стилістики давніх духовних пісень, їхній вплив на розвиток інших музичних жанрів¹.

У наш час вивченню українських духовних пісень барокового періоду присвятили свої наукові роботи літературознавець О.Гнатюк та музикознавець Ю.Медведик.

І хоча згадані дослідження стосуються передусім давнього періоду розвитку духовно-пісенної творчості, вони становлять методологічну основу для дослідження василіанської пісні.

Дана стаття має на меті висвітлити ті праці українських дослідників, які більшою чи меншою мірою дотичні до проблем вивчення василіанської піснетворчості кінця XIX – першої половини XX ст. Одним із завдань статті є окреслення перспектив дослідження нововасиліанської піснетворчості на сучасному етапі, орієнтуючись на виявлені друковані джерела, їх відображення в західно-українській періодиці кінця XIX – першої половини XX ст. та у творчості українських композиторів.

У розвитку української духовної пісні провідну роль відіграла греко-католицька церква, сприяючи створенню такого роду пісень, їх розповсюдженню та виконанню в церкві та поза нею. Особливою активністю у написанні та поширенні релігійних пісень відзначалися монахи Василіанського чину, які ще у кінці XVIII ст. започаткували традицію друкування нотних збірників духовних пісень. Саме вони в 1773 р. у Почаєві видали перший нотний збірник українських духовних пісень на пошану Почаївській Богородиці [36], а в 1790-1791 рр. їхніми ж стараннями опубліковано знаменитий «Богогласник», який тепер прийнято називати антологією української духовно-пісенної творчості XVII – XVIII ст.²

Після переділів Польщі (кінець XVIII ст.) греко-католицька церква зазнає утисків, через те помітно згасає її піснетворча та видавнича діяльність. До цього спричиняється і моральний та національний занепад у середовищі західноукраїнського духовенства. І тільки потужний поштовх хвилі національного відродження та проведена в 1882 р. реформа Василіанського чину дали змогу василіанам з новими силами долучитися до справи розвитку українського духовного піснетворення. Цьому в значній мірі посприяло відродження видавничої справи – у 1895 р. було відкрито друкарню отців василіян у Жовкві. І хоча це було не єдине видавництво, що взялося за друкування нових духовних пісень (значний вклад у цю справу зробила друкарня А.Ціхоцького в Бережанах, яка з 1890 р. видавала щомісячник «Книжочка місійна», де друкувалися і духовні пісні), видавнича і творча поту-

¹ Детальна бібліографічна інформація подана у статті Ю. Медведика «Музикознавчі студії над українською музично – поетичною паралітургійною спадщиною XVII – XVIII століть». Див.: Мистецтвознавство України. Збірник наукових праць. – Київ, 2001. – Вип.2 – С.99-107.

² Збірник часто перевидавали. Про це див.: Щеглова С. «Богогласник». Историко-литературное исследование. – Київ, 1918. Нещодавно «Богогласник» перевидано у Москві (2002) з коментарями Ю.Медведика.

га василіян переважали, що вплинуло на визначення пісень подібного типу як василіянських незалежно від того, були автори пісень василіянами чи ні.

Вперше термін «*василіянська пісня*» вводить Борис Кудрик в «Огляді історії української церковної музики» (Львів, 1937) стосовно українських духовних пісень, які створювалися наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. представниками греко-католицького духовенства, у т.ч. ченцями-василіянами, і широко використовувалася у тогочасній церковній та позацерковній практиці. Одночасно Б.Кудрик називає ці пісні і «*нововасиліянськими*», зважаючи на значний вклад василіян у духовне піснетворення давнішого періоду [21, 104].

Про давні і нові пісні василіян згадує і С.Людкевич [25]. Можна зустріти термін «*василіянська пісня*» і в працях Ю.Медведика [29, 71; 30, 95], Л.Кияновської [16, 12-13], О.Рудакевич [37, 134]. Причому Ю.Медведик, вказуючи на пісні кінця ХІХ – першої половини ХХ ст., що розвивають давні духовно-пісенні традиції, також справедливо називає їх «*нововасиліянськими*».

Однак існують й інші підходи до термінології у визначенні цього жанру. Наприклад, літературознавець О.Гнатюк термін «*духовна пісня*» обмежує часовими рамками ХVІІ – ХVІІІ ст., а пісні нововасиліянської доби називає «*релігійними піснями*», хоча і одні, і другі пісні мають спільне призначення, тематику та жанрові прикмети [9, 45].

Крім того, у збірниках кінця ХІХ – першої половини ХХ століття використовувалися такі назви, як «*набожні пісні*», «*церковно-народні пісні*», «*церковні пісні*». Тобто до сьогодні немає єдиного термінологічного означення.

Вважаємо, що з огляду перш за все на видавничу, а потім і на піснетворчу діяльність василіян українські духовні пісні греко-католицької традиції можна називати василіянськими, оскільки ця назва вже закріпилася в українському музикознавстві. Втім, варто розрізняти давні василіянські пісні, значну кількість яких надруковано в почаївському «Богогласнику» (1790-1791), від нововасиліянських, які виникли в кінці ХІХ – у першій половині ХХ ст. і репрезентують новий етап розвитку української паралітургійної творчості.

Треба зазначити, що новостворені духовні пісні, незважаючи на успішне розповсюдження в середовищі західноукраїнських парафіян та підтримку духовенства, не знайшли розуміння у деяких тогочасних музикологів, насамперед у С.Людкевича та Б.Кудрика.

Незадоволений станом тогочасного церковного співу, рівень якого дійсно загалом був низьким з ряду причин, С.Людкевич висловлює несприйняття нових духовних пісень: «Щодо нових, творених оо. Василіянами, пісень віршованих з поданим текстом – вони змістом і формою тексту далекі від поезії і від народного духу, а їх мелодії крайньо безвиразні, не можуть рівнятися навіть зі старими колядами та піснями вроді «Пречистая Діво Мати» або «Про Миколая» [25]. Варто зауважити, що новостворені пісні передбачали їх масове виконання вірними в церкві чи поза нею, а С.Людкевич, як відомо, був послідовним противником «всенародного співу», вважаючи його належний рівень недосяжним ідеалом.

Показовим і протирічливим було ставлення Б.Кудрика до нововасиліянських пісень. Вважаючи, що вони «зовсім відбилися від класичного типу релігійної пісні» [21, 81], дослідник все ж відзначає, що «позитивним, поступовим первнем цієї пісенної творчості є жива народна мова текстів» на відміну від штучної церковно-слов'янської мови, якою були написані давні духовні пісні. Звертаючи увагу на зростання популярності релігійних новотворів, Б.Кудрик пише: «Всякі чужі нашій релігійній душі світські первні, часто навіть з-поза меж поважної музики взагалі, забарвили мелодику цих нововасиліянських пісень, і що більш жалюгідне, стара церковно-народна пісня уступає під напором цього шкідливого новотвору. Є це, так сказати би, церковно-музична урбанізація й американізація» [21, 104]. В іншій публікації Б.Кудрик називає нововасиліянські пісні «невдачними наслідуваннями подібних польських та чеських популярно-побожних пісень із доби цілковитого занепаду релігійного духа в музиці (кін. ХІХ ст.)» [22, 67].

Зважаючи на упереджене ставлення Б.Кудрика до нововасиліянських пісень, парадоксальним видається факт написання цим автором музики до кількох пісень подібного типу. У відозві про свято в честь Матері Божої, яке відбулося 9 травня 1937 р. у Великому Львівському театрі, згадуєть-

ся про виконання хором богословів під проводом В.Якубця пісні Б.Кудрика «Княгиня України» [38, 56]. Недавня публікація В.Семчишина [39] відтворює події, пов'язані з вісткою про появу в с. Чайковичах на Самбірщині 1936 р. образу Божої Матері. В честь Чайковицької Богородиці було складено пісню і коляду, тексти яких додаються. У цій же статті наводяться свідчення про те, що музику до пісні створив Б.Кудрик. На жаль, музичний текст у додатку відсутній, навряд чи він відомий авторіві статті.

Ще одна пісня Б.Кудрика на слова М.Підгірянки включена до василіянської збірки «Церковні пісні» (Рим, 192. – С. 373). За своїми музичними характеристиками пісня близька до таких богородичних пісень, як «О Мати Божа, до серця Твого» о. В.Матюка, «Страдальна Мати» о.І.Дуцька, «О Мати Божа, єдина» та «Пренепорочна» о. В.Стеха. Відчутний у пісні і вплив світської музики – репризна зв'язка містить романсові інтонаційні звороти.

Очевидно, бажання Б.Кудрика долучитися до створення релігійно-дидактичних пісень, які, окрім молитовно-прославної ідеї, несли б потужний національно-виховний заряд в маси, було досить сильним і не цілком ним усвідомленим. Вивчаючи історію української церковної музики, Б.Кудрик орієнтувався у своїх музичних уподобаннях на кращі високопрофесійні її зразки, зокрема на духовну музику Д.Бортнянського. Засилив в церквах Галичини початку ХХ ст. духовно-пісенних новотворів драгувало дослідника, не виправдовуючи надій на професіоналізацію церковного співу: «І щойно на ґрунт прочищений зо всіх нездорових первнів, що за останнього півстоліття закралися в нашу духовну музику, може прийти їй нова світла доба – новий Бортнянський!» [21, 105]. Але нова доба потребувала в першу чергу творів, зорієнтованих на народні маси, роль яких в історичному процесі зростала. Релігійні пісні Б.Кудрика відобразили цю потребу часу.

Таким чином, видається, що цей пласт василіянського піснетворення вимагав часу для наукового осмислення. Вважаємо, що сьогодні якраз і настав час для виваженого музично-культурологічного аналізу цієї спадщини. Якоюсь мірою заповнюючи вакуум, що утворився в царині церковної музики на межі ХІХ – ХХ ст., нововасиліянська пісня, будучи носієм традиційних релігійно-моралізаторських ідей, слугувала ще й засобом національно-патріотичного виховання, що, на жаль, не було оцінено згаданими критиками. Що ж до західних впливів, то, певна річ, нововасиліянська пісня не могла їх не зазнати. До того ж духовні пісні і в давнішу добу зазнавали відчутного впливу ззовні, залишаючись в основі питоמו українським явищем. Найкраще про це висловився С.Людкевич: «Я вірю... в здоровий культурний інстинкт народний, який і досі потрапив усі чужі впливи оригінально перетворити, – і тепер вибере собі з європейської культури те, що йому потрібне» [24, 60]. Чужа народу музична мова нових пісень не змогла б сприяти їх популяризації, тим більше пісень, які виконувалися в церкві – традиційно ортодоксальному середовищі.

Звичайно, не всі з новотворів мали належну мистецьку вартість, не всім пісням вдалося ввійти в національну скарбницю духовної пісні, але з тієї великої кількості пісень, що появились у зазначуваній період, було немало таких музично-поетичних текстів, які гідно продовжували традицію українського духовного піснетворення. Про це свідчить хоча б те, що як старі, так і нові василіянські пісні публікувалися разом у тогочасних співаниках, а також включалися в програми концертів, присвячених різним подіям церковного життя. Треба звернути увагу і на схвальні рецензії у західноукраїнській пресі стосовно виходу в світ нових пісенних збірок¹. Загалом українська католицька преса відіграла величезну роль у розвитку василіянського піснетворення кінця ХІХ – першої половини ХХ ст., спонукаючи до написання пісенних новотворів, друкуючи новий духовно-пісенний матеріал та даючи йому критичну оцінку, а тому є важливим джерелом вивчення нововасиліянської спадщини.

Новий духовно-пісенний матеріал на початку ХХ ст. починає входити в коло зацікавлень тогочасних композиторів В.Матюка, Ф.Колесси, В.Барвінського, Я.Ярославленка, а також аматорів релігійного співу О.Вітошинського, І.Біликовського, С.Дорундяка та ін., які включають до своїх збірок обробки нововасиліянських пісень [26; 18; 1; 45; 7; 4; 12].

¹ Див.: Матійчин І. Українська католицька преса як фактор розвитку василіянської пісні кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. // Наукові записки ТДПУ. Серія: мистецтвознавство. – 2003. № 1 (10). – С.68-77.

Велику роль у вивченні та популяризації української духовної пісні відіграв композитор, диригент, багатолітній керівник хору при церкві св. Варвари у Відні А.Гнатишин. У репертуар згаданого хорового колективу входило чимало василіянських пісень різного часу створення. Свідченням цього є різноманітна аудіопродукція, випущена за кордоном¹. Майстер хорової обробки А.Гнатишин видав кілька збірок, до складу яких входили і обробки нововасиліянських пісень [8]. У ремарках до багатьох пісень автор вказує на використане джерело – збірку «Церковні пісні» видавництва оо.Василіян (Жовква, 1926). Творча праця А.Гнатишина піднесла на новий рівень духовну пісню кінця XIX – першої половини XX ст., осмислюючи її як вартісне музичне явище, що продовжує давні традиції українського духовного піснетворення.

Свої збірки обробок духовних пісень (у тому числі й нововасиліянських) видає і Марта Кравців-Барабаш [20]. Композитори діаспори сприяли збереженню та розвитку творчого життя українських духовних пісень у той час, як в Україні цьому пласту культури загрозувало повне забуття.

У 1971 р. у «Записках ЧСВВ» було надруковано дослідження отця Степана Папа [34], в якому розглядалися питання генези духовної пісні в Україні і, зокрема, на Закарпатті, тематика духовних пісень та шляхи їх розповсюдження, вплив на духовно-пісенну культуру інших слов'янських народів, а також анотувалися рукописні та друковані духовно-пісенні збірники Закарпаття. В даному дослідженні цікавими є наведені свідчення про взаємообмін духовними піснями, головню богородичними, між Закарпаттям та Галичиною: «Пам'ятаю з дитинства, як старі люди оповідали про ці славні відгусти. Закарпатські прочани, співаючи там свої пісні, ширили їх між галичанами, а самі переймали пісні від галицьких прочан. Тим-то репертуар духовних пісень на Закарпатті значно збагатився. Багато галицьких духовних пісень у честь тамошніх чудотворних ікон було примінено до місцевих ікон...» [34, 119]. Треба зауважити, що чимало з тих іконославильних пісень створено василіянами [29]. Виявлення згаданих у даній статті пісенних збірників допоможе вяснити час і міру проникнення нововасиліянської пісні у церковне життя Закарпаття², а також паспортизувати деякі пісні, наявні в нововасиліянських збірках.

В умовах незалежної України була легалізована діяльність Української Греко-Католицької Церкви і заклались підвалини для подальшого розвитку василіянського піснетворення. Активізується і дослідницька діяльність музикознавців у царині вивчення української духовної музичної спадщини.

Треба відзначити наукові дослідження Ю.Медведика, оскільки він першим із українських музикознавців ґрунтовно вивчає давню паралітургійну спадщину. Досліджуючи гімнографічні джерела української духовно-пісенної творчості, найбільш впливовими автор називає тексти псалмів, стихир, кондаків, канонів, акафістів [28]. Переспіви псалмів зустрічаємо й у творчості авторів духовних пісень кінця XIX – першої половини XX ст.

Одним із джерел духовної пісні на всіх етапах її розвитку була народна пісня. І хоча дуже рідко вдається виявити фольклорне джерело, яке транспонувалось у конкретну духовну пісню, все ж вплив народнопісенних інтонаційних та метро-ритмічних формул, як пише Ю.Медведик, «проявляється у загальних рисах пісень: характерні мелодичні звороти, повторність окремих мотивів та фраз, чітко виражені в багатьох випадках народно-танцювальні ритми тощо» [27, 65]. Це свідчить про опосередкований вплив фольклору на творчість авторів духовної пісні й використання народнопісенних елементів на рівні творчого переосмислення.

На прикладі різдвяних пісень Ю.Медведик простежує зв'язок українських духовних пісень із західноєвропейською паралітургійною творчістю, зокрема польською [32]. Цей зв'язок в силу історичних обставин легко простежується і в нововасиліянський період розвитку, особливо на його початку.

Деякі праці Ю.Медведика присвячені вивченню традиції написання іконославильних пісень [36], [30], [29], яка знайшла своє продовження і в нововасиліянський період. Не менш важли-

¹ Про це див.: Каталог музичних творів Андрія Гнатишина. – Відень, 1990, а також: Каталог видання фонокасеток і грампластинок українською мовою під керівництвом о. д-ра Софрона Мудрого, ЧСВВ. – Рим, 1992.

² Офіційно пореформені василіяни поширили свій вплив на цей край у 1921 р.

вою для розуміння тенденцій нововасиліяньського піснетворення є досліджена Ю.Медведиком давня практика написання нових духовних пісень на мелодію вже відомих (т. зв. пісні «на тон») [31].

Розвинувши думку І.Франка про те, що «пісень релігійних та церковних... мусимо в усій їх цілості вважати не виразом якоїсь поодинокі конфесії, чи православної, чи уніатської, католицької чи протестантської, а виразом того стану релігійного почуття, до якого дійшла наша суспільність...» [41, 142], Ю.Медведик вважає прикметною особливістю більшості церковних пісень їх позаконфесійність, «тобто пісні, які виникли в греко-католицькому чи православному середовищі, в процесі побутування та етнотериторіальної делокалізації органічно впливали в протилежне конфесійне середовище» [31, 95]. Це положення має методологічне значення для дослідження василіяньських пісень, воно підтверджене сучасною практикою побутування давніх і нових василіяньських пісень у різноконфесійних середовищах, а також не виключає проникнення пісень іноконфесійного походження у греко-католицьке середовище (це питання може стати предметом окремого дослідження).

Літературознавець О.Гнатюк, проаналізувавши рукописні пам'ятки духовних пісень, зокрема з Лемківщини, визначає жанрові прикмети духовної пісні (молитовність, величальність та повчальність), зумовлені її практичним призначенням. Авторка слушно стверджує, що «духовні пісні ніколи не здобули б такої популярності, якби не були творами, що виникали з духовних потреб віруючих» [9, 45]. Цей вислів сміливо можна застосувати і щодо широкого побутування у першій половині ХХ ст. нововасиліяньських пісенних творів.

Треба погодитись і з твердженням О.Гнатюк про ортодоксальність духовно-пісенних творів: «Духовних пісень не слід оцінювати мірою їхньої оригінальності, оскільки вона суперечила б встановленому канону. Автори вміли творити в межах цього канону і дотримуватись його принципів» [2, 12]. Цей висновок перегукується з припущенням І.Франка про те, що «автори пісень потрохи і з умислу ретушували колорит своїх творів у той спосіб, щоб достроїтися до загального духу нашого богослуження, більш строгого, більше зверненого вглиб, більше ділаючого на чуття, а менше на фантазію» [42, 21]. Хоча деякі новачки проникали у новостворені духовно-пісенні твори, про що вже велась мова, і сприймалися суспільством неоднозначно.

О.Гнатюк відзначає поєднання в жанрі духовної пісні кількох функцій: естетичної, етичної та дидактичної. Саме багатофункційність духовних пісень робила і робить їх універсальним виховним чинником, вираженим у простій та доступній формі. Ще більшого значення ця риса набуває під кінець ХІХ ст., коли, як зазначає музикознавець Л.Кияновська, демократизація культури, спрямованість її до більш широкої аудиторії (через аматорські колективи) породжує значну кількість музичних творів прикладного значення «з яскраво «розвиваючими» суспільними функціями» [17, 115]. У цьому ж руслі трансформується духовна пісня цього періоду.

Одна з праць Л.Кияновської присвячена дослідженню творчості маловідомого в наш час композитора о. Йосифа Кишакевича. Священик Й.Кишакевич створив багато музичних творів духовно-релігійного змісту, в тому числі й нововасиліяньських пісень, які, на думку Л.Кияновської, «належать до кращої частини його доробку» [16, 12]. У дослідженні науковець визначає систему виразових засобів композитора, звертаючи увагу на прикладний характер духовних композицій о.Й.Кишакевича та свідому традиційність музичної мови.

Мистецький доробок окремих композиторів, причетних до написання духовних пісень, досліджувався й іншими науковцями. Зокрема, творчу постать о. Йосифа Кишакевича висвітлювали такі дослідники, як В.Садовський [11], В. Гордієнко [10], Ж. Зваричук [13].

У монографії В.Гордієнка «Композитор о. Йосиф Кишакевич» вперше подано повністю біографію священика з висвітленням у ній його творчого доробку. Цікавою є заувага про створення Й.Кишакевичем тільки у 1921-1923 рр. понад 100 церковних пісень. Можна уявити, що загальна кількість написаних Й.Кишакевичем духовних пісень значно більша, проте сьогодні нам відома тільки частина тих духовно-пісенних творів, які друкувалися спеціальними випусками чи входили до інших видань. Віднайдення та вивчення всіх духовних пісень цього автора доповнило б його творчий портрет та внесло б значний вклад у дослідження нововасиліяньських пісень.

Важливим у згаданій монографії є те, що автор подає список творів композитора з частковим визначенням часу їх написання. І хоча список далеко не повний і в ньому допущено ряд неточностей, він заслуговує на увагу як перша спроба каталогування творів композитора.

Праці І.Біликовського [5], С.Людкевича [23], В.Витвицького [6], С.Івасейко [15], І.Бермес [3] присвячені вивченню творчості о. Віктора Матюка.

Зокрема, розвідка І.Бермес, крім висвітлення життєвого та творчого шляху митця, містить перелік його творів поданням їх інципітів та рукописних чи друківаних джерел, тому є цінним посібником для вивчення творчості В.Матюка, хоча і має певні недоробки в систематизації.

Творчий шлях о. О.Нижанківського досліджували Р.Сов'як [40] та Я.Колодій [19]. Паралітургійна творчість О.Нижанківського в цих роботах практично не висвітлювалася, але визначення характерних рис творчого почерку композитора, які властиві і його духовно-пісенній творчості, викликає інтерес.

Творчість інших піснярів (о.В.Стеха (ЧСВВ), о.М.Лончини (ЧСВВ), о.І.Дуцька та ін.), причетних до творення нововасиліянських духовних пісень, ще чекає на своїх дослідників.

Вивчення нотографічних збірок церковних пісень, започатковане С.Щегловою [45] та Т.Пасічинським [35], продовжив М.Черепанин. Він вивчає бібліографію церковних співаників кінця XIX – початку XX ст. у контексті виявлення навчальних посібників для народних шкіл Галичини, оскільки церковна музика була покликана відігравати значну роль у вихованні молоді [43, 265-274]. Наявність релігійних та патріотичних пісень у шкільних посібниках М.Моравецький, оглядач часопису «Учитель», вважав необхідною умовою [33]. У цьому ж сенсі (церковні співаники як методичні посібники) розглядає церковно-музичні видання Л.Шевчук-Назар [44], називаючи вибірково деякі збірники церковних пісень та подаючи прізвища найпоширеніших композиторів-піснярів.

Однією з визначальних рис нововасиліянської піснетворчості є її патріотичність. Саме на ній і наголошує у своїй розвідці О.Рудакевич, вважаючи, що у нових василіянських піснях відобразилися суспільно-історичні процеси, які хвилювали Галичину. «Таким чином, пісня виходить за рамки молитви, стає носієм національної ідеї», – зазначає О.Рудакевич, називаючи церковні пісні першими ластівками національного відродження української музичної культури [37, 134].

Дослідженню сучасних шляхів розвитку української духовної пісні присвятила свою статтю О.Зосім. Дослідниця слушно відзначає велику роль у розвитку духовної пісні греко-католицької церкви: «В галузі музики й церковного співу вона намагалася перенести європейські пісенні форми на національний ґрунт, започаткувавши цим самим появу для України традиції, яка продовжує своє існування й донині» [14, 90]. Не знаючи процесів, що відбувалися і відбуваються в духовному піснетворенні на Заході України з кінця XIX ст. до наших днів, О.Зосім пов'язує перспективи розвитку цього жанру головно з римо-католицькою церквою, відзначаючи інтенсифікацію пісенної творчості в її лоні в останні десятиріччя XX ст.

Одним із етапних збірників, де вперше (?) подані зразки літургійної піснетворчості українською мовою, О.Зосім вважає нотований пісенник «Літургійні співи» (Київ, 1998). Цей збірник містить значну кількість пісень греко-католицької церкви, у т.ч. і нововасиліянських: «Тріє царі», «Під хрест Твій стаю», «Страждальна Мати», «Вірую, Господи», «Тіло Христове» та ін. Частина творів, що ввійшли до збірника, походить із протестантського середовища. І василіянські, і протестантські пісні, як зауважує О.Зосім, зараз виконуються в римо-католицькій церкві. Вперше в цьому збірнику використані переклади з російськомовних джерел.

Конфесійна різнонаправленість збірника «Літургійні співи» певною мірою відтворює релігійну ситуацію в сучасній Україні та дає можливість ширше використовувати перекладні духовні пісні в релігійній практиці. Але, маючи більш ніж трьохсотлітню традицію вітчизняного піснетворення, важливою гілкою якого є василіянська пісня, вважаємо недоцільним пов'язувати перспективи розвитку української духовної пісні з орієнтацією на перекладні твори європейського чи російського походження. Сподіваємося, що поза розмаїтістю впливів українська духовна піснетворчість буде розвиватися своїм шляхом, як свого часу писав Б.Кудрик: «Усякий добрий шляхетний чужий вплив

перетопиться в душі народу, зіллється з нею органічно, збагатить її; на це маємо вже сотні прикладів з нашої музичної бувальщини» [22, 67].

Таким чином, вивчення василіянської піснетворчості кінця XIX ст. – першої половини XX ст. тільки починається. Згадані в статті праці науковців лише частково торкаються проблем її розвитку, висвітлюючи, зокрема, творчу біографію окремих творців пісень чи аналізуючи друквані духовно-пісенні видання як чинники музичного виховання. Водночас наявність великої кількості друкваних духовно-пісенних джерел того часу дає можливість досить глибоко дослідити зразки нововасиліянських пісень, виявити їх джерела, авторів та визначити музично-текстологічні характеристики. Оскільки автори нововасиліянських пісень мали можливість більш-менш регулярно їх друкувати у часописах та збірниках, то вивчаючи ці джерела можна простежити еволюцію нововасиліянської піснетворчості протягом півстоліття. Використання нововасиліянських пісень у шкільних співаниках початку XX століття та духовно-пісенних збірок як дидактичних посібників дає можливість проаналізувати їх музично-виховне значення, актуальне і для нашого часу. Важливим є і дослідження обробок нововасиліянських пісень професійними композиторами як свідчення їх мистецької вартості, окрім прикладного використання їх у церкві.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барвінський В. Коляди і щедрівки. – Львів, 1931.
2. Барокові духовні пісні з рукописних співаників XVIII ст. Лемківщини / Вступ, упорядкування і коментарі О. Гнатюк. – Львів, 2000.
3. Бермес І. Віктор Матюк. Біо-бібліографічний покажчик. – Дрогобич, 1994.
4. Білковський І. Збірник коляд на хор у супроводі фортепіано. – Львів, 1909.
5. Білковський І. О. Віктор Матюк // Ілюстрований музичний календар на рік 1906. – С.65-73.
6. Витвицький В. Віктор Матюк // Українська музика. – 1937. – Ч.2. – С.13-17.
7. Вітошинський Є. Песнопения «Богогласника» Холмского народно-церковного распева. – Лейпциг, 1910.
8. Гнатишин А. Богородиці на славу. Хорові твори. – Відень, 1974. Гнатишин А. Українські церковні пісні на всі свята для мішаного хору. – Відень-Рим, 1986. Гнатишин А. Співаймо. Пісні для української молоді у 2- і 3-голосному укладі в супроводі фортепіано. – Нью-Йорк, [без року].
9. Гнатюк О. Українська духовна барокова пісня. – Варшава-Київ, 1994.
10. Гордієнко В. Композитор о. Йосиф Кишакевич. – Львів, 1998; Гордієнко В. Йосиф Кишакевич – композитор // Музика. – 2001. – №3. – С.26-28.
11. Домет (Садовський В.) Йосиф Кишакевич // Альманах музичний. – 1904. – С.57-64.
12. Дорундяк С. Пісні церковні. Партитура. – Липськ, 1901.
13. Зваричук Ж. Творча постать Йосифа Кишакевича // Musica Galiciana. – Т.ІІІ. – Rzeszow, 1999. – С.295-301.
14. Зосім О. Українська духовна пісня: традиція і сучасність // Народна творчість та етнографія. – 2002. – №1-2. – С.90.
15. Івасейко С. Віктор Матюк. – Сокаль, 1992.
16. Кияновська Л. Творчість отця Йосифа Кишакевича. – Львів, 1997.
17. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX століть. – Тернопіль, 2000.
18. Колесса Ф. Шкільний співаник у двох частих. – Львів, 1925.
19. Колодій Я. Остап Ньжанківський. – Львів, 1994.
20. Кравців-Барабаш М. Коляди і щедрівки для фортепіано. – Торонто, 1975; Кравців-Барабаш М. 10 українських церковних пісень для триголосного дівочого хору з фортепіаном. – Торонто, 1977.
21. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. – Львів, 1995.
22. Кудрик Б. Чужі впливи в українській музичній культурі // Українська музика. – 1937. – Ч.5-6. – С.65-67.
23. Людкевич С. Віктор Матюк. – Львів, [без року].
24. Людкевич С. Кілька поправок до так званого питання про український пісенний стиль // Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Львів, 1999. – Т.1. – С.53-61.
25. Людкевич С. Справа нашого церковного співу // Український вістник. – 1921. – 2 серпня.
26. Матюк В. Співаник церковно-народний для шкіл народних. – Львів, 1911.
27. Медведик Ю. «Богогласник» – визначна пам'ятка української музичної культури XVII – XVIII століть // Записки НТШ. – Львів, 1996. – Т. ССXXXІІ. – С.59-80.

28. Медведик Ю. Гимнографічні джерела української духовної пісні // Калофонія. – Ч.1. – Львів, 2002. – С.133-139. Medwedyk J. David's psalms as a source of poetic texts of ukrainian sacred songs of the XVII – XVIII centuries // Musica Antiqua, X. Acta musicologica. – Bydgoszcz, 1994. – С.227-238.
29. Медведик Ю. Духовні канти в честь чудотворних храмових святинь Галичини // Українське музикознавство. – К., 2001. – Вип. 30. – С.90-103.
30. Медведик Ю. Українські богородичні канти другої половини XVII – XVIII століть // Народна творчість та етнографія. – 1999. – №4. – С.71-80.
31. Медведик Ю. Українська духовна піснетворчість XVII-XVIII ст. // Укр. музикознавство. – Вип.28. – С.94-106.
32. Медведик Ю. Українські набожні пісні XVII – XVIII ст. (Різдвяний цикл) // Народна творчість та етнографія. – 1994. – №4. – С.18-23.
33. Моравецький М. Рецензія на «Співаник для шкіл народних» ч.1 і 2, Я.Ярославенка // Учитель. – 1906. – Ч.1. – С.10.
34. Пап С. Духовна пісня на Закарпатті // Записки ЧСВВ. Т. VII (XIII). – Рим, 1971. – Вип. 1-4.
35. Пасічинський Т. Историчний огляд розвою церковного співу на Русі // Католицький Вихід. – 1906. – Вип.2. – С.131.
36. Пісні до Почаївської Богородиці. Перевидання друку 1773 року / Транскрипція, коментарі і дослідження Ю. Медведика. – Львів, 2000.
37. Рудакевич О. Українська національна ідея в духовній музиці Галичини у XIX ст. // Київська церква. – 2000. – №3 (9). – С.134.
38. Свято в честь Матері Божої // Українська музика. – 1937. – Ч.4. – С.56.
39. Семчишин В. Про появу чудотворної ікони в Чайковичах // Сакральне мистецтво Бойківщини. – Дрогобич, 1998. – С.157-158.
40. Сов'як Р. Остап Нижанківський. – Дрогобич, 1994.
41. Франко І. Духовна й церковна поезія на Сході й на Заході // Зібрання творів у 50 томах. – Т.39. – С.126-143.
42. Франко І. Наші коляди // Зібрання творів у 50 томах. – Т.28. – 1980. – С.7-21.
43. Черепанин М. Музична культура Галичини. – Київ, 1997. – С.265-274.
44. Шевчук-Назар Л. Розвиток української музичної освіти та виховання в Галичині першої половини XX століття // Musica Galiciana. Rzeszow, 2000. – Т.5. – С.231-246.
45. Щеглова С. «Богогласник». Историко - литературное исследование. – Київ, 1918.
46. Ярославенко Я. Коляди на мішаний хор. – Львів: «Горбан».

Iryna Matijchyn

UKRAINIAN BASILIAN SONG CREATION OF THE END XIX – FIRST HALF OF XX CENTURIES
(TO QUESTIONS OF INVESTIGATION)

This article deals with questions of investigating Ukrainian Basilian singing creation of the end XIX – first half of XX centuries. Studying of a great number of saving printed spiritual song collections and also periodicals of that time gives possibility to reproduce the picture of development of Basilian song of the end XIX – first half of XX centuries and to discover its place in the development of Ukrainian music culture.

Наталія Швець

РИСИ ПІЗНЬОГО СТИЛЮ БЕЛИ БАРТОКА В ТВОРАХ ДЛЯ
СТРУННИХ СМІЧКОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ

Сутність мистецької позиції Б.Бартока на порозі прощання з життям – активне ставлення до угорського фольклору, опора на естетичні ідеали краси і струнності, звернення до широкої аудиторії слухачів. В основі задумів пізніх творів композитора – протиставлення національної культури чужій бездуховній цивілізації.

Ще від часів Цицерона філософи і вчені намагалися досягнути феномен старості, пізнати її таємницю. Проте в царині вікової специфіки музично-еволюційного процесу, особливостей творчого потенціалу митців похилого віку, а також змін, що відбуваються в їх особистій екзистенції, дослідження ведуться спорадично. Пізній період художньої діяльності розглядається як закономірний етап біографії композитора, не акцентуючи його індивідуальних рис. У такий спосіб написано більшість монографій, зокрема Б.Ярустовського («І.Стравинський»), Д.Хитомірського («Р.Шуман»), Є.Царьової («І.Брамс») та інші.

Лише деякі дослідження обстоюють ідею принципової концептуальної і станової відмінності між раннім, зрілим і пізнім еволюційними етапами і висловлюють переконаність у тому, що старість генія викликає до життя нові риси художнього мислення, що утворюють деяку парадигму. Музикознавці М.Друскін, Ю.Хохлов, Т.Адорно майже підійшли до ділянки музичної геронтології, але так і не спробували співвіднести факти біографічного порядку з психологічними та стильовими.

Мета даної статті – досягнути ті глибинні зміни, що відбуваються на усіх рівнях індивідуального мислення Бели Бартока на схилі життя. Дана проблема актуальна і неосяжна, оскільки матеріалом може послужити композиторська практика усіх епох і національних традицій. Предметом дослідження в даній статті є мистецькі здобутки угорського майстра останнього хронологічного періоду, що істотно корегують модель вже сформованого зрілого стилю. Завдання – вперше дослідити типологію пізніх періодів композиторської творчості, довести, що це – окрема категорія музикознавства, ще одна музична універсалія (термін В.Медушевського). У цьому, очевидно, полягає наукова новизна пропонованої статті.

Бела Барток – унікальне явище в історії музичної культури ХХ ст. Золтан Кодаї порівнював його життя із стрілою. Це напрочуд влучний символ. Однак вільний політ бартоківського генія на порозі останнього життєвого розлому виявився несумісним з соціально-політичною ситуацією, що склалася в Угорщині наприкінці 30-х рр. Гордовито-безкомпромісний характер композитора позбавив його будь-яких ілюзій щодо власного майбутнього, яке було приречене опинитися в «мертвій петлі» нацистського режиму. Вимушена, але свідома еміграція не принесла очікуваного психологічного полегшення. Америка так і не стала для Бартока «землею обітваною». «Хвороба і безнадійність супроводжували Бартока в останні роки, як дві нещасливі зірки», – з сумом констатує Уйфалуші [9, 354]. Душевно спустошений, вражений тяжкою недугою композитор прагнув спокою, усе частіше ховаючись від зовнішнього світу в затишному родинному колі. Його пам'ять сповнена згадками про рідних і близьких, що залишилися у фашизованій Європі. Ось фрагмент одного з інтерв'ю: «Без Угорщини немає життя, а якщо і є – то це не життя!» [1]. Гостра туга за Батьківщиною стала лейтмотивом пізнього періоду творчості Бартока, який мав фази внутрішньої (1938 – 1940) і зовнішньої (1940 – 1945) еміграції. Більшість музикознавців називають цей період угорським. Духовна невіддільність від рідного краю перетворилася у філософську концепцію протистояння животворчого національного духу чужій ворожій цивілізації або у суто вагнерівський дуалізм: пекло сучасності – гармонія минулого.

Ряд чудових творів було написано Бартоком під знаком прощання з Європою (Соната для двох фортепіано і ударних, Другий концерт для скрипки з оркестром, «Контрасти» для скрипки, кларнета і фортепіано, Дивертисмент для струнних, Шостий струнний квартет). Непоборне бажання працювати пом'якшувало напади депресії, однак, не відновлювало повністю віру у власні сили. В листі до Й.Сігеті від 4 жовтня 1944 р. Барток називає американських імпресаріо надто амбіційними і пихатими: «Особисто я настроений не надто оптимістично – якщо мої концерти нікому не були потрібними, коли я був на вершині своєї творчої і виконавської форми, то на що ж мені можна сподіватися зараз?» [6, 57]. І все ж з'являється ряд серйозних пропозицій, на які композитор охоче відгукнувся. С.Кусевицький замовляє оркестровий твір (Концерт для оркестру – 1943 р.), І.Менухін – великий циклічний твір для скрипки соло (Соло-соната – 1944 р.), альтист Уільям Примроз – концерт

(Альтовий концерт, завершений Тібором Шерлі у 1945 р., після смерті композитора), видавець В.Хаукер – Сьомий струнний квартет (замовлення не реалізовано)¹.

«Лише в зрілі роки ми досягаємо справжнє почуття міри, ту золоту середину, яка дозволяє найбільш повно втілити нашу індивідуальність» [6, 62]. Ця думка Бартока по суті є формулою його пізнього стилю. Звільнення свідомості Бартока в завершальний творчий період від нав'язливої ідеї про нестійкість і дисгармонійність людського буття призводить до очевидного домінування народно-національної сфери образів. Ідеали краси і струнності допомогли композитору зберегти свій дар в останні, найтяжчі роки, здійснити грандіозний синтез усього набутого, знайти шлях до широкої аудиторії слухачів. Саме тепер Барток знову повірив у себе, він «ніколи не писав так мелодійно і доступно», узагальнює свої спостереження Б.Сабольчі [6, 70]. Переосмислюється основний мотив його творчої юності – мотив оновлення світу, співзвучний «скіфським» образам С.Прокоф'єва та «весняним» І.Стравинського. Звідси могутні хвилі наростання, несамовиті темброві палахкотіння, оази грубо «матеріальної» звучності².

Експресивні властивості хроматики розкриваються в повільних, лірико-психологічних «нічних» монологах (друга частина Другого скрипкового концерту, «Мелодія» з Соло-сонати). В пізній період творчості композитор самобутньо втілює романтику самотності, страждання, безвиході, холодності крижаного жорстокого світу.

Так само, як і у Шенберга, Кафки, Шагала, філософський мотив відчуження у Бартока забарвлюється глибоко особистісним змістом: «Вигнана душа підноситься над прірвою, що поглинає усе живе» [7, 260]. Композитор і диригент А.Хінастера в мемуарах про Бартока підкреслював, що, слухаючи його пізні твори, мимоволі відчував трепет: «Тут немає жодного зайвого, незначного такту, все побудовано з такою логікою, такою досконалістю структури, що наближуватися до цієї музики лячно» [10, 100].

Окрім стремління поглибити та урізноманітнити ліричну сферу, композитор, як завжди, особливу увагу приділяє бурлескному та інфернальному типам скерцозності. Їх стилістика має романтичний «родовід» – Берліоз, Шуман, Ліст, Малер, що створили неперевершені взірці гротескно-трагічної скерцозності у своїх симфоніях.

Ще в ранній період Барток інтуїтивно намагається динамізувати усталені закони європейської інструментальної логіки, збагатити її первісною енергетикою давнього угорського фольклору. Це призвело до експансії стихії «чистого» ритму, активізації інструментів ударної групи. Натомість «пізній» Барток ніби знову відкриває для себе струнні смичкові інструменти, передусім скрипку і альт, для яких було створено три шедеври. Розглянемо детальніше кожен з них.

Другий скрипковий концерт Б.Бартока (1938) можна назвати симфонією з сольною скрипкою. Масштабний та концептуально складний задум твору втілено концертними засобами. Подібний синтез симфонізму і концертності, або симфонізму, концертності і камерності – одна із суттєвих рис індивідуального композиторського мислення Бартока³. У цій яскравій інструментальній фресці вражає інтенсивність розвитку, раптовість контрастних зіставлень, неповторна оригінальність інтонаційно-ладового малюнку тем. Звертає на себе увагу рельєфна національна забарвленість музичної мови композитора, хоча, як і в своїх інших великих творах, він не використовує цитатного матеріалу. Стримано-зосереджені самозаглиблені теми чергуються із вибухами несамовитої енергії, пристрасно-романтичні відозви – з моментами любування імпресіоністичними пейзажами. За зовнішньою свободою та імпровізаційною спонтанністю розвитку думки відчутно цілеспрямований процес неухильного руху вперед – аж до типово бартоківської святкової феєрії фіналу.

Три частини – це три «сюжетно» довершені новели. Першу (*Allegro non troppo*) можна назвати автопортретом композитора «в національному інтер'єрі». Голос автора уособлює скрипка, що ін-

¹ Крім того, в 1945 р. був написаний Третій фортепіанний концерт.

² Пізній стиль Бартока Б.Сабольчі називає «гармонічним» – прозорішою стає вертикаль, складноладові утворення підкоряються функційним тяжінням, оркестровка з графічної перетворюється у живописну, поліфонія використовується менше і обережніше.

³ Подібний жанровий феномен Б.Сігітов називає камерно-концертним симфонізмом.

спірує розвиток, владно панує над оркестром. Зовнішні обриси сонатності майже традиційні, однак експансія поліфонічних принципів розвитку, несподівані колажні «врізки» свідчать про досить умовне використання засад класичного формотворення.

Головна партія – імперативна, впевнена хода скрипки на тлі остинатних акордів струнних *pizzicato*. Широкоінтервальна синкопована тема ще в експозиційній зоні розпадається на окремі сегменти, демонструючи блискучу фантазію автора в сенсі різного роду інтонаційних комбінацій: зв'язуюча та побічна партії постають як варіанти головної.

Побічна партія – «голос серця» – сповнена мрійливості і поетичного роздуму. Водночас цю тему можна назвати «птахом-Феніксом», що буквально на очах розпадається на уламки. Подивляється новий тип кантилені, яку випромінює дванадцятизвучна серія.

Проте розробку потрактовано драматично: кожен з тематичних «персонажів» експозиції набуває щоразу більшої експресії. Примхлива орнаментика, ритмічні зміщення, колоритні імпресіоністичні світлотіні, винахідливість штрихової палітри посилюють індивідуальний профіль партії кожного з учасників концертного змагання.

Друга частина (*Andante tranquillo*) – тема з варіаціями – відіграє в циклі роль своєрідного інтермецо між драматично-подієвою першою частиною і святково-бурлескним фіналом. Образ спустошеного холодного пейзажу згодом емоційно насичується, передає стан збентеженої людської душі, відчуженої від чистої недоторканої природи. Початкова тема, будучи інтонаційно спорідненою до головної партії *Allegro* (синкопа на низхідній кварті), приваблює своїм безпосереднім фольклорним єством.

У зовні вмиротвореній течії музики поступово накопичуються і зростають сили, які знаходять вихід в яскраво жанрових, майже програмних третій, четвертій і п'ятій варіаціях. Розмаїті прийоми ритмічної, поліфонічної (зокрема, канонічна імітація) та колористичної трансформації теми призводять до драматичного кульмінаційного спалаху, який цілком поглинає простодушну пісенність вихідного образу.

Тихе, скорботне звучання теми вкінці повертає все «на круги своя», відновлюючи в пам'яті романтичну концепцію замкненого кола.

У Фіналі (*Allegro molto*) переосмислена тема головної партії першої частини дає сильний поштовх розвитку сонатної форми – характерна, по-бартоківськи синкопована ритміка пронизує всі теми, об'єднуючи їх енергією вакхічного танцю.

Загалом перебіг подій фіналу послідовно відтворює композиційний план першої частини циклу, причому зберігається не лише будова окремих розділів, але і загальний тональний план, і навіть специфічні ладово-гармонічні деталі (домінантовий передікт на початку репризи). На вершині грандіозної кульмінаційної хвилі з'являється скрипкова каденція, де майже в автентичному вигляді оживає змагання народних музикантів-віртуозів.

Отже, на особливу увагу виконавців Другого скрипкового концерту Б.Бартока заслуговує передусім його композиційна ідея. Форма всіх трьох частин відповідає найбільш природним і логічним законам розвитку музичної думки, водночас вступає в силу стремління угорського Майстра до різного роду ігрових комбінацій і, зрештою, до любування як елементами симетрії, так і неправильними красотами.

Оригінальність конструктивної логіки стає очевидною хоча б на прикладі першої частини: центри ваги тут зміщено в бік головної партії і каденції. Динаміка розробковості тут настільки значна, що справжня реприза сприймається як кода. За подібним розташуванням акцентів стоїть ідея *Durchkomponierten Forme* пізнього Бетовена, відроджена в XX ст. не лише Шенбергом та його школою, але й Бартоком.

Соло-соната.

Прем'єра цього унікального твору відбулася в лютому 1944 р., і першим виконавцем став американський скрипаль Іегуді Менухін, якому і була присвячена соната. «Якщо мова йде про дуже талановитого виконавця, йому не потрібна допомога композитора та його поради, він сам зможе знайти єдино правильне рішення, внести необхідні корективи», – писав Б.Барток видатному скрипа-

лю сучасності (цит. за [4, 72]). І справді, І.Менухін вписав у авторський текст аплікатуру, план розподілу смичка, динаміку, штрихи. Ідея виконання третьої частини («Мелодія») під сурдину належить саме йому. За два місяці до кончини композитор пише музиканту лист: «Чуюся цілком здоровим – ... ніби знову повернулися сили юності» [5, 349]. Відтак він звертається з проханням створити остаточний варіант тексту Сонати для видавництва¹. В результаті спільної роботи оптимальне рішення було знайдено. Відтак Соло-соната стала останнім завершеним твором угорського композитора. Окрім того, «Соната підноситься як гора над рештою інструментальних опусів, це – одна з самих абстрактних композицій, вона приголомшує граничною сконцентрованою і складністю концепції. Тут було знайдено новий стильовий вимір, який мав би з'явитися після Альтового концерту, а з'явився раніше...», – зазначає Д.Кроо [4, 71].

Ключ до розкриття задуму Соло-сонати слід шукати у «зустрічі» Бартока і Баха. Ще в 1926 р. вперше відчувуються ледь помітні ознаки зацікавлення угорського Майстра епохою бароко, однак, то був ще досить поверхневий інтерес, який не йшов далі захоплення контрапунктом. На початку 40-х рр. прагнення вступити в діалог з минулим мало дещо інший сенс. Першоімпульсом стали концерти І.Менухіна, які незмінно розпочиналися бахівською Сонатою *C-dur* для скрипки соло. Цей монументальний цикл побудовано на симетричному співвідношенні парних і непарних метрів: 3/4 – I і IV частини, 4/4 – II і III. За аналогічним принципом чергуються метри і в Сонаті Б.Бартока.

Навряд чи може виникнути сумнів у їх подібності. Крім того, перша частина Сонати Чакони писалася з моделі геніальної бахівської Чакони з Партіти *d-moll*, а «*Tempo di presto*» (Фінал) викликає алузії з *Presto* з Сонати *g-moll*. За цими очевидними аналогіями стоїть стремління Бартока на схилі років виявити свою причетність до німецької барокової традиції. Саме про цю особливість стилю композитора 40-х рр. пише Б.Сабольчі: «Яке дивне враження в пізніх творах Бартока залишають посланці із світу Баха...» [6, 76].

Фінал несподівано чітко дає відчутти ритмоформулу стилю вербункош, причому як у літвінському естетизованому варіанті, так і у більш модернізованому, по-бартоківськи гротескному.

Коротко охарактеризуємо кожну з чотирьох частин циклу.

I – *Tempo di ciacoppa* – демонструє вкрай неординарне рішення барокової ідеї *Basso ostinato*. Крізь неухильний рух циклу варіацій щоразу чіткіше окреслюються композиційно-драматургічні контури сонатної конструкції. Саме від цієї форми «другого плану» – ідея сходження, подолання, максимальне насичення розробковими прийомами. І все ж в репрізі замість оптимістичної мажорності запановує романтичний настрій внутрішнього спустошення. Відтак форма Чакони набуває рис *non finito*.

II – Фуга наслідує бахівський тип поліфонічного розгортання, але з точки зору музичної мови – це найжорсткіша, «епатажна» частина Соло-сонати. Гостродисонантні нашарування контрапунктичних ліній змальовують образ шабашу злих сил, стан хворобливого збудження – унікальний випадок для найраціональнішої з інструментальних форм.

III і IV частини – «Мелодія» і «*Prestissimo*». Це своєрідний диптих, в якому можна впізнати індивідуальне переосмислення жанрів угорської народної інструментальної музики, для якої вельми характерним є контрастне зіставлення повільного і швидкого типів руху.

В «Мелодії» Барток спирається на дуже вузький діапазон скрипкової партії, адже угорські плачі і ладкання не виходять за межі терції, в них багатократно повторюється один і той же ладовий устій. Тут багато колористики: тембр скрипки часом уподібнюється до хрипкого голосу літньої знесиленої людини. «Так співає лише той, хто пізнав життя в темних і світлих проявах і знайшов, на респі, душевний спокій. З точки зору стильової генези – це інкарнація мелодії, що народилася між Сходом і Заходом», – констатує Ф.Кроо [4, 75].

IV частина – фовістичне, стрімке *Perpetuum mobile*, що не має нічого спільного з чіткою періодичністю рондоподібних жанрово-танцювальних фіналів. Замість картини народного свята – демонічне скерцо, чардаш смерті танцюють персонажі «Капрічос» Гойї. Віртуозні прийоми засновано

¹ До Бартока вельми підходить відомий афоризм Расіна: «Твір вже готовий, треба його лише написати».

на максимальному використанні дрібної пасажної техніки, на раптових реєстрових та динамічних перепадах звучності тощо. Це дозволило відкрити абсолютно нові виразові резерви сольюючої скрипки.

Альтовий концерт.

Видатний американський альтист Уільям Примроз 27 січня 1945 р. написав Бартоку лист, де є таке побажання: «Нехай Вас в жодній мірі не обмежує удавана технічна недосконалість альта... Його виразова обмеженість відносилася лише до того періоду, коли альт кваліфікувався лише як малофункційний оркестровий інструмент. Тепер це вже неактуально: можете доходити до вищого звука третьої октави, якщо мова йде про пасажну техніку, якщо ж про кантиленно-мелодичне фразування, то терцією нижче» (цит. за [3, 256]).

Відтак Барток починає більш інтенсивно працювати над текстом Альтового концерту, позичає у свого редактора партитуру симфонії «Гарольд в Італії» Берліоза, щоб досконало вивчити специфіку інструмента. Згідно з початковим задумом, твір повинен був бути чотиричастинним, максимально насиченим сольними каденціями альта. З мемуарів Тібора Шерлі можна дізнатися, що композитор писав стрімко, імпульсивно, створюючи ескізи на усіх папірцях, які попадали йому під руки. Сторінки не позначалися окремими номерами, і тому після смерті Бартока багато матеріалу не підлягало розшифровці. Однак те, що концепцію вже було створено в свідомості, абсолютно очевидно. За 18 днів до кончини видавець ще не мав впевненості, що отримає партитуру у зазначений термін.

Багато коротких реплік Бартока свідчать про його неабиякий інтерес до майбутнього твору. Ось деякі з них: «Оркестровка має бути прозорішою, гнучкішою, ніж в Другому скрипковому концерті»; «В альта більш грудний «чоловічий» характер, ніж у скрипки, і це впливає на загальний колорит твору. Часто і з задоволенням використовую глибокі реєстри, а текст намагаюся зробити посправжньому віртуозним. Деякі епізоди, очевидно, будуть вважатися непридатними для виконання»; «Як завжди, для мене найбільш проблемною є проблема фіналу» (цит. за [3, 258-259]).

Примирення суперечностей світу, досягнення внутрішньої гармонії – так можна сформулювати основну ідею концерту. Тричастинний цикл, по суті, наближається до контрастно-складової форми з двома інтермедіями. Так само, як Дебюссі («Пелеас і Мелізанда») або Берг («Воццеку»), перехідні зони є вступами до наступних частин, їх інтонаційними «зав'язками».

Доволі органічно в контексті цілого сприймається прийом ремінісценцій. Речитативна головна партія першої частини вертається в репрізі повільної частини та в середньому розділі фіналу, але вже в новому жанрово-танцювальному «вбранні».

Таким чином вибудовується драматургічний план, подібний до багатьох романтичних симфоній: від меланхолійного самозаглиблення до радості злиття з народом, природою, Творцем (Четверта симфонія Чайковського, Перша – Брамса, Перша – Малера).

В першій частині – Moderato – в образах світлих романтичних картин природи повертається яскраво національний колорит «Дивертисменту» для струнних. Конфлікт втілено аскетичними засобами, без експресивних перебільшень. Збентеженість, неспокій поступилися місцем пасторальності. Вільно трактована сонатна форма постає не так відображенням драматичної дії, як ліричним оповіданням про пережите. Монологічність тут спирається на виразність сольюючого альта, здатного передати найделікатніші нюанси розвитку думки.

Внутрішня програма прощання з життям дає про себе знати у другій повільній частині – «Adagio religioso». Звучить хорал струнних інструментів. Дослідник творчості Бартока Уйфалуші переконливо доводить наявність алюзій з третьої частини a-moll'ного квартету Бетовена (ор. 132) – «Піснь подяки». Це одна зі сторінок бартоківської «божественної» лірики, про яку так піднесено пише Томас Манн у романі «Чудова гора». Середній контрастний розділ «Adagio religioso» багато в чому нагадує конкретні епізоди з «Гарольда в Італії» – «Серенаду горця в Абрुццях», альтові імпровізації з «Ходи пілігримів». «Автор задовільняється тут ясністю, прозорістю оркестровки, графікою інструментальних голосів. Чи не виникало в нього бажання зробити цю музику більш драматичною? Навряд! Адже хоральні варіації мають на меті відродити духовні заповіді Баха і Бетовена», – так розмірковував Тібор Шерлі, працюючи над ескізами геніального композитора [3, 263].

У Фіналі виникає типово бартоківська картина несамовитої танцювальної феєрії – своєрідне відлуння «Allegro barbaro», однак вихор не несе з собою ідеї механічної, мертвої моторики. Це торжество життєдайного, невичерпного духу народу, який допомагає Митцю подолати сум і страх перед відходом у Вічність.

«Пом'якшення» та спрощення стилю Бартока в завершальний хронологічний період було наслідком суттєвої зміни його естетичних уподобань. В одному з листів до Й.Сігеті Майстер говорить про те, що раніше вище оцінював Бетовена, ніж Баха і Моцарта, тепер ця ситуація змінилася [8]. Бах стає джерелом найбільшого впливу. Саме від нього в розглянутих партитурах – акустична органомподібність звукопростору від темного, глибокого *profundis* до сріблястих флейтових вершин регістрової шкали. Натомість з пізнім Бетовеном Бартока зближує камерність, стриманість у передачі власних емоцій, «вміння піднести свої почуття до рівня універсального художнього документа, який явив світові взірць людяності і краси» [10, 113]. Суперечності примирилися, поступилися місцем зрілій і благородній мудрості.

І, нарешті, творчу і особисту вдачу угорського композитора часом порівнюють з моцартівською. Обидва писали свої пісні, на рідкість гармонійні, величні твори наприкінці свого життя в нужденних умовах, у принизливій залежності від волі замовників.

Концепції вищерозглянутих творів Бартока для солюючих скрипки і альтя сформулювалися під знаком прощання з Європою, в період вигнання. Вони випромінюють піднесені почуття, віру в чистоту і безкорисливість людських взаємин. Всеосяжність і органічність синтезу в останніх опусах Бартока просто вражаючі. Сам композитор порівнював еволюцію власного стилю із спіраллю – вирішення одних і тих самих проблем щоразу на більш високому рівні.

Завершуючи, варто згадати, яким потрясінням для сучасників стала звістка про передчасну смерть Б.Бартока на чужині. «Сьогодні сумно усвідомлювати, що один з найвидатніших композиторів ХХ ст. не пережив щастя бути свідком своєї слави» (Д.Мійо); «Його смерть завжди видавалася мені однією з трагедій нашого суспільного порядку» (І.Стравинський). А ось останні слова самого Бартока: «Я шкодую, що мушу йти з життя з повним багажем». Завжди, навіть на піках творчої кар'єри усвідомлювати, як багато ще не зроблено – саме в цій думці полягає духовний заповіт Майстра.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барток Б. Автобіографія // Зарубежная музыка XX века: Материалы и документы. – М.: Сов. композитор, 1975.
2. Денисов Э. Предисловие // Б.Барток. Второй концерт для скрипки с оркестром. – М.: Сов. композитор, 1973.
3. Karpati Janos. Bartók. – Budapest, 1976.
4. Kroo György. Bartók Kalanz. – Budapest, 1975.
5. Нестьев И. Бела Барток. Жизнь и творчество. – М.: Музыка, 1969.
6. Сабольчи Б., Бонниш Ф. Жизнь Бела Бартока в иллюстрациях. – Будапешт: Корвина, 1963.
7. Сигитов С. Принципы формообразования в музыке Бартока позднего периода творчества // Проблемы музыкальной науки. – М.: Сов. композитор. – 1972. – Вып. 1. – С. 252 – 288.
8. Szigeti on the Violin. – Cassell. London, 1969.
9. Уйфалуши И. Бела Барток. Жизнь и творчество. – Будапешт: Корвина, 1971.
10. Хинастера А. Слово о Бела Бартоке // Советская музыка. – 1981. – № 22. – С. 111 – 114.

Natalia Shvets

FEATURES OF BELLA BARTOK'S LATE STYLE IN THE PIECES FOR STRING INSTRUMENTS

The essence of artistic position of B.Bartok on the threshold of his parting with life is his active attitude towards the Hungarian folklore, leaning on aesthetic ideals of beauty and elegance, appeal to the wide audience of listeners. At the foundation of the plans of later works of the composer – contraposing national culture to foreign spiritualless civilization.

**ФОРТЕПІАННА ТВОРЧИСТЬ НЕСТОРА НИЖАНКІВСЬКОГО В КОНТЕКСТІ
ПРОФЕСІЙНОГО РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ГАЛИЧИНИ
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.**

У статті досліджуються особливості фортепіанної творчості Нестора Нижанківського та його роль у формуванні національної спілки композиторів, виконавських та педагогічних шкіл Галичини у першій половині ХХ ст., та стильові аспекти виконавської інтерпретації фортепіанної спадщини.

Актуальною тенденцією сучасного українського фортепіанного мистецтва є відродження, дослідження та популяризація його професійного розквіту, що припадав на період становлення національної композиторської школи як окремої мистецької складової світової культури. Серед значної кількості науково-практичних розвідок в цій галузі особливу сторінку становить творчість композиторів Галичини першої половини ХХ ст. Проте при наявності новітніх досліджень яскрава, самобутня постать одного з фундаторів української фортепіанної школи Нестора Остаповича Нижанківського (1893-1940рр.) потребує широкої популяризації та всебічного вивчення. Тільки з 70-х рр. ХХ ст. його творча діяльність як композитора, піаніста, педагога, культурно-просвітницького діяча стала об'єктом наукового дослідження музикологів Західного регіону України. Однак для всієї національної культурологічної системи вона представляла маловідому сторінку, оскільки твори композитора до 90-х років ХХ ст. майже не включалися до репертуару концертуючих піаністів та до навчальних програм мистецьких освітніх закладів.

У процесі наукових розвідок відзначимо, що інформаційну обмеженість стосовно творчої постаті Н.Нижанківського спричинили ряд об'єктивних причин, серед яких домінують наступні: складний перебіг історичного розвитку Галичини в першій половині ХХ ст., що супроводжувався війнами, революціями, репресіями національно свідомої еліти краю; еміграція композитора за кордон під час Другої світової війни; короткочасність його сповненого драматизму життя (всього 47 років).

Достатньо згадати, що протягом життя Н.Нижанківський перебував на службі в австрійській армії, потрапив до російського полону, далі в УПА. Його батька, відомого культурно-громадського діяча, диригента, священика Остапа Нижанківського у 1919 році вбили поляки, що вплинуло на композитора шокуюче. Постановивши для себе не вживати на окупованих поляками землях польської мови, композитор знаходився у постійному конфлікті з урядовими чиновниками.

Крім цього, вже після смерті композитора, в 1945 році, у Празі доля наносить ще один удар: за свідченням дружини – Меланії Нижанківської – при її арешті рукописи творів Нижанківського були фактично знищені. На цьому трагічному епізоді наголошують у своїх спогадах і найближчі друзі сім'ї Нижанківських, зокрема В.Балтарович-Штоун: «Тепер я згадую, скільки горя мусила прожити сердешна Меця (Меланія Нижанківська) в Празі в 1945 р., як пропали всі композиції Нижанківського – важко робиться на серці» [2].

Безперечно, життєвий шлях Н.Нижанківського, як і більшості українських митців цієї епохи, є відзеркаленням безжального історичного та політичного пресу. Однак випробовування долі: «...напівголодне існування під час навчання у Відні й Празі, боротьба за елементарні людські права та кусник хліба у львівський період...»; «...його твори не видавалися, і до того ж його переслідували як українця...» [3, 3] – набували для Нижанківського в багатьох випадках підкреслено трагічного забарвлення, що призвело до духовного виснаження та передчасної смерті композитора в розквіті творчих сил.

Як наслідок цих обставин – відсутність систематизації, видавництва всього обсягу композицій, відсутність дискографії творчості композитора, і, нарешті, значний відрізок часу незаслуженого мистецького забуття на Батьківщині.

У процесі досліджень та художньо-виконавського відтворення творчості композитора визначилась мета даної публікації – висвітлення самобутності фортепіанного доробку композитора в контексті європейських традицій фортепіанного мистецтва та характерних тенденцій розвитку професійного виконавства і педагогіки в Галичині першої половини ХХ ст. Стосовно визначеної мети поставлені наступні завдання: узагальнити інформативні дані щодо найважливіших особливостей формування композиторського стилю Нижанківського з акцентом на фортепіанну творчість, висвітлити координуючі аспекти інтерпретації фортепіанних творів композитора на основі виконавських та педагогічних традицій.

У контексті актуальності проблематики даної статті треба наголосити, що після смерті композитора до справи упорядкування і популяризації його творчого доробку долучились видатні представники українського музичного мистецтва, зокрема композитор, піаніст Василь Барвінський, композитор та музикознавець Ігор Соневицький – молодший сучасник Нестора Остаповича. Щоб відновити творчий доробок, необхідно було віднайти та упорядкувати якомога більшу кількість нотних автографів, копій, що знаходились у приватних колекціях по всьому світу. До пошукової справи активно долучились представники української культурної еліти за кордоном, зокрема д-р Антонович, проф. Бережницький, композитор А.Гнатишин, піаністи Л.Колесса, Р.Савицький, Р.Климкевич, оперний співак М.Скала-Старицький, друзі родини Нижанківських –Л.Крушельницький, З.Лисько, П.Маценко, І.Фургап, В.Балтарович-Штон та ін.

В українському музикознавстві життя і творчість Н.Нижанківського стали об'єктом серйозного наукового вивчення завдяки першим публікаціям відомого музикознавця Ю.Булки. Зокрема, в 1972 р. у видавництві «Музична Україна» вийшла праця Ю.Булки «Нестор Нижанківський» у серії «Творчі портрети українських композиторів». А в 1989 р. у цьому ж видавництві побачила світ довгоочікувана нотна збірка «Нестор Нижанківський. Твори для фортепіано» (упорядник М.Крушельницька, передмова Ю.Булки). Згодом, у 1997 році, було здійснено дещо доповнене видання праці Ю.Булки: «Нестор Нижанківський. Життя і творчість» (Львів – Нью-Йорк).

Розглядаючи ряд аспектів у рамках означеної проблеми, неможливо оминати ключові шляхи формування індивідуальності Нижанківського як творчої особистості. У зв'язку з цим важливого значення набувають мистецькі контакти, безпосередня співпраця композитора з кращими представниками нового покоління української культурної еліти початку ХХ ст. Більшість митців після років еміграції в Західній Європі, пов'язаної з громадянською війною 1918-1919 рр., починаючи з 20-х років, повертаються до Львова, найбільшого культурно-мистецького центру Західної України, для втілення плідних прогресивних ідей на ниві української музичної освіти та мистецтва. Здобувши блискучу освіту у вищих музичних закладах Відня, Праги, Берліна, Варшави, «нова культурна хвиля» вирізняється насамперед спільністю ідейно-художніх пріоритетів: високим професіоналізмом, національно-просвітницькими ідеалами, духовною витонченістю та всебічним інтелектуалізмом. Згуртувавшись на базі Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка, кращі її представники С.Людкевич, В.Барвінський, Б.Кудрик, М.Колесса, З.Лисько, Р.Сімович, С.Туркевич-Лукинович, А.Рудницький, Г.Левицька, Р.Савицький, Т.Шухевич та ін. створюють потужну професійно-освітню базу для розвитку національного мистецтва та мистецтвознавчої науки. Характерною відмінністю її професійних засад є синтез класичних європейських та національних мистецьких традицій.

У цьому процесі Н.Нижанківський, представник Віденської та Празької шкіл, займав активну професійну та громадянську позицію. Етичне кредо композитора яскраво проявилось під час створення Союзу Українських Професійних Музик у Львові (СУПРОМу), основними гаслами якого стає розвиток національної культури та її професіоналізація. Нижанківського обирають першим його головою.

Громадська робота, яка вимагала самопожертви, певною мірою заважала його композиторській творчості. За спогадами Зеновія Нижанківського, родича композитора, «більшу частину часу він віддавав непродуктивним лекціям, поїздкам в ролі акомпаніатора, музичним рецензіям, організації СУПРОМу. На komponування залишалося мало часу. Що гірше, Нестор, не зважаючи на свій

гумор і товариську вдачу, весь час не почував себе добре. Крім фізичних, і то хронічних недомагань, був вразливий, емоційний, схильний до різкої зміни почуттів» [6].

Однак попри всі життєві негаразди композитор активно займається не тільки культурно-громадською, педагогічною, але й концертною діяльністю здебільшого в ролі імпровізатора та акомпаніатора. Відомо, що Нижанківський рідко виступав у ролі концертуючого піаніста-соліста, хоча блискуче володів мистецтвом фортепіанної гри. Натомість його талант акомпаніатора та імпровізатора перетворював концерти в особливу мистецьку подію. Як свідчать сучасники, Н.Нижанківський не акомпанував, а творив на сцені: «його власний акомпанемент до своїх пісень чи до пісень батька був такий одухотворений, що здавалося, ніби за кожним разом чуємо новий твір» [9]. Підтвердження концертмейстерської майстерності знаходимо й у рецензіях на концерти 1937 р. Зокрема, в рецензії В.Барвінського зазначено: «Незвичайну допомогу виразовим інтонаціям співачки надав справді мистецький супровід Нестора Нижанківського» [14]. Майже аналогічну думку зафіксував і Р.Савицький на концерті до 20-ліття проголошення Української держави: «Фортепіанний супровід Н.Нижанківського до романсів В.Барвінського і С.Людкевича, та до Лисенкових «Гетьманів» надав усім трьом композиціям виразного, високомистецького профілю» [15].

Концертні імпровізації Нижанківського, які створювалися виключно на теми українських народних пісень, відзначалися унікальним відчуттям форми та можливостей варіантного розвитку автентичних тем, природністю висловлювання, майстерним використанням усього багатогранного арсеналу художньо-виразових засобів фортепіано та їхнім віртуозним втіленням. Своєрідним віддзеркаленням імпровізаційного таланту композитора є Вальс до-дієз мінор, який задумано після імпровізації у Задонську 1917 р. та присвячено талановитій танцівниці Г.Голубовській. Свого часу «Вальс» був дуже популярним і в Європі. Зокрема, в 1921-1922 рр. у Відні його виконував як віолончельний твір Б.Бережницький. Цей твір свідчить, що сценічні експромти Нижанківського були нахненними, довершеними композиціями. Тому не дивно, що часто вони сприймалися слухачами як оригінальні твори композитора. Звідси, можливо, і витікає причина багатьох розходжень, що мали місце у точному переліку фортепіанних творів Н.Нижанківського.

Водночас наче в унісон концертній діяльності викристалізовується домінуючий інструмент його творчості – фортепіано.

В аспекті даного дослідження підкреслимо, що важливою тенденцією періоду становлення професійної музичної культури у першій половині ХХ ст. є домінуюча роль фортепіанної музики в інструментальній творчості українських композиторів. Характерно, що значний інтерес до цієї галузі музичного мистецтва консолідувався з еволюційними змінами, котрі відбувалися в надрах національної піаністичної школи. Серед особливостей розвитку цих тенденцій в Галичині відзначимо найважливіші:

1. поява когорти високопрофесійних виконавців-піаністів, котрі, здобувши мистецьку освіту в кращих європейських навчальних закладах, стали впроваджувати ідеї та традиції високого професіоналізму на теренах національної музичної культури. Серед них В.Барвінський, Л.Колесса, В.Божейко, Д.Гординська-Каранович, І.Фрідман, Є.Ляевич, Р.Савицький, Л.Мюнцер, Г.Левицька, Т.Шухевич, А.Рудницький, А.Солтис, О.Літинська, М.Бібулович;

2. у практиці сольних концертних програм все більш відчутнішою стає тенденція до переваги творів українських композиторів;

3. загальний професійний рівень європейського виконавського мистецтва вимагав, щоби репертуар концертуючих піаністів складався з конкурентноздатних творів національної композиторської школи, які могли б звучати поряд із найкращими зразками світової фортепіанної літератури.

У зв'язку з цим підкреслимо, що твори Нижанківського не тільки відповідали найвищим мистецьким вимогам, їх охоче і неодноразово включали до своїх програм такі метри європейського піаністичного мистецтва, як Л.Колесса, Р.Савицький, Д.Гординська-Каранович ще за життя композитора.

Так, починаючи з юнацьких років, Р.Савицький захоплювався фортепіанними творами композитора, був першим виконавцем «Тріо», прекрасним інтерпретатором «Малої сюїти», Прелюді та фуґи до-мінор, «Інтермеццо».

У 1938 р. у концерті-монографії з творів нової української фортепіанної музики, що презентувала львівській публіці учениця В.Барвінського Д.Гординська-Каранович, поряд з прелюдями Л.Ревуцького, «Українською сюїтою» В.Барвінського, «Поємою» ор.5 №1 В.Косенка, «Картинками Гупульщини» М.Колесси прозвучала «Мала сюїта» Н.Нижанківського.

Однак найвагоміше місце у формуванні композиторського стилю Н.Нижанківського відіграє його творча співпраця з відомою в Європі українською піаністкою Л.Колессою, мистецтво якої сучасники порівнювали з мистецтвом великої С.Крушельницької, присвоївши їй звання «примадонни фортепіано». Під її майстерним керівництвом Н.Нижанківський студіює гру на фортепіано під час навчання у Відні. Характерно, що більша частина фортепіанних творів композитора, написаних у Відні і Празі, призначені і присвячені саме Л.Колесі та зорієнтовані на її виконавську манеру. Це «Варіації на українську тему», Прелюдія та фуґа до-мінор, «Відповідь на картку з Мадриду», «З мого дневника», «Мала сюїта».

Треба відзначити, що мистецтво Л.Колесси було самобутнім виявом шопенівсько-лістівської піаністичної традиції. Здобувши блискучу освіту у Львові під керівництвом К.Мікулі – учня Шопена, та у Віденській консерваторії під керівництвом учнів Ф.Ліста – Л.Терна та Е.Зауера, піаністка з великим успіхом концертує на найбільших сценах світу, репрезентуючи поряд з найскладнішими творами світової фортепіанної літератури музику українських авторів. Відомо, що саме гра Л.Колесси була записана в Лондоні ще на світанку телебачення (30-і роки), а деякі твори в інтерпретації української піаністки мали небувалий успіх в її європейських турне, зокрема Прелюдія та фуґа до-мінор Н.Нижанківського під час концертів в Італії.

Визначним мистецьким явищем стали гастролі Л.Колесси в Україні. Починаючи з 1925 р. і включно до 1929 р., артистка щорічно виступала у Львові з двома великими, різноманітними програмами. Пізніше концерти відбулися ще в 1933, 1936, 1938 рр. Гастролювала Л.Колесса і в Радянській Україні, зокрема в Харкові та Києві у 1929 р.

Безперечно, що вплив виконавського мистецтва на розвиток творчості українських композиторів першої половини ХХ ст., зокрема композиторського письма Н.Нижанківського, є дуже вагомим. Разом з цим відзначимо, що кардинальна перебудова форм і змісту концертного життя Галичини в 20-30-х рр. орієнтувалась саме на такі величини, як Л.Колесса. Достатньо навести далеко неповний перелік творів великої форми, що прозвучали на концертах у Львові: Й.Бах – Ф.Бузоні. Чаккона та декілька органних транскрипцій; В.Моцарт. Варіації на тему Глюка; Л.Бетховен. Соната №2,3; Ф.Шопен. Фантазія, Соната №1,2 та Концерт №1; Р.Шуман. Карнавал та Симфонічні етюди; Ф.Ліст. Концерт №1; М.Лисенко. Гавот; В.Барвінський. Українські мініатюри, Прелюдії; Н.Нижанківський. Імпровізація на українську народну пісню та Варіації на українську тему.

Аналізуючи основні риси стилістики виконавського мистецтва Л.Колесси на основі відомих інформативних даних, можна стверджувати, що в творчості піаністки превалюють традиційні аспекти романтичного піанізму, які яскраво проявляються у виборі емоційного, образно насиченого репертуару. Поряд з цим прихильність до інтерпретації жанрів старовинної музики, зокрема творів поліфонічного письма, хоча і в романтизованому аранжуванні, творів епохи класицизму додає до характерних рис романтичного піанізму значний відсоток академізму, що притаманний, насамперед традиціям німецько-австрійських шкіл. Загалом виконавський стиль Л.Колесси синтезує ці два європейські стилістичні напрямки та на їхній основі є виразником суттєво нового стильового різновиду академічно-романтичного, який впродовж ХХ ст. виростає в переважаючу традиційну категорію світового фортепіанного мистецтва. Треба відзначити, що стосовно сутності естетичних ідеалів творчості Н.Нижанківського, як і творчості Л.Колесси, найбільш співзвучна ідеалам мистецтва Символізму, які полягають насамперед у «...концентрації величезної індивідуальної виразовості, перевтіленої в суб'єктивний монолог та індивідуалізовані інтонації» [12].

Достатньо нагадати відгуки на виступи Л. Колесси українських критиків: «На її обличчі, – писав В. Барвінський, – наче в найчутливішій сейсмографі відбивались настрої і зміст не лише кожного поодинокого твору, але настрої кожної фрази, такту, тремтіння поодиноких тонів» [3].

У контексті досліджень характерних особливостей творчої діяльності Н. Нижанківського неможливо залишити поза увагою спрямування його композиторського потенціалу на розвиток професійних засад національної фортепіанної педагогіки. В цій мистецькій галузі Нижанківським був зроблений надзвичайно вагомий внесок.

Працюючи у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка і викладаючи гру на фортепіано у його філіях, композитор бачив, що стан справ у національній музичній освіті вимагає появи високохудожнього репертуару, який би попри свою виконавську та педагогічну цінність мав яскраво виражену національну основу. А вже на початку свого існування Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка майже зовсім не включав до навчальних програм творів українських композиторів. Основу репертуарної політики складали переважно західноєвропейські салонні композиції. Крім цього, на фоні зневажливого ставлення до української культури наприкінці XIX – початку XX ст. в музичній царині процвітало провінційне аматорство, претендуючи на роль професійного критерію. Ця ситуація ускладнювалась невтішним станом справ у сфері професійного виконавства, яке було скоріше проявом ентузіазму, оскільки українське суспільство не мало змоги оплатити діяльність концертуючих піаністів. Кращі з них знаходили визнання і підтримку за кордоном, зокрема Л. Колесса, Д. Гординська-Каранович, Т. Микитка.

Реальний крок до втілення ідеї професіоналізації національного музичного мистецтва був зроблений лише починаючи з 30-х рр. XX ст. Основним фундаментом прогресу стали: інтенсивне функціонування концертного життя як у стінах Вищого музичного інституту ім. Лисенка і його численних філіях, так і в діяльності представників європейського виконавського мистецтва – вихідців з Галичини; забезпечення педагогічної та виконавської галузей високопрофесійною, змістовною, національною за духом репертуарною літературою. На фоні цих процесів поява збірників композицій для дітей С. Людкевича, В. Барвінського, М. Колесси і «Фортепіанних творів для молоді» Н. Нижанківського стала визначною подією не тільки для сучасників, але і для подальшого розвитку українського мистецтва. Створені на зразок циклів Шумана, Чайковського, Гріга, Прокоф'єва, Бартока, Орфа, композиції цього циклу відзначаються насамперед оригінальністю мовної стилістики, оскільки побудовані на переосмисленій композиторській версії фольклорного мелосу України з акцентом на Галицький регіон. Репрезентуючи синтез романтичних традицій з яскраво вираженим національним колоритом тематизму, спрямовуючи конкретні художні та педагогічні завдання піаніста, «Фортепіанні твори для молоді» стали значним духовним підґрунтям формування світогляду українського юнацтва, дороговказом розвитку його професійних мистецьких орієнтирів.

Загалом професійно-духовним ідеям, втіленим у фортепіанному збірнику для юнацтва, підпорядкована вся творча діяльність Нижанківського. У зв'язку з цим відзначимо її характерну рису: на відміну від переважаючої у першій половині XX ст. тенденції до жанрової універсальності композиторської творчості, для Нижанківського пріоритетним генератором композиторської, виконавської, педагогічної та культурно-просвітницької діяльності залишається фортепіано.

Не випадково, що серед фортепіанних творів українських композиторів, написаних у першій половині XX ст., композиції Н. Нижанківського вирізняються своєю підкреслено піаністичною природою. Вони не обтяжені складною оркестровою фактурою, яка притаманна творам композиторів-симфоністів, не вимагають значних розмірів піаністичного апарату у досягненні технічної свободи виконання. Їхня домінуюча особливість – неповторний художній світ, наділений глибокою, а точніше сказати, глибинною змістовністю. Самобутність, оригінальність тематизму творів, що органічно поєднані з емоційними гамами тонкої лірики і драматичної імпульсивності, елегантності і стрімкої патетики, гротеску і філософського роздуму, формують основні смислові координати виконавської інтерпретації.

Характерною неповторністю відзначена як мелодико-гармонічна, так і метро-ритмічна канва композицій. У лаконічних мотивах-поспівках, де сконцентровані найістотніші інтонаційні риси

народної музики, домінуюча роль належить гуцульському мелосу з його характерним ладо-гармонічним забарвленням (двічі гармонічний мінор, фрігійський, дорійський, лади), гостро синкопованою артикуляцією, різнобарвною альтерацією, ритмікою, що надає творам яскравої виразовості та самобутності. (Прелюдія та fuga до мінор, Коломийка фа-дієз мінор, Коломийка з циклу «Твори для дітей», «Лист про силу «з сюїти «Листи до неї», Великі варіації фа-дієз мінор.)

Важливо, що в своїх творах композитор не використовує цитат. Творення та розвиток яскраво вираженої національної мелодики є для Нижанківського органічним, інтуїтивним, природним способом висловлювання. Визначальним з цього приводу є переосмислення автентичних тематичних джерел у Великих варіаціях фа-дієз мінор.

Особлива гама відтінків притаманна і тембрально-динамічній палітрі композицій, що безпосередньо пов'язана з образною, емоційною, психологічною символікою. Постійна зміна тембрів-настроїв, динамічних барв-емоцій, поліфонізація фактури сприяють оркестровій інтерпретації музичного матеріалу, що значно розширює виразові можливості виконавського рішення.

Проводячи аналогії з європейською фортепіанною музикою, відзначимо виразну співзвучність музичного світу Нижанківського з лірико-драматичними жанрами творчості композиторів-романтиків: Шопена, Ліста, Шумана, Лисенка, Гріга (Вальс до-дієз мінор, Інтермеццо ре мінор, «Івасько грає на чельо», «Спомин» та ін.). Та ж відданість фортепіано, широкий спектр застосування арсеналу музичної виразовості у відтворенні образно-емоційної сфери, глибинне розуміння сутності фольклору та розкриття величезних можливостей його трансформації, трактування віртуозності як художньої категорії, відмежованої від показової бравурності. Проте, перебуваючи в колі традиційних жанрових констант романтизму, фортепіанна творчість Нижанківського відтворює своєрідний синтез різностильових ознак з естетичних позицій ХХ ст., осмислюючи їх у яскраво вираженому національному контексті.

Особливо показовими в цьому відношенні є зразки стилізації старовинних європейських жанрів: «Гавот ляльки», «Марш горобчиків», в яких на фоні жанрових аналогій, традицій звукообразних ефектів, що відомі в музичних зразках ще з ХVІ ст., виразно простежується інтонаційна, метро-ритмічна основа таких українських танців, як козачок, дергунець, козацький марш, скоромовка, жартівлива пісня.

Загалом стилістиці композиторського письма притаманний принцип «калейдоскопу» у поєднанні та зіставленні (артикуляційному, динамічному, фактурному, штриховому, агогічному) різнотипових інтонаційно-структурних елементів. Найяскравіше він простежується в Маленькій сюїті «Листи до неї». Саме цей твір є прикладом «нової сюїти», максимальним виразником характерного для ХХ ст. стилю музичного Символізму. Програмна поетичність, що складає змістову основу твору, відразу ж скеровує інтерпретацію в сферу психоемоційних категорій. Примхлива зміна образів і настроїв майстерно втілюється за допомогою різностильової фрагментарності у викладі тематичного матеріалу: типово романтичні звороти романсово-пісенного типу – поруч з імпресіоністичними цілотоновими утвореннями, просторовою, обертовою розімкненістю фактури, імпресіоністичними педалізаційними принципами («Зміст», «Про ніжність її рук», «Про мрії»); пружна перемінність метро-ритмічних акцентів у танцювальних темах, близьких до «Аркана», в поєднанні з дисонуючою терпкістю поліфонічних та гармонічних побудов («Про силу»); співіснування типових для романтизму стаккатних повторень одного звука, що втілюють сарказм, зловіщий сміх в темі фугато, з подоланням тонально-структурних устоїв, появою рис атональної музики («Про насмішку над самим собою»). Символізованим є і «показ психологічного зерна» сюїти у «Змісті». Композитор демонструє приклад блискучого володіння мистецтвом сконденсованості музичної мови – в лаконічній, дванадцятитактовій прелюдії сфокусовані всі тематичні інтонаційні імпульси подальших номерів.

Сутність композиторського дару, виявлена в характерній для лірико-драматичних творів нахненно-щирій манері висловлювання та сконденсованості музичної мови, є вагомим пріоритетом всієї творчості Н.Нижанківського. Ця особливість характеризується насамперед здатністю концентрувати в кожній одиниці тексту – звуці, фразі, періоді, у кожному розділі форми – щільну художню інформацію. За допомогою мінімуму фактури композитор досягає максимально можливого виразо-

во-зображального ефекту. Перші підтвердження цього піаніст знаходить у п'єсах альбому «Твори для дітей», які Нижанківський присвятив дітям найближчих своїх друзів. Будучи музичними аналогами художнього портрету, вони яскраво репрезентують слухачам кожну дитину, особливості її характеру, уподобання крізь призму найпростіших образних асоціацій: «Марш горобчиків» – Ліду Нижанківську, «Староукраїнська пісня» – Степана Яросевича, «Коломийка» – Олега Нижанківського, «Івасько грає на чельо» – Івана Барвінського, «Гавот ляльки» – Ларису Крушельницьку.

При аналітичному осмисленні творів Нижанківського варто відзначити, що їхня композиційна побудова – це не тільки традиційна логіка розміщення складових частин. Кожна частина форми, кожний її розділ має свій особливий стиль, або ж, точніше сказати, свою поетику, що дозволяє композитору зберігати унікальну напруженість емоційного висловлювання, акумулювати рівновагу сили і ніжності, ліризму і драми, роздуму і гротеску не тільки у значних за розміром циклах, але і в мініатюрах: Мала прелюдія, Інтермеццо, Вальс, Марш фа-дієз мінор. Тобто невід'ємною рисою фортепіанних композицій Нижанківського є обов'язкова наявність драматургічної концепції, яка своєю природою спонукає до асоціативного, театралізованого, кінематографічного рішення у трактуванні цілого спектра виконавських проблем. Однак з цієї точки зору зазначимо: сценарій зрежисовано композитором лише в основних моментах, що створює бездонне джерело для уяви, фантазії, напруженої роботи душі виконавця. («Листи до неї», «Відповідь на картку з Мадриду», «З могою дневника», «Спомин»).

Розглядаючи творчість Нижанківського в контексті переважаючої в його творах психологізації музичної мови, неможливо оминати їхню ладову характерність, яка в більшості випадків не виходить за рамки мінору. Багатогранне представлення мінорної тональної аури окутує звукові символи легким серпанком таємничості, недовомовленості, водночас надає їм глибинної драматичної сили, величності, що надзвичайно притягує як виконавця, так і слухача, зачаровує, збуджує їхню уяву, почуття. У зв'язку з цією особливістю наголосимо, що аналогічні тенденції знаходимо в ладових особливостях гуцульської фольклорної традиції, в якій домінуючим колоритом емоційного виразу є саме мінор.

Безперечно, в історії національного музичного мистецтва фортепіанна творчість Нижанківського складає особливу, психологічну музичну сторінку, з поетичних рядків якої народжується неповторний, багатогранний світ людських почуттів. «З журбою радість обнялась...» – можливо, ці слова українського поета О.Олеся найкраще слугуватимуть словесним епіграфом до його емоційно-психологічної сутності.

Отож, яскрава індивідуальність творчої особистості, самотність таланту, витончена стилістика композиторського письма Н.Нижанківського, засвідчена його сучасниками і підтверджена новітніми музикознавчими дослідженнями, підносять його творчість до непересічних зразків європейського музичного мистецтва, а в українській культурі – до її мистецьких скарбів.

Високий рівень професіоналізму, національна свідомість, творчі зв'язки та співпраця з відомими в Європі композиторами, виконавцями українського походження викристалізували яскраву творчу особистість композитора та основні риси його стилю: звернення до камерних жанрів з перевагою фортепіанного; використання фольклорного мелосу не в прямому, а в переінтованому вигляді з акцентом на гуцульську автентіку; використання варіаційних, сюїтних та поліфонічних форм як певної традиції у національному музикуванні.

Символічна стилістика його фортепіанних творів синтезує багатогранний психо-емоційний спектр образності, втілений виразовими засобами романтичної композиторської традиції, імпресіоністичного письма та фольклорними джерелами тематизму.

Фортепіанна творчість Н.Нижанківського значно розширила поняття сутності фольклору, його функції в розвитку професійного мистецтва, засвідчила величезні можливості його трансформації, відкрила нові горизонти в сфері національної виконавської традиції академічного стилю.

Тому зростання інтересу до творчості композитора з боку сучасного фортепіанного виконавства та педагогіки в останні роки не є випадковим явищем. У наукових публікаціях з питань розвитку українського та європейського мистецтва, в програмах різноманітних культурно-просвітницьких

акцій (конкурсах, концертах (зокрема, відзначимо юнацький конкурс ім.Н.Нижанківського, що відбувається на батьківщині композитора – в м. Стрий), навчальних планах професійних музичних закладів музика Н.Нижанківського переживає своє друге народження та вимагає найширшої мистецької популяризації на основі подальших всебічних наукових досліджень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Теория музыкально-исторического процесса как основы музыкально-исторического знания // Задания и методы изучения искусств. – Л.: Academia, 1924.
2. Балтарович-Штон В. Д-р Нестор Нижанківський – музикант й людина. Жмуток спогадів за літа спільного проживання в Празі і Львові (1925 – 1939). – Прага, 1963.
3. Барвінський В. Концерт Любки Колесси // Діло. – 1925. – Ч.209.
4. Барвінський В. Л. Колесса // Діло. – 1928. – Ч.79.
5. Булка Ю. Нестор Нижанківський і його фортепіанна творчість // Н.Нижанківський. Твори для фортепіано – К.: Муз. Україна, 1989.
6. Булка Ю. Нестор Нижанківський. Життя і творчість. – Львів-Нью-Йорк, 1997.
7. Кашкадамова Н. Про фаховість у виконанні української музики: здобутки галицьких піаністів // Союз Українських професійних Музик у Львові: Матеріали і документи. – Львів, 1997. – С. 31-40.
8. Соневицький І. Життя і творчий шлях Нестора Нижанківського // Бандура. – 1991. – № 35-38.
9. Соневицький І. Нестор Нижанківський / Щорічник «Богослов'я». – 1971. – С. 99-130.
10. Соневицька О. Причиною до спогадів про композитора. // Вільне слово. – 1960.
11. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М.: Музыка, 1973.
12. Тихонюк Б. Примадонна століття // Дзвін. – 1990. – № 9. – С. 144-149.
13. Українська фортепіанна музика та виконавство: стильові особливості, зв'язки з музичною культурою Західної Європи // Матеріали науково-практичної конференції асоціації піаністів-педагогів України. – Львів, 1994.
14. Хроніка і рецензії. – Ч.1. – 1937. – С.51.
15. Хроніка і рецензії. – Ч.7. – 1937. – С.94.

Tereza Kalmuchyn-Dranchuk

THE PIANO CREATIVITY OF NESTOR NYZHANKIVSKY IN CONTEXT OF THE PROFESSIONAL DEVELOPMENT OF MUSIC ARTS IN GALYCHYNA DURING THE FIRST HALF OF XX-TH CENTURY

The peculiarities of the piano creativity of Nestor Nyzhankivsky, his role in forming of the National professional composer's, performing and pedagogical schools in Galychna of the first half of XX century, style aspects of performing interpretation of his piano heritage are investigated.

Неля Пастеляк

ТРАНСФОРМАЦІЯ ПОЕМНОСТІ У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО

У статті висвітлюються різноманітні аспекти видозмін у фортепіанній творчості Бориса Лятошинського, які базуються на його Сонаті-Баладі опус 18 і на Баладі опус 24, що є яскравими ілюстраціями цього.

Кожен піаніст, причетний до фортепіанної спадщини Бориса Лятошинського, звертає увагу на те, яку велику роль в ній займають поемно-баладні ознаки драматургії. Іноді це відображено в назві (як в Сонаті-баладі), іноді «завуальоване» в програмних епіграфах (як у циклі прелюдій до поезій Т.Шевченка), іноді роззосереджене та приховане за більш складними драматургічними концеп-

ціями (як у циклі «Відображення»). І хоча опосередковано прикмети, споріднені з поемною драматургією, відзначають у творчості Лятошинського більшість дослідників (Самохвалов, Козаченко, Копиця), проте спеціально перевтіленню засад поемності у фортепіанній спадщині композитора спеціально не була присвячена жодна робота. Відтак сформувався основна *мета* статті – висвітлити різноманітні аспекти модифікації поемності у фортепіанній творчості Б.Лятошинського на найбільш очевидних прикладах Сонати-балади ор. 18 та Балади ор. 24.

Перш за все варто підкреслити, що попри схильність до інтенсивного творчого експерименту, адаптацію найрізноманітніших стилістичних напрямків того часу, починаючи від експресіоністичної емансипації тональності, урбаністичного збагачення тембрової палітри, раціоналістичних структур неокласицизму, Лятошинський в душі залишився митцем романтичної орієнтації, котрий зумів збагнути і передати природу почуттів сучасної особистості, розкрити її у протилежному, а навіть ворожому до відвертих проявів емоційності, контексті. На це були також історичні причини. «Загострений трагізм буття нації не міг не спричинити змін у національному музичному світовідчутті, де поряд із соціально-інспірованим панівним зовнішнім оптимізмом через творчість Лятошинського дедалі конкретніше проступає категорія трагічного» [8, 191].

Тому, хоча конкретно жанр поеми залишається у нього лише в оркестровому доробку (симфонічні поеми «Гражина», «На берегах Вісли»), фортепіанна творчість містить зразки вельми цікаво і оригінально перевтілених засад поемної драматургії на різних рівнях, починаючи від масштабних Першої сонати ор. 13 і Сонати-балади (Друга соната, ор. 18) та Балади ор.24 як найбільш відповідних до його трагічного світовідчуття, з тривалим квазісюжетним переплетенням контрастних епізодів і сміливим переосмисленням принципів сонатної форми, завершуючи шевченківським триптихом прелюдій з програмними епіграфами, де, власне, прелюдійність трактується в більш масштабному, значимому за змістом, плані, і можна констатувати поєднання імпровізаційної свободи розповіді з рельєфністю інтонаційних символів, відповідних до програмного задуму.

Розглянемо втілення засад поемності в Сонаті-баладі, котра була написана в ранній період творчості композитора (1925 р.) і присвячена М.Я.М'яковському. Згадаємо, що їй передувала Перша соната, котра теж є одночастинною і долає канони традиційної сонатності, наближаючись до вільного поемного розгортання з яскраво контрастними і смислово іманентними епізодами. Численні виразно «театралізовані» ремарки перед початком самостійних за інтонаційним змістом фрагментів – *Concentrato e sostenuto*, *Pesante*, *Tempestoso*, *Lugubre* (Зосереджено і стримано, Важко, Бурхливо, Траурно) – свідчать про прагнення автора добитись визначених персоніфіковано-подієвих асоціацій у слухача. Численні романтичні алюзії до окремих інтонаційних знаків і семантичних прийомів, починаючи від стилю Шопена і Шумана, до Ліста і Скрябіна, зумовлюють об'ємно-«панорамне» сприйняття образної концепції твору, зазначення певних переломних пунктів і досить логічну послідовність інтонаційної фабули Сонати від традиційного «сонатного» зіткнення похмурого драматизму головної партії і скрябінівського томління побічної партії, попри кульмінаційне наростання до вершини, раптовий перелом з поверненням до зловісного «диявольського» світу, ще одну спробу подолання – через траурну зневіру і, врешті, остаточне досягнення політно-екстатичного піку.

Обрана для аналізу Соната-балада частково продовжує лінію, зазначену Першою сонатою, проте значно ускладнює й індивідуалізує її, не дотримуючись вже стилю традиційної змістовної концепції. Насамперед звернемо увагу на превальовання концертно-віртуозного типу викладу твору, застосування численних прийомів, які зумовлюють, по-перше, максимальну динамізацію розгортання усього твору, майже експресіоністичну насичену нервозність загального емоційного стану, по-друге, виняткову об'ємність реєстрового простору, колосальну напруженість просторових переміщень від найвищої до найнижчої точки. Мелодично-рельєфний тематизм тут майже не з'являється, окремі «острівці», чіткіше окреслені лінійно, або впливають на гребені об'ємної фактури супроводу, завуальовані у ній, або в єдиному речитативному епізоді втілюють слово від автора. Композитор віддає перевагу не сукцесивному, взаємодіючому в часі, зв'язку окремих горизонтальних семантичних знаків-фігур, а часово-просторовому зв'язку елементів, котрі мають рівновартісне змістовне навантаження як «лінійних» мотивів, так і їх просторово-реєстрового розміщення як колористики га-

рмонічних змін, так і переплетення фактурних ліній, котрі не розкладаються однозначно на гармонію і поліфонію, а існують немовби «по діагоналі».

Отже, говорити про наявність чітко окресленої лейттеми-епіграфу при такому трактуванні музичної матерії не доводиться – ряд послідовних видозмін початкового мотиву попросту не відповідає би загальному настрою раптових перепадів дії, шаленого у своїй напруженості блукання, цілковитої непевності і трагічної приреченості. Проте можемо встановити тут наскрізні інтервали, котрі стають стрижнем майже всіх вертикально-горизонтальних побудов, достатньо часто повторюваних як стабільна одиниця впродовж одного епізоду. Таких епізодів можемо нарахувати у Сонаті-баладі сім, розрізняємо їх на основі помітної зміни фактурно-тематичного викладу, радикального переосмислення емоційно-образного стану, а водночас можемо констатувати в кожному з них наявність провідного інтервального стрижня, котрий не лише піддається інтенсивному розвитку (це трапляється практично у всіх раніше аналізованих творах інших композиторів), але й уникає інваріантної появи, випуклого лейтмотивного проведення, а навпаки, увесь час приховується, закодовується в складніших структурах, як вертикальних, так і горизонтальних, тому ідентифікується лише завдяки своїй характерній забарвленості та частому повторенню в різних смислових варіантах і в різних епізодах.

Такими інтервалами виявляються, по-перше, тритон, котрий взагалі семантично дуже виразний і отримував в розмаїтих історичних стилях безліч тлумачень (згадаймо його характеристику в середньовічній теорії як диявольського інтервалу), а в музиці ХХ ст. часто утверджується як вісь розширеної тональності на противагу сталій тонічній квінті традиційного мажоро-мінору (порівняти з Бартоком і тритоновою віссю його тональної системи). У даному випадку тритон трактується як уособлення всезагального поняття фатуму, котре спричиняє появу конфліктних сил і активної протидії до нього. Для того, щоб посилити потрібне враження, композитор застосовує ланцюг тритонів – на початку і в інших переломних моментах він з'єднує «просторово» два тритони на відстані малої секунди, різко «скидаючи» їх униз ($b^1-e^1-e^s^1-a$). Цей наскрізний інтервал виявляється стрижневим у першому епізоді – умовному вступі, що експонує основні образні сфери і відповідно лейтінтервали, а також завжди опиняється «на зламі подій», коли черговий виток спіралі підводить до певного логічного висновку, за концепцією даного твору – до чергового спаду, «обману сподівань», аж поки в завершенні сонати-балادي не «переродиться» у стійку чисту квінту внаслідок етапів тривалої боротьби і завоювання позитивного результату.

Наступним дуже важливим лейтінтервалом стає нисхідна велика терція, котра уособлює стан подолання, протистояння фатальності тритону. Традиційно цей інтервал асоціюється у сприйнятті з опорою мажорного тризвуку, сприймається як дещо урочисте і стабільне. Звичайно, очікувана стабільність постійно порушується через зіставлення цього лейтінтервалу з іншим, гостродисонуючим контекстом, через стрімке перекидання по різних регістрах, так само, як і тритоновий лейтінтервал, терція часто дублюється, проте не вниз, а підіймаючись вгору, з тією ж малосекундовою відстанню (дзеркальне обернення ланцюжка): $dis^1-h-fis^1-d^1$. Терцовий лейтінтервал еволюціонує від епіцентру драматичних подій до завершального апофеозу, де врешті яскраво виявляється його мажорна, стверджуюча сутність. Накладаючись на чисту квінту (остаточний варіант першого лейтінтервалу), він акцентує ясність мажорного розв'язання.

До цих основних лейтінтервалів долучаються ще додаткові, зокрема «в парі» з тритоном для створення ефекту перебільшеної, диявольської експресії іноді виступає ряд дисонуючих або альтерованих інтервалів: велика септіма (варіант – зменшена октава), мала нона (збільшена октава), які утворюють складні дисонуючі вертикалі, поєднані між собою за фонічним принципом. Другий лейтінтервал також деколи доповнюється оберненим інтервалом – малою секстою (поданою іноді як збільшена квінта), а в кульмінаційних епізодах зона консонуючих інтервалів розширюється зменшеною септімою. Крім того, самі по собі обидва основні лейтінтервали постійно взаємодіють, з'являючись в контрапункті один до одного на гребені драматичного розвитку і зримо демонструючи образ конфліктного зіткнення протидіючих антагоністичних сил. Може видатись, що такий детальний аналіз застосування певних лейтінтервалів є дещо надуманим, проте треба тут брати до уваги

натуру Лятошинського, його культ логічної довершеності кожного твору. Леся Дичко згадує, що він «не терпів брудної роботи, дрібних, незрозумілих нот в тісному просторі музичного аркуша. Кожен дієз, бемоль, ключ, фермата – все мало для нього значення, все повинно було бути продуманим, ретельним, виписаним з любов'ю. А інакше він бував дуже суворим і повертав партитуру, навіть не переглянувши» (див.: Ч. І. [9, 70]).

Розглянемо кожен з головних епізодів сонати-балади, підкреслюючи їхню функцію у поемній драматургії цілості. Дуже важливим виявляється перший епізод, де афористично протиставлені обидва головні інтонаційні «зерна» – тритонове і терцеве. Тритоновий ланцюжок, що розпочинає твір, подається рельєфно і заакцентовано, сприймаючись у контексті певних романтичних символів як запитання сенсу життя, проте не узагальнено-об'єктивне, а сповнене страждання, ніби задане в момент відчаю. Відтак епізод «відповіді», котрий опісля репрезентує терцевий лейтінтервал, викликає відчуття ірреальності, позитивне начало «ховається» у високому регістрі, на фоні мереживно тонких арпеджіо акомпанементу, означаючи той недосяжний наразі ідеал, котрий лише належить завоювати. Отже, передумови подальшого конфлікту окреслено напрочуд чітко і випукло, як це спостерігається у літературних поемах із зачином, де у філософсько-узагальненій формі розкривається сутність подій, що мають відбутися (прикладом може служити «Мойсей» І.Франка, де лише у вступі безпосередньо згадується справжній «об'єкт» – українська історія і суспільство, до якого апелює поет своїм переспівом біблійного сюжету).

Наступний епізод (*Elevato / Піднесено*) розкручує перший виток спіралі у нагнітанні драматичного конфлікту, спираючись на терцевий лейтінтервал. З подоланням колосального опору матеріалу (автор застосовує тут різке хроматичне зіставлення окремих терцевих мотивів у ланцюжку, яке створює ефект протидії, зламу) він поступово здіймається вгору, врешті розмикаючись на стрімкий, поданий у щільному ритмічному викладі злет, до найвищої точки. Проте, досягнувши її, «позитивний» лейтобраз не утримується на ній надто довго. Дуже виразно, майже зримо показує композитор, як запекло «чіпляючись» угорі, він намагається залишитись у цій позиції і після тритонового «вторгнення» нестримно злітає вниз, *de profundis*, і в «мефістофельському» реготі-рокотанні вібруючих басів (на тритоновому лейтінтервальному ланцюжку) вчувається приреченість поразки.

Власне, з цього переломного моменту можна відраховувати третій епізод, котрий на іншому смисловому рівні, в іншому ракурсі знову повторює початкову антитезу – на цей раз ствердження «істини зла», наприкінці ще яскравіше заакцентоване спадаючими великими септимами, поступово розвивається тендітним мерехтінням терцевого ланцюжка, на цей раз укладеного в збільшений тризвук з його загальновідомою з часів романтичної опери фантастично-казковою семантикою. Жорстким вторгненням чужинного, недоброго протистояння звучить в кодї епізоду на «фортіссімо» владна тритонова формула.

Наступний четвертий епізод переводить дію з реально-активної в умовно-споглядальну площину, стримуючи на певний час протистояння полярних сил (*Velutato. Meno mosso. Recitativo/ Оксамитово. Стриманіше. Речитатив*). Цей драматургічний прийом, відомий в оперному спектаклі як відсторонення дії, досить часто трапляється в літературних поемах з гостроконфліктною фаволою. Переважно автор в найбільш драматичний момент вводить сцену спогадів-роздумів, котра відтіняє швидкий перебіг реальних подій. У Лятошинського цей епізод досить незвично вирішений за інтонаційною семантикою. Провідний терцевий лейтінтервал тут навіть не з'являється, замінюючись тонально невизначеним, укладеним з контрастних за емоційним смислом ораторськи-патетичних зворотів – вигуку (хід на висхідну квінту) та безсилового розчарування (здубльована малосекундова низхідна інтонація зітхання). У басовому голосі водночас контрапунктом «пробігає» тритоновий ланцюжок як протиставлення «диявольського» сумніву – людському сумніву і пошуку істини. Цей триваліший стан внутрішнього роздуму, «гампетівської» непевності приводить до нового якісного стрибка – наступна фаза розгортання подій утверджує позицію терцевого лейтінтервалу значно повільніше і обережніше, ніж у другому епізоді, змінюється тут і графічний малюнок тритонового знака – він виступає у подвійному «обличчі», одночасно в основному і дзеркальному розташуванні, ніби у власному віддзеркаленні, накладаючи контрапунктично висхідний і низхідний ланцюжок

тритонів. Терцевий лейтінтервал теж утворює тему, семантично відмінну від попередніх проведень, – розвернувшись угору, поєднуючись з висхідною ж секстою, він набуває урочисто-стверджувального звучання, втрачаючи врешті свій непевно-ілюзорний характер.

Шостий епізод знову повертає розвиток у максимально інтенсивний, конфліктно-напружений стан, де востаннє стикаються протилежні сили. Виклад позначений особливою масштабністю, фресковістю, автор захоплює якомога значніший регістровий простір і до краю насичує його октавними унісонами, розкладеними арпеджіато – тут згадується виняткова оркестрово-темброва майстерність Лятошинського, так багато і насичено вирішується проблема суміщення музичного часу-простору. Результатом цього зіткнення стає ґрунтовне переосмислення першого лейтінтервалу – він втрачає свій «пробігаючий» щільний ритмічний малюнок, так само, як і другий, обидва вони приходять до спільного метроритмічного знаменника – тріольної пульсації, котра звучить як значиме, вагоме резюме; кожен з цих лейтінтервалів отримує також додаткову завершуючу ноту – низхідну секунду, котра переводить їх у досконалі консонанси – чисту кварту і чисту квінту як символ стабільності, закінченості. Лятошинський не дає тут звичного для багатьох сонатних концепцій розв'язання – зникнення «теми зла» і апофеозного утвердження позитивного начала, навпаки, він після тривалих перипетій боротьби ніби зливає їх у новій, синтезуючій якості.

Через те і заключний розділ (від *Maestoso*/ Велично) проводить обидва ці лейтінтервали, не пропускаючи жодного з них, як гармонійну єдність, нерозривну цілісність. Сам спосіб викладу частково нагадує проведення тем екстазу у Скрябіна – пульсуючі щільні акорди, ораторські вигуки в основі мелодичної лінії – однак більш диференційовано, зіставляючи фігуро-фонові пласти не лише діахронно, по вертикалі, але й протиставляючи їх як окремі елементи матерії. Справді, протиставлення розкішно консонуючих акордів (після тривалої гостродисонантної сфери) і тем, опертих на лейтінтервалах, має виразне семантичне навантаження, сумірне лише з певними літературними прийомами – так в епілозі твору поет може знову нагадати «конспективно» про ті складні випробування, котрі склали основу сюжетних колізій, і на фоні моралізуючого висновку повторити їх у новому змістовому висвітленні (згаданий вже «Мойсей» Франка). Навіть останні такти Сонати-балади ґрунтуються, власне, на двох лейтінтервалах – терції і «вирівняному» тритоні – квінті, наголошуючи єдність позитивного результату і всіх тих випробувань, котрі до нього ведуть.

Наступним зразком перевтілення поемних драматургічних засад у клавірній творчості Лятошинського може служити Балада ор. 24, створена у 1929 р. Її концепція, якщо розглядати це з точки зору аналогій до літературних прототипів, безперечно, тяжіє до первісного фольклорно-казкового трактування жанру як розповіді про надзвичайні похмуро-таємничі події з відтінком містики. Щодо типів поемності, то вона може порівнюватись з експресіоністськи-символістичними поемами, котрі виникають в українській літературі в поколінні «розстріляного Відродження» (Д.Фальківський, ранній П.Тичина, В.Еллан-Блакитний та ін.) і через відстороненість філософськи-абстрактних символів, фольклорних понять, крізь призму давніх історичних подій передають трагедію сучасності.

Як і попередньо розглянута Соната-балада, Балада ор. 24 складається з ряду тісно пов'язаних між собою єдиною фабулою контрастних картин-епізодів, котрі розгортаються напрочуд інтенсивно, виявляючи драматичну стисненість трагічних колізій. Як і там, тут основним тематичним ядром стає незавершена тема або стислий тематичний зворот, а ланцюг інтервалів, котрі виявляють своє «символічне єство» поступово, у ході розгортання інтонаційного сюжету. Стилістика твору тяжіє до пізньоромантичних джерел, що на початку ХХ ст. передбачають радикальні стильові оновлення експресіонізму; тут уживаються досить сміливі музично-виразові засоби, що служать створенню несамотивного емоційно-образного відчуття. Емоційна палітра не просто напружена і зіставляє протилежні полюси почуттів – вона переходить межі звичного чуттєвого світосприйняття, відкриваючи туманні глибини людської підсвідомості. В загальних рисах Балада Лятошинського опосередковано продовжує естетичну лінію «диявольського», «мефістофельського» типу образності, що тягнеться ще від Ліста і Ваґнера, отримуючи вельми своєрідне перевтілення у Сонаті № 9 та «Сатанической поеме» Скрябіна.

Змістовна концепція твору ґрунтується на різких, підкреслено гостро зазначених переходах ланцюжка лейтінтервалів «по колу», починаючи від позірно емоційного, заснованого на загальних формах руху, перетікання дисонансів у безперервному «*regretful mobile*», до поступового вивільнення «зловісної сили» з аморфного потоку звучності, досягнення її апофеозу, спаду, потім ще одного розкручування по спіралі і, врешті, утвердження як підсумовуючого, результативного образу.

Розглянемо детальніше перебіг інтонаційних подій у Баладі і встановимо головні етапи образних видозмін відповідно до засад поемної драматургії. Розпочинається твір унісонним викладом ланцюжка лейтінтервалів в низькому регістрі: b – cis – d (зменшена септіма з малосекундовим розв'язанням у малу сексту), далі повторення цього ж ходу на квінту вгору, і завершує фразу дзеркально-зворотний хід від верхньої точки b до нижньої d, проте з іншим серединним звуком: b – es – d. Зазначимо, що семантика зменшеної септіми в історії європейської музики сформувалася як напружена, зловісна, загострено-драматична; досить часто вона трактується як крайні звуки зменшеного септакорду, котрий традиційно, ще від барокової опери, вживався для виразу афектованих, драматичних переживань. Низхідна квінта ще й із низхідним же малосекундовим розв'язанням також створює відчуття трагічної безвиході, саме ця фігура іноді трапляється в аріях *lamento* у кульмінаційних пунктах. Якщо ж звести всі звуки початкового двотакту у послідовний звукоряд, приймаючи як центральний тон звук *re*, то отримаємо штучний (комбінований) лад d – es – f – gis – a – b – cis – d, тобто лад з ознаками фрігійського і двічі гармонічного (циганського, угорського) мінору. Відомо, що обидва ці різновиди мінору також вживаються для виразу негативної палітри емоцій – фрігійський зворот ще в бароковій музиці вживався як символ образу смерті, а на ладовій послідовності з двома збільшеними секундами нерідко будувалися в музиці попереднього сторіччя теми фатуму («Кармен» Бізе). Таким чином, інтонаційна семантика лейтінтервалів і умовно-ладова послідовність Балади досить виразно вказує на те коло емоцій і понять, котре стане провідним у творі – трагізм, драматичне напруження, безвихідь. Однак у початковому епізоді весь цей експресивний спектр знаходиться ще в ембріональному стані, важко передбачити, у що він розвинеться. Єдина видозміна лейтмотивного ряду – його інверсія, моментальна перестановка і в дзеркальному оберненні, і в певних «мікрюваріантних» доповненнях. Авторська ремарка *Lento misterioso* вказує лише на приглушено-містичний характер викладу; після унісону лейтінтервали немов розпорошуються, розділяються на декілька пластів – партія правої руки ще раз буквально повторює ту саму послідовність без змін, зате акомпанемент до неї набуває вельми важливого значення – гостро дисонантні пасажи в глибокому «контрабасовому» тембрі забарвлюють її у тьмяний і неспокійний тон.

Поступове накопичення «негативної енергії» приводить до якісного вибуху. В епізоді *Allegro impetuoso* настає різкий злам, таємниче передчуття збувається в реальності, жорсткій, сильній, в якій лейтінтервали не лише стискаються в одночасному звучанні (зменшена септіма, наприклад), але й деформуються (чиста квінта перемінюється в тритон). Від початкового зерна залишається лише його zdeформований контур, він і створює враження непередбачуваного вибуху (музичний приклад № 43). Прийом цей має виразну аналогію з певним баладно-поемним прийомом у літературі – зіставленні опису тривожного сну або несвідомого передчуття і наступного його реального здійснення, що немов «подвоє» гостроту драматичних відчуттів.

Цей епізод триває недовго, динамічна напруженість потребує негайної розрядки, тому в наступному фрагменті *Meno mosso ma non troppo lento* відбувається ще одне перевтілення «лику зла» – в урочистому маршовому поступу на лейтінтервальному ланцюжку, знову, як і на початку, в низькому регістрі в унісоні, проте на цей раз вже не плавно-нейтрально, а акцентовано і зосереджено, як поступ Камінного господаря. На гребені унісонної лінії виникає ще один додатковий характерний хід – зменшена терція, яка пізніше теж «вклиниться» в загальний розвиток.

Завмираючи на найнижчих контроктавних нотах, звучність поступово відновлюється і «перетікає» в наступний епізод – *Meno mosso*, що відіграє у Баладі роль лірично-суб'єктивного центру, патетичної промови, сповненої глибокого внутрішнього хвилювання і болу. Композитор розгортає пластичну речитативну мелодичну лінію вгору, насичуючи партію акомпанементу широкими «романтичними» концертними арпеджіо. Контури лейтмотивного інтервального ряду тут також достатньо

видозмінені, створюється враження вільної натхненної імпровізації, яка не вкладається в усталені канони. Змістовне тлумачення цього епізоду може бути двояким – з одного боку, це острівець позитивних переживань, зосередження на особистій ліриці; з другого ж – в контексті буремних конфліктів він настільки вишукано-ірреальний, що лише яскравіше підкреслює гостроту реальних подій.

Наступний епізод – генеральна кульмінація твору, своєрідний «парад пекельних сил» (цю метафору вжив Асаф'єв відносно скерцо Шостої симфонії Чайковського). На фоні остинатного супроводу, побудованого на дзеркальному оберненні лейтінтонаційного ряду, розгортається жорсткий, агресивний «наступ» примхливо-химерних у дисонатному зіставленні акордів, що нагадують типові романтичні образи зла. Поступово підносячись від похмурого, тьмяного басового регістру до повнозвучніших, яскравіших тонів, на безперервно наростаючій гучності, в чеканних синкопованих ритмах майже зримо виринає потужний невмолимий образ зловісного фатуму. На найвищому піку, в апофеозі могутності, він раптово розсипається у лавині спадаючих пасажів, щоби за хвилину знову звестись до вершини. Колосальна сила подолання, створена цією хвилею, завершується імперативним терцевим зворотом і оберненим лейтінтервалом зменшеної септими.

Коротка кода конспективно проходить «шлях назад», чеканний унісонний поступ на комбінаціях лейтінтервалів приводить до поступового згасання, вирівнювання звучності, і в останніх тактах залишається той самий глухий «безособовий» рокіт, котрий і розпочинав весь твір.

Згущення песимістичних настроїв, використання радикально новаторських музично-виразових засобів – емансипація дисонансів, подолання ладо-тональної стійкості, максимальна стишеність драматичного розгортання, постійна перемінність метричної акцентності (на початку регулярно чергується 5/8 і 4/8, пізніше також увесь час змінюється метр), насиченість і неочікуваність фактурних переходів – дозволяє визначити Баладу як один з найцікавіших прикладів експресіоністичної стилістики в українській музиці. Риси поемної драматургії переосмислені тут досить індивідуально, виникають паралелі з експресіоністичними поемами чи монодрамами (Шенберг), внаслідок цього весь колорит твору дещо «згущений» за барвами, а інтенсивність розвитку досягає свого апогею. Так само і більшість застосованих романтичних прийомів набувають незвичного тлумачення, внаслідок чого вони суттєво трансформуються, перевтілюються згідно з новим художнім світоглядом.

Підсумовуючи аналіз перевтілення рис поемності у фортепіанній творчості Лятошинського, можемо стверджувати тяжіння до символічного, опосередкованого їх трактування, до філософсько-узагальнених типів образності, притаманних також і літературним пошукам сучасних композитору авторів, а відтак особливо концентровану, багатозначну стилістику цих творів, складність, напруженість тематичних трансформацій, широку амплітуду використаних модерних прийомів. Романтичний прототип поемності, хоч і безперечно присутній у його художньому світогляді, зазнає індивідуалізації, набуває більш опосередкованого, інтелектуально-конструктивного тлумачення. Тому його ознаки можна спостерігати у таких розмаїтих за своїм змістовим спрямуванням жанрах, як соната, соната-балада, балада, цикл прелюдій. В принципі, цей ряд міг би бути продовжений, оскільки трансформація романтичних засад поемності попри адаптацію в індивідуальному стилі Лятошинського інших стильових тенденцій і напрямків (символізму, експресіонізму, імпресіонізму) залишилась одним із визначальних «знаків» його формотворення, відтворила прагнення композитора до стислого підпорядкування структурних закономірностей головній ідеї твору, а відтак переваги вільно видозмінених канонів «форми як даності» над конструктивністю «форми як принципу» (визначення В.Бобровського). Як і в літературі, поезії тієї доби, у Лятошинського відбувається «розмивання» меж поемності, аналогічно до того, як більшість інших жанрів і форм втрачають свою однозначність, ускладнюються і переважно тяжіють до опосередкування головних ознак, модифікуються у зовсім іншому контексті, збагаченому пошуками новітньої творчості, нового «словника епохи». Особливо близькою до напрямку, в котрому стверджує своє художнє credo Лятошинський, видається творчість П.Тичини, котрий за «фасадом» злободенності, уподібненим до газетності поетичного стилю, приховує значно складніший філософський зміст, опертий на «вічні» символи, запозичені з Біблії та з джерел світової культури (особливо яскраво це проступає у поемі-симфонії «Сковорода», але навіть у «комуністичній» поемі «Похорон друга» за зовнішньо плакатними подіями прогляда-

ється зовсім інша символіка). Відтак особливо важливою стає загальна ідея поемності, що в романтичному стилі наголошує на вічних проблемах буття, концентруючи їх у конкретних сюжетних перипетіях чи символічному зіставленні образів. Отже, для Лятошинського, як нам видається, найважливішим здобутком романтичної поемності, котру він перевтілював у своїй творчості, став саме момент переходу від конкретного, злободенного (в музичній системі виразності – модерних, жорстких засобів) до філософсько-естетичних універсалій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Белза І. Б. Лятошинський. – К.: Мистецтво, 1947.
2. Белза И. Учитель (Б.Лятошинский) // О музыкантах XX века. Избранные очерки. – М.: Советский композитор, 1979.
3. Борис Николаевич Лятошинский. Сб. статей // Сост. М.Капица. – К.: Музична Україна, 1987.
4. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. – Изд. 2-е, доп. - К.: Музична Україна, 1973.
5. Зандрок С. Фортепіанні сонати В.Косенка та Б.Лятошинського // Українське музикознавство. Вип. 10. – Респ. міжвідомчий наук.-метод. зб. – К.: Музична Україна, 1975.
6. Йовенко З. Фортепіанна творчість українських радянських композиторів (20-і роки) // Українське музикознавство. Вип. 3. – Респ. міжвідомчий наук.-метод. зб. – К.: Музична Україна, 1968.
7. Клиш В. Українська радянська фортепіанна музика (1917-1977). – К.: Наукова думка, 1980.
8. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Львів, 2000.
9. Лятошинський Б.Н. Воспоминания; Письма; Материалы: В 2-х частях. – К.: Музична Україна, 1985, 1986.
10. Ляшенко І. (Київ) Музичний світ Б. Лятошинського // Збірка матеріалів міжнародної теоретичної конференції, присвяченій 100-річчю з дня народження. – К.: Центрмузінформ, 1995 – С. 126 – 129.
11. Орлова Н. Про взаємодію форми і жанру в симфонічних поемах Б.Лятошинського // Українське музикознавство. Вип. 9. – Респ. міжвідомчий наук.метод. зб. – К.: Музична Україна, 1974.
12. Самохвалов В. Б. Лятошинський. – К.: Музична Україна, 1981.
13. Самохвалов В. Черты музыкального мышления Б.Лятошинского. – К.: Музична Україна, 1970.

Nelya Pastelyak

TRANSFORMATION OF A POEM IN BORIS LYATOSHYNKY'S PIANO CREATION

The article «Transformation of a Poem in Boris Lyatoshynsky's Piano Creation» considers various aspects of modification of a poem in Boris Lyatoshynsky's piano creation taking as a basis his Sonata-Ballad, p.18 and the Ballad, op. 24 which prove to be the most vivid illustrations.

Уляна Молчко

ВОКАЛЬНІ ТВОРИ ОСТАПА БОБИКЕВИЧА НА СЛОВА ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ

У статті аналізуються вокальні твори Остапа Бобикевича на слова Олександра Олеся. На їх прикладі досліджується поєднання традицій національного та західноєвропейського романтизму; простежується взаємозв'язок вокальної та інструментальної партій; визначається значна мистецька вартість даних композицій.

У цьому році виповнюється 115 років від дня народження видатного композитора, піаніста-аккомпаніатора, культурно-громадського діяча, музичного критика Остапа Бобикевича (1889-1970). Його ім'я разом з багаточисленими постатями митців Галичини було довгий час вилучене з українського музичного життя, оскільки він – син священника, видатного письменника Олексі Бобикевича, посвоячений з о.О.Нижанківським та Д.Січинським, з 1944 р. емігрував до Німеччини, де продов-

жував творити глибокопатріотичні композиції, які закликають рідний народ до боротьби за свою свободу.

У кінці 80-х рр. ХХ ст. у зв'язку з падінням комуністичного режиму в національному мистецтві починається відродження музичного надбання багатьох діячів вітчизняної культури.

Постать О.Бобикевича, як і його спадщина, довгий час була майже невідомою в Україні, тому дослідження та публікації щодо аналізу творчості митця відсутні. Музичні композиції автора є в рукописах і зараз зберігаються в архівах Італії, Англії, Канади. Лише 15 солоспівів, які увійшли до вокального циклу «Пісні сольові з акомпаньяментом фортеп'яну» (збірка перша), вийшли у світ за сприяння Фонду Української Культури ім. Сергія Єфремова у 1954 р. в Мюнхені. Незначна частина нотних манускриптів потрапила до рідного краю завдяки старанням друзів митця, а саме Б.Шарка та Й.Гошуляка. Про нелегкий життєвий шлях композитора ми частково довідуємося зі спогадів його матері Осипи Бобикевич [4], з історико-мемуарного збірника «Стрийщина» [15, 325], з публіцистичного нарису М.Ващишин «Остап Бобикевич» [7] та із закордонних газетних статей-споминів, авторами яких є М.Болуч [5], О.Залеський [9], М.Михайловський [13], Б.Шарко [16], С.Шах та Г.Коваль [17]. У книзі Й.Гошуляка «Йй свого не цурайтесь» [8, 402-405] видрукувані листи композитора до співака. Короткі відомості про О.Бобикевича подані у біографічному довіднику «Мистецтво України» [12], у біо-бібліографічному словнику «Діячі української музичної культури» П.Медведика [11] та в Малій Українській Музичній Енциклопедії [1]. У вітчизняній науковій літературі, а саме монографії Т.Булат «Український романс» [6] та у фундаментальній праці «Історія української музики» [10] немає ні згадки про цього митця, ні характеристики його численної вокальної спадщини, яка становить понад 110 творів.

Метою запропонованої статті є спроба проаналізувати вокальні твори Остапа Бобикевича на вірші Олександра Олеся та визначити їх мистецьку вартість задля широкого впровадження у концертні програми вокалістів та піаністів-аккомпаніаторів. Дані композиції вперше стають об'єктом музикознавчого та виконавського дослідження.

Найоб'ємнішою частиною вокального доробку О.Бобикевича є солоспіви на слова О.Олеся, котрі композитор писав протягом усього життя як на батьківщині, так і в еміграції. Ним створено близько 26 творів на вірші поета. Деякі з них увійшли до згаданого вище альбому «Пісні сольові з акомпаньяментом фортеп'яну» (збірка перша). Це романси «О Воленько», «Ллється море», «Ой, не сійтесь сніги», «Соловійова пісня ллється», «О слово рідне», «Ще ранок спить», «Я не буду самотнім», «Ні, не співай пісень веселих», «В вигнанні дні течуть». Тяжке становище митця в еміграції, як моральне, так і матеріальне, не дало можливості опублікувати більшу частину його вокальних творів на слова О.Олеся. У рукописах є: «Хай плачуть струни», «Зелений ліс, і май, і сонце», «Вийди, о вийди...», «Зимою», «Жита», «Лебеді плавають», «Моїй матері», «На гори високі», «На зелених горах», «Не беріть із зеленого луку верби», «Зима прийшла», «Нехай сніги лежать», «Ми ідем з прокльоном в землю». Існують також і хорові композиції автора на вірші О.Олеся: «Живи, Україно», «Ми не кинемо зброї своєї» та дуети «В вечірній годині» і «Хай плачуть струни».

До творчості О.Олеся зверталоса багато визначних українських композиторів – М.Лисенко, Я.Степовий, К.Стеценко, П.Козицький, С.Людкевич, Л.Ревуцький, В.Барвінський, Н.Нижанківський, А.Кос-Анатольський, Б.Фільц. У творах поета увагу митців привертала різноманітна палітра настроїв, щирість висловлювання та висока музикальність. Власне це заповонило і О.Бобикевича.

Солоспіви композитора на вірші О.Олеся умовно можна розділити на дві групи: перша висвітлює тугу та жаль за батьківщиною, гнітюче усвідомлення неволі рідного краю, а друга – віру в світле майбутнє народу. До першої групи слід зарахувати твори: «О Воленько», «Ллється море», «Соловійова пісня ллється», «Я не буду самотнім ніколи блукать», «Ні, не співай пісень веселих», «В вигнанні дні течуть, як сльози».

Хвилюючі роздуми митців над долею українського народу та зруйнованого краю відображені у солоспіві «О Воленько». О.Бобикевича надихнув до творчості вірш О.Олеся «О Воленько, билинонько моя...», котрий увійшов до циклу поезій «З щоденника р. 1917». У короткому фортепіан-

ному вступі композитор вводить слухача в стан неспокою та тривоги. Тут ніби борються два начала: надія та порив (короткі висхідні пасажі в інтервал октаву), яка переривається приреченістю на безвихідь (низхідні, хроматизовані акорди). Густі барви низького регістру інструмента надають вступові гнітючого настрою.

Вокальній партії притаманні риси декламаційності. Це переходи від одновисотного інтонування до висхідного напруженого руху і спаду, різноманітне групування ритмічних малюнків, часті паузи. У цей час фортепіанний супровід втрачає свою образну насиченість і відходить на другий план, щоб повністю дати слухачеві зосередитись на глибоких за змістом словах поезії:

«О Воленько, бипинонька моя...
Нема тобі життя на світі!...
Тверда у нас земля,
Засохнеш на граніті» [14, 275].

Інтонації з фортепіанного вступу знову з'являються перед другим куплетом вірша, але дуже стисло (всього 2 такти). Вокальна партія набуває драматично-схвильованих рис за допомогою введення композитором дрібного ритму, частих пауз. Тут інструментальний супровід не відходить на другий план, а набуває зображальних рис. Колористично збагачені педалізацією арпеджовані пасажі, що з'являються на фоні густих басів, передають пориви вітру, котрі так очікувану волю «на крилах схоплять і полинуть... Закружать, скрутять і згори на гострі скелі кинуть». Саме на ці заключні слова припадає кульмінація всього твору.

Вимушена еміграція композитора спонукала до написання вокальних творів на текст із збірки О.Олеся «Чужиною», яка вийшла друком, коли поет також опинився за кордоном. Увагу О.Бобикевича привернув вірш, написаний у 1919 р. «В вигнанні дні течуть, як сльози». Два куплети даної поезії лягли в основу однойменного солоспіву. Восьмитактовий інструментальний вступ в темпі *Andante* та розмір 9/8 вводить слухача у ліричну сповідь людини, яка мріє коханим краєм. М'який тріольний виклад акордової фортепіанної фактури передає настрій роздумів, а поява далеких басів та подекуди введення у співзвуччя хроматичних прохідних звуків сприймається доленосно. Цікавим є використання тональності *As-dur*, яка своїм, хоча і світлим забарвленням, підсилює тужливий характер поезії. Вокальна партія має кантиленну природу, виростаючи з народно-пісенного за характером і будовою зерна (хід на м. 3 вгору і вниз, стрибки на м.6), проте в процесі розвитку зазнає змін, насичується мовними інтонаціями. Ускладнюється її ритмічний малюнок, за допомогою якого композитор передає емоційний підтекст поезії. Кульмінація твору припадає на слова: «А сонце, сонце, як і щастя». Вона підсилюється гармонією подвійної домінанти. Розмірена тріольність переходить в октавно-акордовий схвильований низхідний пасаж, котрий звучить на *ff*. Остання фраза «Там, там, лише в краю коhanім» повертається до попереднього настрою. Автор виписує *ritardando* та *rosso a rosso e diminuendo*. Тут вокальна партія переривається восьмими паузами, що наближає її до речитативу. Останній тонічний акорд у верхньому регістрі звучить світло та сприймається як недосяжна мрія обох митців.

Роздуми про так очікувану волю знайшли втілення у солоспіві «Лпється море». Назва твору взята зі слів вірша, який був написаний у 1908 р. і увійшов до збірки «Поезії», Книга II. Провідна роль у розкритті образного змісту поезії відіграє фортепіанна партія. Вона витримана в одному типі фактури. Стрімкі висхідні акордові пасажі у тріольному викладі на фоні густих басів розходяться по всій клавіатурі, передаючи рух нестримного, бурхливого моря. Хроматична інтонація, що завуальована у звуках співзвуччя, вносить тужливий настрій. Темп *Andante* в першому куплеті змінюється через інструментальну зв'язку (*Pu mosso*) на *Moderato* в другому куплеті, що передає стан неспокою та тривоги. На цю напружену фортепіанну фактуру накладається вокальна партія. В її інтонаційній основі лежить висхідний хід на інтервал м.3, який при повторенні приводить до підйому мелодії на все вищі звуки *Des-dur*. Форма солоспіву – наскрізна з доповненням (другий куплет вірша подається двічі). Власне на це повторення припадає кульмінація цілого твору. Вокальна партія за другим проведенням вкінці дещо змінена (хід на звук «соль» другої октави). Повторюючи заключну частину поезії, композитор акцентує увагу слухача на думці, що воля здобувається великою ціною – життям людей.

До другої групи солоспівів О.Бобикевича на слова О.Олесь належать твори, що оспівують віру у щасливе, світле майбутнє народу та перемогу над темними силами зла. Серед них найяскравішими є «Ой не сійтесь, сніги», «О слово рідне!», «Ще ранок спить», «Хай плачуть струни».

О.Олесь, – як пише дослідник його творчості Р.Радишевський, – увійшов в українську літературу «як тонкий лірик, співець краси й сили кохання, природи й долі рідного краю, поет надії і віри» [14, 5]. Власне, у вірші поета «Ой не сійтесь, сніги», що був надрукований у 1904 р. в першій збірці «З журбою радість обнялась», через образи природи оспівується прагнення народу до волі. О.Бобикевич, тонко відчуваючи бадьорий та закличний характер поезії, створив повний окрилення та завзягтя солоспів «Ой не сійтесь, сніги».

Тональність *cis-moll* надає творові дещо суворого та стриманого настрою. У вокальній партії досить часто звучать закличні інтонації (ходи на інтервал ч.4), чим ще більше підкреслюється непохитність у досягненні своєї мети.

Фортепіанний супровід солоспіву є настільки зображальним та розгорнутим, що переростає в інструментальну віртуозну п'єсу. Акомпанемент рухається секвенційними побудовами у висхідному русі, охоплюючи широкий діапазон клавіатури. Виклад фігурацій тридцять другими тривалостями надає йому рис бурхливого потоку. Вокальна партія в процесі розвитку зазнає теситурних змін (рух вгору до кульмінаційного звука «соль» другої октави) у другому і третьому куплетах. У поезії в цей час стверджується думка, що «ми діждемось весни. Свята волі, і світла, і вітри».

Солоспів «О слово рідне!» відразу захоплює своїм мужнім патетичним тоном висловлювання. Композитор точно передає схвильовано-піднесений характер вірша, в якому оспівується «рідне слово» як діва зброя для захисту свого народу. Він був написаний у 1907 році та увійшов до збірки «Поезії», Книга II. Три куплети тексту утворюють наскрізну форму. Логічний перехід від епізоду до епізоду здійснюється за рахунок зміни фактури, темпу, розміру, інструментальних інтерлюдій. Вокальній партії властива експресивно виразна та чуйна мелодико-декламаційна лінія, яка точно передає інтонаційну ейфонію слова. Вона насичена пунктирним ритмом, закличними стрибками вгору і вниз на інтервали ч. 4, м. 7, звуками мелодичного *f-moll*. Фортепіанний супровід повністю підпорядкований настрою солоспіву. Так, на початку романсу в темпі *Grave* він набуває рис, наслідуваних акомпанементу кобзарів під час виконання дум. Мелодія інструментального вступу в тональності *f-moll* розпочинається низхідним рухом з тонічного звука, який виражений різноманітними групуваннями (квінтолі, тріолі, пунктирний ритм), а партія лівої руки викладена арпеджованими акордами, що є властиві грі на кобзі та бандурі.

Другий куплет в розмірі 6/8 та темпі *Andante con moto* готується фортепіанним епізодом, який насичений тремолоючими акордами в правій руці та октавними басами в лівій руці. У поезії рідне слово порівнюється з шумом дерев та шовковим співом широких степів. У цей час супровід переходить на схвильований вісімковий ритм на фоні витриманих довгих, часом арпеджованих бандурних акордів. Після слів «Дніпра між ними левій рев» звучить знову фортепіанний епізод, що приводить до третього куплету. Октавний унісонний висхідний пасаж стрімко приводить до пульсуючих тріолів, на фоні яких звучать крокуючі октави. Цей клекочучий акомпанемент витримується протягом останнього, кульмінаційного куплету. Тут поет яскраво порівнює рідне слово з мечем та сонцем. На вокальній фразі «Дощами судними над нами» обривається супровід. Увага слухача зосереджується на думці, що рідне слово повинно охопити, як краплинки доленосного дощу, весь край. У кінці твору знову зненацька вривається пульсуюче тріольне фортепіанне завершення.

О.Бобикевич, терпляче переносячи труднощі чужини, вірив у щасливу долю українського народу, в його перемогу у здобутті своєї незалежності. Ці почуття, що переповнювали душу композитора, знайшли відображення у романсі «Хай плачуть струни!». Він увійшов до другої збірки вокальних творів митця, яка готується до друку. Солоспів, сповнений оптимістичного настрою, бадьорого духу, вселяє віру у світле майбутнє нації. Поет у вірші оспівує нашу переможну пісню, яка має розійтися з вітром по світу. О.Олесь вірить, що вороги, які знущалися з українського народу, «колись на землю впадуть з гори». Митець захоплено пише:

«І вільно в грудях серце заб'ється,
І зйдуть тіні із нив в яри,
Хай плачуть струни, хай сльози ллються.
Хай нашу пісню несуть вітри» [14, 250].

D-dur тональність твору, 6/8 на розмір та темп Moderato підкреслюють піднесений характер солоспіву. Інструментальний вступ насичений акордовою фактурою, що звучить на фоні тонічних, субдомінантових та домінантових басів. Така романтична фортепіанна фактура витримана протягом усього твору.

Вокальна партія наближається до мовно-декламаційних інтонацій за допомогою частого введення між мотивами пауз, а вжиті характерні ходи на інтервали ч.4 та ч.5 надають рис маршовості. Верхній голос в акордовому фортепіанному акомпанементі повторює мелодію сопрано, чим зливається воедино в одне ціле. Перед другим куплетом знову звучить інструментальний епізод, що витриманий в бадьорому, піднесеному характері. Вокальна партія піднімається теситурно все вище, чим збільшує емоційне напруження твору. Саме тут, в поезії О.Олеся, засуджуються вороги-загарбники, які тривалий час знущалися з волелюбного українського народу. Композитор вводить для підсилення музичної характеристики альтерацію у всю фактуру солоспіву. Широко використовуючи гармонію подвійної доміанти, митець будує на ній наступний фортепіанний епізод, що підводить до переможного третього куплету. Інструментальне завершення твору, повторюючи інтонаційно вокальну партію, приводить до утвердження тонічної гармонії.

У 1956 р. вперше був здійснений звукозапис вокальних творів О.Бобикевича відомим тенором К.Чічкою-Андрієнком. До авторського аудіоальбому, який нещодавно був випущений у Львові за сприяння доньки співака, увійшли також і солоспіву на слова О.Олеся. Це романси «О слово рідне!», «Як часто сниться рідний край», «Соловієва пісня ллється», «Я не буду самотнім», «Ще ранок спить». Виконавцями солоспівів О.Бобикевича на слова О.Олеся були видатні українські співаки: Ольга Луко, Одарка Андрієшин, Йосиф Шрамек, Йосиф Гошуляк, Дометій Йіоха, Клим Чічка-Андрієнко, Мирослав Скала-Старицький. У наш час неперевершено інтерпретує ці твори народна артистка України Марія Байко, а партію фортепіано чудово виконує заслужена артистка України Ярослава Матюха.

Розглянувши вищезгадані вокальні твори О.Бобикевича, можна зробити деякі узагальнення. Звернення композитора до віршів О.Олеся було не випадковим, адже доля двох митців-емігрантів споріднена і вирізнялася тугою за батьківщиною та вірою у перемогу народу. Тому так багато його поезій знайшли музичну інтерпретацію у творчості О.Бобикевича. У цих композиціях простежується поєднання рис національного та західноукраїнського романтизму. Постійна співпраця О.Бобикевича із видатними українськими співаками позначилася на вокальних партіях солоспівів, які виявляють добре знання природи голосу. Вони ґрунтуються як на кантилені, так і на речитативно-декламаційних та мовних, елементах.

Фортепіанна фактура вокальних творів дуже розвинена, оркестрово насичена, переважає акордово-октавний виклад, часто використовуються віртуозні пасажі, що охоплюють всю клавіатуру.

Солоспіву О.Бобикевича на слова О.Олеся відзначаються лірико-драматичним тоном висловлювання, насиченістю динамічними і темповими контрастами, рельєфністю фразування, психологічним напруженням. Численні авторські ремарки передають різні емоційні стани, що відображені у віршах поета.

Перед музичною громадськістю Галичини стоїть завдання – повернути із закордонних архівів решту рукописів солоспівів композитора і видати їх у рідному краї. Ці високомистецькі твори вартують того, щоб якнайчастіше впроваджувати їх у концертні програми виконавців та вивчати у навчальних закладах України.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бобикевич Остап // Мала Українська Музична Енциклопедія / Упорядник О.Залеський. – Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1971.

2. Бобикевич О. Пісні сольові з акомпанементом фортеп'яну (збірка перша). – Мюнхен, 1954.
3. Бобикевич О. Пісні сольові з акомпанементом фортеп'яну (збірка друга). – Мюнхен. (Рукопис).
4. Бобикевич О. Твори. – Львів: Каменяр, 2000.
5. Болуч М. Остап Бобикевич (композитор, співець патріотичного народу і ностальгії) // Америка. – 1964.
6. Булат Т. Український романс. – К.: Наукова думка, 1979.
7. Ващишин М. Остап Бобикевич. – Львів: Червона калина, 2003.
8. Гошуляк Й. Його не цурайтесь: Спомини, матеріали, листування. – Львів: Каменяр, 1995.
9. Залеський О. Остап Бобикевич (до 80-ліття) // Вісті. – 1969. – Грудень.
10. Історія української музики. – К.: Наукова думка, 1989-1992.
11. Медведик П. Діячі української музичної культури / Матеріали до біо-бібліографічного словника // Записки НТШ. – Т. ССХХVI: Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1993.
12. Мистецтво України: Біографічний довідник. – К.: Українська енциклопедія ім. М.П.Бажана, 1997.
13. Михайловський М. Сторінки українського музичного життя // Бобикевич Остап. Пісні сольові з акомпанементом фортеп'яну. – Мюнхен, 1954.
14. Олесь О. Твори: В 2 т. / Упорядник Р.Радішевський. – Т. 1: Поетичні твори. Лірика. Поза збірками. З неопублікованого. Сатира. – К.: Дніпро, 1997.
15. Стрийщина: Історико-мемуарний збірник: у 3-х тт. – Т.2. – Нью-Йорк, 1990.
16. Шарко Б. Композитор Остап Бобикевич // Новий шлях. – 1996. – 6-13 січня.
17. Шах С., Коваль Г. Пам'яті Остапа Бобикевича // Християнський голос. – 1970. – 23 серпня.

Ulyana Molchko

THE O.BOBIKIEWICH PART-SONGS ON THE WORDS OF O.OLESYA

In the article The part-songs of Ostap Bobikiewich on the words of Olexander Olesia are analysed. On their example combination of traditions of national and western-european romanticism is explored; intercommunication of vocal and instrumental parties is watched; the considerable artistic cost of these compositions is determined.

Оксана Письменна

СВІТ ДИТИНСТВА У ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ ДИЧКО (КАНТАТА «ЗДРАСТУЙ, НОВИЙ ДОБРИЙ ДЕНЬ!»)

«Відкриття краси навколишнього світу, веселі ігри, гумор, фантазії, явища природи – зачарованими дитячими очима...» [1, 22]

У статті, на прикладі кантати «Здраслуй, новий добрий день!» розглядається хорове твірство Лесі Дичко; підкреслюються ладо-гармонічні особливості, формотворчі процеси. Особлива увага приділяється трансформації фольклору, його впливу на індивідуалізовані виразові засоби.

Образ дитинства в українській музиці, а зокрема в хоровій, займає особливе місце і пов'язаний із своєрідним «культутом дитинства» в національній традиції. Не випадково перша у світовій практиці дитяча опера з'явилась в Україні саме завдяки М.Лисенкові, а обробки дитячих пісень займали важливе місце у творчості практично всіх визначних національних митців.

Особливістю бачення дитячого світу в музиці – як професійній, так і народній – можна вважати єдність дитини і природи як органічного поєднання натурального, неспотвореного суспільством, а значить сутнісного і досконалого. Парадигму «дитина-природа» цікаво продовжують і сучасні композитори, незважаючи на начебто кардинальну зміну художніх пріоритетів. Серед них особливо послідовно розробляє цю тему Леся Дичко. Один із аспектів її втілення знаходимо у кантаті

«Здрастуй, новий добрий день!» для дитячого хору а capella на слова Є.Авдієнка, переклад з російської П.Засенка, тв. 20 (1976).

Написання даної статті зумовлене потребою науково-теоретичного аналізу музичної мови композиторки в одному із напрямків її хорової творчості – дитячих кантатах. Особливої уваги заслуговує питання звернення Л.Дичко до глибинних засад фольклору, його трансформація. Паралельно з аналізом виразових засобів, зокрема особливостей ладо-гармонічної мови твору, видається доцільним звернути увагу на композиційну архітектуру кантати.

Мета дослідження – визначити специфічні риси, притаманні музичній мові композиторки, вплив народнопісенних джерел у процесі композиторського переосмислення на формування індивідуалізованих ладо-гармонічних виразових засобів. Потреба в такому дослідженні викликана також недостатністю **літератури** з означеної теми. Загальному огляду творчості композиторки для дітей присвячений фрагмент невеликої монографічної роботи М.Гордійчука «Леся Дичко» із серії «Творчі портрети українських композиторів» (1978). Постає композиторки частково окреслена в контексті інших досліджень (історико-теоретичний та виконавський ракурс) із згадками про твори для дітей у таких працях: А.Терещенко «Українська радянська кантата і ораторія» (1975); Н.Семененко «Фольклорні риси гармонії хорової музики» (1987) та у статтях, збірниках та журналах. Глибокий музикознавчо-теоретичний та образно-естетичний аналіз творів композиторки, присвячений тематиці: «дитина-природа», відсутній.

Кантата Лесі Дичко «Здрастуй, новий добрий день!» написана не лише для дитячого сприйняття, але й для виконання наймолодшими музикантами. Враховуючи специфіку образного сприймання дітьми дійсності, навколишнього середовища, картин природи та живих істот, що її населяють, композиторка як чуйний психолог намагалася використати такі виразові засоби, які б відповідали цим вимогам, що й зумовило особливості музичної мови кантати. З огляду на це варто звернути увагу на мелодику і тематизм. І перед тим (у кантаті «Червона калина»), і особливо згодом авторка не раз демонструвала досконале володіння найсучаснішими прийомами хорового письма та доволі складними мелодико-тематичними утвореннями. Тут вона свідомо оперує підкреслено модерною музичною лексикою. Доречно було б згадати висловлювання диригента і поета Хейко Каллюсте, керівника хору естонського радіо «Елперхейн», що кантата «Здрастуй, новий добрий день!» є наймодернішим твором сучасності¹. Композиторка створює свою неповторну музичну мову: модерна лексика з опорою на мажоро-мінорну систему (а також на елементи народних ладів – пентатоніку, лідійський, рідше – фригійський), насичена мелодико-інтонаційними зворотами, що легко запам'ятовуються, значна частина яких є трансформацією інтонаційного «запасу» дитячого музичного фольклору та пісень календарного циклу – переосмисленням архаїчних мелодій шедрівок, веснянок, купальських та обжинкових пісень. Авторка користується широкою палітрою поліфонічних прийомів, зокрема первісними формами багатоголосся (гетерофонія), що притаманні календарним обрядовим пісням, зразками підголоскової поліфонії, контрастною та імітаційною поліфонією.

Показовим є також використання у хоровій тканині рівнобіжного та протилежного руху паралельними терціями, тріззвучками, септ- та нонакордами, що приводить до утворення нетрадиційної, нетерцевої вертикалі. «Логічним наслідком цього є нова гармонічна якість, що зростає на міцному народнопісенному ґрунті і водночас наповнюється новим сучасним інтонаційним змістом» [2, 57]. Кантата «Здрастуй, новий добрий день!» в образно-естетичному плані об'єднується з кантатами «Чотири пори року», «Сонячне коло» і «Весна», в яких основний акцент також зроблений на образну парадигму «дитина – природа», сягаючи до багатющих традицій українського фольклору і обрядів, що живлять цю тематичну сферу. Всі вони мають дещо схоже структурно-драматургічне розташування – чотиричастинної композиції з символічними трактуваннями пантеїстичних категорій і уявлень. У центрі концепції кожної з кантат – пори року як універсальна філософсько-етична категорія, яка включає в себе і аспект пізнання світу дитиною з усією безпосередністю і жвавістю уяви, і аналог до колообігу людського життя. В аналізованому творі частини також носять назви пір року,

¹ Перше виконання кантати хором естонського радіо відбулося в Талліні в 1980 році.

проте їх розташування не є традиційним, тобто таким, яке ми зустрічаємо в багатьох інших циклах: адже відомо, що вони, як правило, завершуються частиною «Зима». У Дичко ж у кантаті «Здрастуй, новий добрий день!» черговість частин – «Літо», «Осінь», «Зима», «Весна», отже, фінальною частиною стає «Весна». Можна пояснити концепцію кантати таким чином, що весна – це пора року, що символізує юність, любов, пробудження природи, відмирання старого та народження нового імпульсу до життя. Ймовірно, бажання завершити цикл на ствердній емоційній ноті спонукало авторку до зміни послідовності частин.

Жанрові аналоги (узагальнення через жанр) дозволяють констатувати у кантаті принцип старовинної сюїти та своєрідної сюїтності романтичного типу, обрамленої прелюдією – постлюдією. Тут Леся Дичко продовжує одну вельми важливу для української культури лінію – осмислення старовинної сюїти в синтезі з фольклорними джерелами і трансформацію цієї жанрової моделі на національному ґрунті. Особливістю даного твору є те, що всі попередньо відомі українські сюїти Лисенка, Людкевича, Барвінського, Косенка призначались для фортепіано, а сучасна композиторка, згідно з пріоритетами своєї творчості, переносить цю модель на хорову музику.

Сам жанр – кантата – допускає вибір достатньо вільної структури побудови твору, і тому, для реалізації своєї програми Леся Дичко звертається до циклічної форми сюїти. Тут сюїтність представлена в показі різнонастроевих картин природи, контрастних образів у їх зіставленні, що, очевидно, запрограмовано самою зміною пір року, демонстрацією найхарактерніших, найпоказовіших моментів кожного календарного циклу. Як і в сюїтах, тут наявні чотири основні обов'язкові частини: Скерцо (Дош), Анданте (Осінь), Фугетта (Новорічна), Рондо (Весна). Не дивлячись на те, що авторка не повністю витримує темпові співвідношення між частинами (перша частина швидка, проте між Фугеттою та Рондо немає темпового контрасту), у кантаті можна явно виділити ті ж основні функції частин, що і в сюїтному циклічному творі, а також провести паралель і з сонато-симфонічним циклом, де «ліричний центр» – Анданте (Осінь), скерцозна частина – Скерцо (Дош), фінал – Фугетта (Новорічна). Необов'язковими або додатковими номерами можна вважати Арію (Сова) та Фантазію (Мімоза). Також ми спостерігаємо у творі риси концентричної форми на рівні циклу. Присутні також риси репризності: обрамлюють сюїту вступ та заключення – Прелюдія (Ранок) та Постлюдія (Здрастуй, день на всій землі!). Крім того, слід звернути увагу на будову сюїти на рівні частин та розділів. Кожен розділ, який, відповідно, реперезентує певну пору року, в свою чергу може розглядатись як двочастинний цикл: Арія (Сова) – Анданте (Осінь), Фантазія (Мімоза) – Фугетта (Новорічна) і т.д.

Оскільки слово «цикл» по-грецьки означає круг, то ми спостерігаємо глибокий взаємозв'язок між основною ідеєю твору, його образною сферою та загальною драматургією твору (розвиток по колу на всіх вище вказаних рівнях).

Жанр кантати, вибраний композиторкою, трактований доволі традиційно. Єдність змісту, відсутність конфліктів і експресивних наростань-спадів, перевага лірико-споглядального первення зумовлена провідною ідеєю твору, загальним ідейно-філософським задумом. Він значною мірою вищиває з образно-естетичного бачення композиторкою світу як досконалої гармонії природи, в якій *зміна*, прихід *нового* не несе в собі загрози, а сприймається як неминучий плін сущого. У чомусь таке світосприйняття Лесі Дичко викликає паралелі з класицистичним пантеїзмом з його радісним відчуттям природи на противагу до експресії і конфліктності людського суспільства, проте зумовлене, в першу чергу, дивовижно просвітленою і мудрою у ставленні до сил природи українською «фольклорною етикою», корені якої сягають ще язичницьких часів, давньої міфології та обрядовості. Відповідно розвиток, почерговість частин зумовлена поетичним текстом, слідує за програмою твору, прихованим поетично-символічним змістом кожного більшого розділу та окремої частини.

Вибір авторкою програмної назви кожної частини та жанр, обраний нею для реалізації задуманого, таким чином, тісно пов'язані з образною сферою та емоційним забарвленням кожної з частин. У виборах текстів-програм-жанрів-символів кантати Лесі Дичко проявляє неабияку винахідливість і komponує всі згадані рівні у вельми цілісну концепцію, яка в кінцевому результаті проявляється через напрочуд глибокий і багатогранний зв'язок слова і музичної інтонації. Синтетичність

цього зв'язку, а можливо, навіть «синкретичність» – в первісному розумінні нерозривної єдності мовленого і співаного, як і висловленого через жест і танець – викликає враження дійства, можна собі уявити, як природно сприймалась би кантата як музично-драматична вистава. Навіть вибір жанрів, саме їх трактування набуває певного прихованого символічного підтексту. Якщо вибудувати тлумачення всіх розділів кантати за їх частинами, то, власне, така «природа дійства» виявиться доволі яскраво.

Так, у розділі «ЛІТО» перша частина носить назву Прелюдія (Ранок). У даному випадку це вступ, введення до цілої кантати, який символізує пробудження, становлення «чогось» із хаосу безперервного руху. Очевидно, що зв'язок програми-жанру побудований на обігруванні спільної для них категорії «початку – очікування»: прелюдія – цикл-ранок відкриває день. Не бракує символічних рядів, пов'язаних і з одним, і з другим. Згадаймо принагідно також і первісний смисл жанру. У перекладі з латинської *praeludium* – попередньо грати, робити вступ. Отже, початок кантати разом з тим вже несе в собі ігрову категорію як аллюзію до дитинства (ранок життя).

Музичний задум і вирішення «Ранку» стисло узгоджується з поетичним текстом (як і в кожній частині загалом, але тут «переінтоновується» практично кожна фраза, кожне слово), композиторка намагається знайти зображальні і експресивні відповідники до кожного рядка тексту. Форма теж відповідає поетичному прообразу – задум реалізується у двочастинній контрастно-складовій формі, яка разом з тим проростає із барокового мікроциклу прелюдії та фуґи. У частині «Ранок» прелюдія ніби підготовляє *fugettu*.

Музика Л.Дичко у Прелюдії (Ранок) викликає образні асоціації з «Ранком» Е.Гріґа (антракт до IV дії «Пер Гюнта»). У творах обох авторів домінує світлий прозорий колорит, пастельні тони у змалюванні сцени пробудження природи. Е. Гріґ досягає свого задуму зіставленням пасторальних тембрів дерев'яних духових з теплою струнної групи, Л.Дичко ж використовує барви людського голосу, ніжні чисті голоси дітей (кантата для дитячого хору а капела).

Розпочинається частина імпресіоністичною замальовкою картини теплої тихої туманної ранку: «Прокидалися ліси...» Прелюдія (Ранок) – розгорнута двочастинна форма. Пастельне, ледь окреслене забарвлення картини досягається поступовим секундним та терцевим нашаруванням хорових партій (до витриманого «es»), м'якими секундними пульсаціями. У 3-4-му та 7-9-му тактах на них накладається пентатонічна побудова розповідно-речитативного характеру: – «Прокидалися ліси...» (дві фрази: 4т.+ 5т., з тональними опорами: «Es – D»). На цьому фоні, неначе розмиті обриси постатей, звучать низхідні глісандо (політональне поєднання: Es/F, Es/As).

Далі, відповідно до поетичного тексту – «Соловейко заспівав...» – варіантне проведення тем попередньої побудови, що створює образ пробудження природи, імітує веселий щебіт пташки: (11т.= 4т.+7т., «а») з новими тональними опорами «h-D» та кадансовим завершенням N до Fis (Ges)-dur-ного тризвуку.

У другій частині розгорнутої двочастинної форми – *Misterioso* – для створення ніжного, лірико-поетичного образу «Зорі падали між трав...» та різноголосого хору пташок, композиторка обирає короткі пентатонічні поспівки, що чергуються з пентатонічною мінорною мелодичною лінією та з додаванням колористичних звукових асонансів – поєднанням шиплячих приголосних «ч», «ш», що передають приглушені таємничі звуки нічного лісу.

Звернення до прадавніх архаїчних поспівок для окреслення образів живої та неживої природи ще раз підтверджують думку про значне місце фольклорних елементів у творчості авторки. Структура побудови: 19т.= 8т.+11т., тональна опора - «b - D».

Різким контрастом до лірико-споглядальної картини вранішньої тиші, до пастельного зображення картин природи вривається веселе радісне «Ку-ку-рі-ку!» (*fugetta*). Частина побудована на імітаціях дрібних мелодичних зворотів, що мають звуконаслідувальні функції. Тональною опорою частини, не дивлячись на три бемолі при ключі, є «As». Закінчується *fugetta*, а також перша частина «Літо», картиною пробудження сонця: рух паралельними тризвуками з дещо порушеною терцевою будовою (замінені та додані тони). У каденційній побудові в результаті поступового висхідного тер-

МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА І СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ

цевого та секундового «потовищення» горизонталі композиторка приходить до заключної кварто-квінтової опори «cis - gis» – апофеоз сонцю.

Схема: Прелюдія (Ранок). У дужках – кількість тактів інтермедій без тексту на «М... , А...».

Larghetto	Animato	Misterioso	a tempo	Piu mosso(fugetta)	Meno mosso
a	a ₁	b	b ₁	c	a ₂
9т.	11т.	8т.	11т.	19т.	5т.
(2)2+(2)3	(4)2(5)	(4)2(2)	(2)2(7)	(8)3(8)	1+4
Es-D	h-D	b	D	As	c-cis\gis

Друга частина «Літа» – Скерцо (Дош). Відомо, що діти завдяки своїй яскравій образності мислення особливо охоче сприймають музику, яка несе певне звукозображення і з конкретним змістом. Саме такою є друга частина – граціозне Скерцо (Дош). Очевидним є і продовження семантичного ряду першої частини – перед-*гра* – *жарт* (scherzo). Якщо в першій частині більша увага – в пошуках інтонаційного відповідника – зосереджувалась на колористичних ефектах, на створенні загального відчуття «ранкової природи», то в другій частині авторка дуже влучно та винахідливо передає накрапання дощику і удари грому як гру, як жарт природи; веселе квакання жабенят і всі навколишні звуки, що супроводжують дощ, та їх жартівливе сприйняття.

Скерцо (Дош) із кантати «Здрастуй, новий добрий день!» асоціюється з «Дощиком» В.Косенка із альбому «24 дитячі п'єси для фортепіано». Хоча «Дош» Л. Дичко – для дитячого хору, однак «крапельки дощу» ми «бачимо» в обох творах.

Скерцо містить у собі кілька контрастних варіантно-змінених епізодів відповідно до поетичного тексту. Частина викладена в три-п'ятичастинній формі. Це – картина лагідного весняного дощу: низхідні секундово-терцеві інтонації (трихорд) у різних хорових партіях у чергуванні з дитонічними остинатними фігурами (вісімки, стакато) у «D» лідійському. Звернення авторкою до дитоніки, тритоніки, біхордів, трихордів, що належать до найважливіших ладозвукорядів дитячих пісенок, забавлянок, свідчить про його фольклорну основу. У другій частині композиторка доповнює картину рясного дощику «ударами блискавки та грому» – секундові кластери у поєднанні із зустрічним рухом голосів паралельними терціями на фоні остинатного руху «a₁-fis₁» у різних хорових партіях. Третя частина – Lento (A₁). Мелодико-інтонаційною основою цієї частини (два куплети) послужила тема з першої частини в неточному оберненні (інверсія). Четверта частина –Vivo (B₁) – відіграє кілька функцій – повтор серединної побудови (B) та додаток-заключення до частини Lento (A₁). Остання частина три-п'ятичастинної форми репризна: повернення до початкового настрою легкого граціозного скерцо.

Схема: Скерцо («Дош»). Цифрами в дужках виписана кількість тактів відповідних інтермедій (повтори слів «Дощик» або «Ква»).

Vivo	Lento										Vivo	Tempo
A	B					A ₁					B ₁	A
10т.	21т.					29 т.					11т.	10т.
(2) 3 (2) 3	(6) 4 (4) 4 (3)	(4) :(4) 4 (4): 1 (1)	(1) 1 (1) 2 (6)	(2) 3 (2) 3								
a	a	b	b ₁			a ₁	a ₂		b ₁	b ₂	a	a
D лід.	D-ова сфера					D					D	Dлід.

Задум другого розділу цієї кантати – «ОСІНЬ» також розкривається у двох частинах: Арія (Сова) та Анданте (Осінь).

«Осінь» і вносить певний контраст до літніх рефлексій і водночас продовжує їх. Перша частина «Осені» – Арія (Сова) – соло альта без супроводу. Арія, як і передбачено жанром, пов'язана з

дією, показує участь героя в цій дії, а також характеризує його душевний стан. Це – картина-епізод з життя хлопчика, його дії та переживання. Але дещо перебільшені емоції з приводу подій, що відбуваються: низхідне глісандо у третьому куплеті, фермата на високій «кульмінаційній» ноті у другому наводять на думку, що тут наявні риси пародійності. Це пародійне трактування ляментозності змушує згадати досягнення К.Орфа в «Арії смаженого лебедя» («Карміна Бурана»). Водночас тут присутня фольклорна основа (де перехрещуються різні жанри – голосіння і забавлянки). За будовою – це куплетно-варіантна форма.

Схема: зміни в тематичному матеріалі (кожен куплет по 4 такти)

1-ий куплет:	a	+	a ₁	+	b	+	c
2-ий куплет:	a	+	a ₂	+	b ₁	+	c
3-ій куплет:	a	+	a ₂	+	b	+	c ₁
4-ий куплет:	d	+	e	+	b ₂	+	c ₂

Лірично-елегійним осередком кантати, що передає настрої смутку, жалю, тривоги, пустоти є частина Анданте («Осінь»). Анданте – йдучи кроком: повільний розмірений темп-настрій. Проводячи паралелі з сонатно-симфонічними циклами класичного періоду, ця частина асоціюється з «ліричним центром» циклу. Програмна назва «Осінь» символізує завмирання природи, схил життя.

Задум авторки виразився в чіткій тричастинній композиції. Розпочинається Анданте широкою наспівною мелодією у соло сопрано: низхідні ходи на ч.5., м.7. у f-moll. Далі контрапунктично додаються хорові партії із зустрічним рухом паралельних терцій та кварт у f- фригійському. У цьому першому реченні (5т.) можна спостерігати деякі моменти звукообразності – легенькі подихи вітру.

Друге речення даного періоду передає суб'єктивні ностальгічні настрої – жаль за літом, що минуло. Це лірична пісенна тема. Мелодико-інтонаційною основою теми послужила пентахордна поспівка. Речення розпадається на дві фрази повторної будови (2+3) і проводиться у b-moll.

Середня частина *Rit. mosso* продовжує початково викладену ідею – передає журливий ностальгічний настрій, створюючи картину похмурої осені: «Небо сумне нависає, на деревах краплі сліз». Для реалізації задуму авторка використовує поліфонічні принципи розвитку: здебільшого контрастну та підголоскову поліфонію. Тут можна виділити дві фази розвитку з різними тональними опорами: «b - es» та «fis».

Реприза не вносить змін ні тематичних, ні структурних, ні настроєвих. Нові лише тональні опори: «fis-h» - «f».

Схема: Анданте («Осінь»).

	A		B			A		
a	+	b	c	a ₁	+	b ₁	+	c ₁
5 т.	+	5 т.	9 т.	5т.	+	5т.	+	3 т.
f-b		b-d	b-es fis	fis-h		f		f

Третя частина кантати – «ЗИМА»: Фантазія (Міміза) та Фугетта (Новорічна).

Цікаво задумана та реалізована перша частина «Зими» – Фантазія – ритмо-декламація хору. Це ніби вставний номер у загальний контекст кантати, невеличка театралізована сценка, що органічно підготовляє урочисту масштабну частину кантати – Фугетту (Новорічну).

Можна провести деякі паралелі з підчастиною «Осінь» з дитячої кантати Лесі Дичко «Сонячне коло». Там основними дійовими особами були читець з хору та оркестр. У Фантазії авторка використала ритмо-декламацію хору – перекидання коротеньких фраз від однієї хорової партії до іншої. Окремі слова чи групи слів віршовано-поетичного тексту виконуються то почергово, то одно-

часно, то комплементарно хоровими партіями, що створює загальне поліфонічне звучання твору. Вимальовується картина холодної сніжної зими, передається тривога дітей за живу ніжну квітку, що опинилась серед лютої зими, впевненість, що вона не загине. Невеличка фантазія про зиму, мороз та живі мімози...

Картину засніжених лісів та полів, міст та сіл, з хурделицями та заметілями, з веселими дитячими забавами та новорічними святами композиторка вдало передає в другій частині «Зими» – Фугетта (Новорічна). Веселим, дзвінким, радісним настроєм пронизана ця частина. Її композиційна будова ґрунтується на органічному чергуванні гомофонно-гармонічного та поліфонічного типів викладу. В основі формотворення частини лежать чотири структурні одиниці: фугатна, дві інтермедії, вступ. Їх поєднання і створює форму частини в цілому, яку можна трактувати як повторену розгорнуту двочастинну. Крім того, тут позначився вплив куплетної пісенної форми, де незмінним є приспів (фугатний) епізод. Динамізація цієї форми (крім певних формотворчих засобів) відбувається завдяки поетичному тексту: якщо перше проведення експонує картини природи, простори, занесені снігом, і ніби підготовляє появу свята – Нового року, то друге повторене проведення – це вже безпосередньо саме новорічне святкування з ялинками в кожному домі, радісними піснями, танцями, хороводами дітей, добрими побажаннями – «Хай же рік Новий несе щастя всім на світі!»

Схема: Фугетта (Буквою «R» позначені фугатні незмінні епізоди; скорочені позначення тон. нест. означають тональну нестійкість першої повтореної інтермедії).

Вступ	T	інт.	T	інт.	Вступ	T	інт.	T	інт.	Закл.
	T		T			T		T		
	T T		T T			T T		T T		
	T		T			T		T		
a+b	R	c	R	d	a+b	R	c	R	d	a
4+4	8	4	8	4	2+4+2	8	4	8	4	4
B c-Es	BFBC	тон. нест	BFBC	A	b c-Es	BFBC	тон. нест	BFBC	A	B

У вступі експоновані дві контрастні теми. Перша, рішуча: переможний поступ зими – основана на кварто-квінтових висхідних інтонаціях, опора «с». Друга: образ веселої віхоли – хвилеподібна, базується на пентатонічних поспівках, опора – «As. Форма вступу – квадратний період неповторної будови.

У Фугетті авторка використала мінімальні можливості розвитку теми: лаконічна вихроподібна тема з'являється протягом всієї частини лише у своєму експозиційному вигляді. Перше проведення теми в В-dur, друге – реальна відповідь – в F-dur, третє – в В-dur, четверте – в С-dur. Отже, вона представляє собою момент статичний. Динамізація ж досягається за рахунок інтермедій. Вони побудовані на розвитку інтонаційного матеріалу теми та її протискладень.

Частина Рондо (Весна) перекликається з частиною Скерцо (Дош) загальним жартівливим настроєм, звукообразними моментами – дзвінкі краплі талої води, веселий спів струмка в Рондо; краплі дощику та веселе квакання жабенят у Скерцо. Ці дві частини, а також Прелюдія-Постлюдія, вносять деякі риси концентричності на рівні всієї кантати з двома кульмінаційними центрами: один – ліричний, Анданте (Осінь), другий – радісно-урочистий, Фугетта (Новорічна): A + B + CD + B₁ + A₁.

Заключна частина – «ВЕСНА»: Рондо (Весна) та Постлюдія (Здрастуй, день на всій землі!).

Провідною рисою музики для дітей є художня конкретність та яскрава образність. Їх приваблюють сюжетні п'єси, твори, до яких легко скласти літературну програму. Частина Рондо (Весна) – це сюжетно-настроєва замальовка проганяння зими та переможний прихід весни. Звернення до форми рондо також, очевидно, зумовлено його жанровою природою, а також носить символічне навантаження. Рондо – старовинна форма, корені якої сходять до народної музики, хороводних пісень і старовинних танців; «рондо» означає круг, хоровод. У творах французьких композиторів не лише вся форма, а й частина, що весь час повторювалась, називалася «рондо», як частина, «що замикає

крут», надає кругоподібності всій формі» [3, 272]. Так і в кантаті, частина «Рондо» завершує твір (останній розділ «Весна»), символізує кругообіг, циклічність змін пір року.

Задум частини розкривається у своєрідно трактованій формі рондо. Тут рефреном служить повторювана та варіантно-змінена остинатна фігура (основою є дитоніка та повторення звуків на широких інтервалах). Вона проходить у частині безперервно від початку до кінця (крім коди) і до ручена по чергово хором партіям попарно. У трьох епізодах відбувається розгортання сюжетної лінії. Кожен епізод – це мініатюрна замальовка природи, життя. Перший епізод – «Рано-вранці біля дому...» – це висхідна хроматична поспівка в обсязі в.3 (є повторюваною фразою – 1т.+1т.). Другий епізод – «То двірник у теплу пору...» – також повторювана фраза (1т.+1т.). Мелодико-інтонаційною основою послужив низхідний тонічний секстакорд (чергування IV# - ввідного до домінанти - ознаки D-лідійського). Другий голос – другі сопрано – проходить терцевою второю, що є типовим засобом для української пісенності. У третьому епізоді – «Горобець приймає душ...» – змальований прихід весни, щебіт птахів: його мелодико-інтонаційною основою є секундові та тритонові інтонації при поєднанні паралельними в.2. двох хорових партій (перші та другі альти).

Після останнього проведення рефрену звучить розділена на дві частини кода.

Постлюдія («Здрастуй...») – це логічне завершення пройденого шляху, підсумок усіх зображених картин природи, настроїв, переживань – смислове завершення циклу. Постлюдія існує як термін протилежного значення до прелюдії – «послідуюча гра»¹. Як і в інших дитячих кантатах, тут присутня ідея кругообігу, розвитку по спіралі, все на новому вищому рівні, надія, що оновлення в природі, народження нового дня, принесе радість і тепло людям на всій землі. У цій частині авторка звернулася до ремінісценцій основних найхарактерніших побудов з попередніх частин. Розпочинається Постлюдія варіантним проведенням першої частини з Прелюдії – картини пробудження, тихо-го зачарованого ранку. Ті ж секундово-терцеві нашарування голосів, на фоні яких у політональному поєднанні звучать низхідні глісандо. Змінені лише тональні опори: «D -h»/»Fis». Наступна картина – це життєрадісне звукозображальне «Ку-ку-рі-ку», тільки тут три бемолі при ключі замінені на три діези, звідси – тональний устій переходить з «As» на «A-лід». Наступний новий епізод – вітання сонця, нового радісного дня «в радості й теплі» в просвітленій A-лід. – fis-moll-ній тональності з переходом в C-dur. Мелодико-інтонаційною основою цього епізоду послужили ритмо-інтонації з першого розділу з «Прелюдії». Перед оптимістичним апофеозним завершенням кантати, ніби нагадування про те, що в світі ще не все досконале, звучить трансформована тужлива ностальгічна тема з ліричного осередку кантати, з частини «Осінь» (тут передусім, спільним є настроєво-образна сфера, прийоми розвитку, фактура, ритм, а не мелодичні інтонації). Правда, цей епізод звучить в Постлюдії більш просвітлено, без щемливої туги – тональний устій – «Es» із закінченням на ускладненій гармонії VI ст. Підводить нас до заключної побудови секвентне проведення мелодико-ритмічних інтонацій із заключної частини Прелюдії. Триумфальний прихід нового доброго дня символізує перемогу добра та щастя на всій землі і побудований на темі пробудження сонця з Прелюдії.

Таким чином, Постлюдія, зібравши в собі всі основні образи, продемонстровані в кантаті, являється смисловою ідейною кульмінацією всього твору, своєрідним підсумком, наповнює нас вірою в досконалість світової гармонії, гармонії в природі, вірою, що на зміну старому прийде нове, відроджене, краще.

Таким чином, в кантаті «Здрастуй, новий добрий день!» драматургія твору, виразові засоби, особливості стилю спрямовані для якомога глибшого розкриття ідейно-філософського задуму та образів твору. Те, що твір адресований дітям, для їх виконання та сприйняття, спонукало авторку вдаватися до пошуків ясності та доступності виразу.

Звернення авторки до фольклорних символів, що виразилося і в ідеї, і в образах, і в жанрах, знайшло і певний круг виразових засобів (вузькооб'ємні лади, пентатоніка, лади народної музики, народно-пісенні ритмоформули, гармонічна вертикаль – здебільшого акорди з терцевою будовою, як правило, порушеною побічними тонами, політональні поєднання ладових опор, ладова змінність).

¹ Зародилась і розвинулась постлюдія як заключна інструментальна п'єса спочатку до творів органної музики, а далі і до вокальних творів.

Стрічкове голосоведіння – рух паралельними консонансами (терціями, тризвуками) та дисонансами (септакордами, нонакордами) рівнобіжними та зустрічними є одним із визначальних характерних прийомів побудови хорової тканини, використаних композиторкою. Також він є «типологічною прикметою українського народного хорового багатоголосся. Цей засіб, що базується на суміжнощабельних зв'язках, становить могутній стимулятор мелодичного розгортання, активізації образно-емоційної сфери музичного твору, динамізації всіх його складників» [2, 56].

У творі можна простежити цілий символічний ряд, що виник ще за язичницьких часів і зберігся донині, і власне він дуже переконливо проілюстрований Лесею Дичко. Коло, круг – символ сонця, сонце – символ життя на землі, кругообіг в природі – завмирання старого, народження нового – вічність гармонії в природі.

Всі ці задуми, ідеї, світобачення авторки втілено в кантаті для дітей, щоб вони могли зі своєю безпосередністю та дитячою гостротою сприймання спостерігати за космічними явищами, картинами природи, іграми живих істот в природі та інтуїтивно відчувати і осягати її гармонію.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дичко Л. Відлуння віків. Третій хор-фест «Золотоверхий Кнів». – К., 1999.
2. Семененко Н.Ф. Фольклорні риси гармонії хорової музики. – К.: Наукова думка, 1987.
3. Мазель Л. Строрение музыкальных произведений. – М.: Музыка, 1979.

Охана Рымена

THE WORLD OF CHILDHOOD IN THE CREATIVE WORLD OF LESYA DYCHKO (CANTATA «THE NEW GOOD DAY WELCOME!»)

In this article on the example of the cantata «The New Good Day Welcome!», the music language of Lesya Dychko is reviewed. The peculiarities of the harmonic matter and formative processes are underlined in this work.

Particular attention is devoted to the folklore transformation and its influence on the individualized expressive means.

Галина Жук

ВІОЛОНЧЕЛЬНА МУЗИКА ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЖАНРУ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розглядається віолончельна творчість В. Барвінського, який вперше в українській музиці представив цей жанр у всіх його різновидах для віолончелі і фортепіано (соната, варіації, сюїта тощо), а також у віолончельному концерті.

Діяльність В. Барвінського – визначного композитора, піаніста, виконавця, педагога, громадського діяча є вагомим внеском у формування музичної культури Галичини, а його мистецькі здобутки насамперед у камерних жанрах займають особливе місце в українській музиці. Трагічна особиста доля митця зумовила те, що протягом кількох десятиліть його ім'я і заслуги цілеспрямовано замовчувалися, твори майже не публікувалися і не виконувалися, відповідно й наукових досліджень, присвячених проблемам творчості композитора, практично не було. Рідкісними винятками служать окремі розділи з робіт А. Рудницького («Про музику і музику») та М. Боровика («Український радянський камерно-інструментальний ансамбль») і, звичайно ж, монографія С. Павлишин «Василь Барвінський», що досі є найбільш детальною і вичерпною науковою працею про життя і творчість композитора.

За останнє десятиліття інтерес дослідників до творчої спадщини митця помітно зріс. Широке коло проблематики охоплюють збірки музикознавчих статей «Василь Барвінський і українська музична культура. Статті і матеріали.» (Тернопіль, 1998 р.), «Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури. Статті і матеріали.» (Тернопіль, 2003 р.), «Василь Барвінський. Статті та матеріали. Збірник.» (Дрогобич, 2000 р.). У багатьох з них велика увага звертається на провідну галузь творчості композитора – камерно-інструментальну музику, адже твори цього жанру в доробку В.Барвінського за своїм різноманіттям, кількістю, професіоналізмом і художнім рівнем у свій час перевершували творчі надбання композиторів не лише Галичини, але й загалом України. Серед них – дослідження, присвячені фортепіанним жанрам (статті Н.Кашкадамової, Т.Шуг'яної, Н.Макуцької) та камерним ансамблям (дослідження Н.Мойсеєнко, Р.Мисько-Пасічник, Н.Швець, В.Грабовського), проблемам стилістики і виконавства (роботи С.Павлишин, Л.Кияновської, Н.Швець, О.Смоляка).

Розвиток камерних жанрів української музики, що був представлений у лисенківські часи нечисленними творами, набув у творчості молодших сучасників композитора характеру загальної тенденції (у жанрах фортепіанної та скрипкової музики працювали І.Левицький, Н.Нижанківський, М.Колесса, Б.Кудрик, З.Лисько, С.Туркевич, А.Рудницький), а в створенні віолончельного репертуару пальма першості, беззаперечно, належала В.Барвінському. «Ці твори були першими не тільки в західноукраїнській музиці, але й взагалі в українській музиці» [9, 54]. Однак віолончельні твори В.Барвінського поки що залишаються поза колом музикознавчого аналізу. У зв'язку з цим проблема традиції віолончельного виконавства і становлення репертуару для цього інструмента у творчості композиторів Наддніпрянської України та Галичини на зламі століть та першої третини ХХ століття постає цікавою і малодослідженою. Як бачимо, віолончельна музика В.Барвінського не достатньо досліджена українськими музикознавцями.

Мета даної статті – розглянути віолончельну музику В.Барвінського в контексті українського камерно-інструментального жанру.

Камерно-інструментальна музика є істотним показником зрілості професійного музичного мистецтва країни. В Україні процес формування камерних жанрів розпочинається у другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. Це було зумовлено особливостями тогочасного концертного життя та традиціями аматорського музикування, що засвідчують тенденції тяжіння до більш масових і організованих форм музичного руху (на відміну від його домашніх та салонних різновидів у середині ХІХ ст.), поживлення концертної практики та професіоналізації музичної освіти, виконавства і творчості. Тут велику роль відіграють аматорські музично-драматичні і співацько-хорові товариства, при яких діють класи гри на різних інструментах, диригентські курси, школи, численні музичні гуртки. Важливе значення для професіоналізації музичної освіти у ряді великих культурних центрів Наддніпрянської України мало також відкриття філій РМТ (Київ – 1863р., Харків – 1871р., Одеса – 1884 р., пізніше – у Катеринославі, Полтаві, Херсоні, Чернігові).

Аматорські камерно-інструментальні твори середини ХІХ століття, що збереглися донині, – це насамперед твори для флейти, цитри, гітари, фортепіано, а наприкінці все частіше з'являються п'єси, невеличкі цикли та сюїти для скрипки, фортепіано, камерних ансамблів. Віолончельні твори чи ансамблі (з участю віолончелі) залишаються рідкістю, як і гастрольні виступи виконавців на цьому інструменті (як, наприклад, А.Серве чи К.Ромберга у Києві). До перших зразків віолончельного українського репертуару можна зарахувати «Фантазію» Л.Голенковського, «Сонату» Л.Лизогуба, струнний квартет М.Калачевського (створений у 80-90 рр. ХІХ ст.), переклади В.Кожинським пісень А.Коципінського «Гандзя» та А.Єдлічки «Хусточка» для голосу, віолончелі і фортепіано, два квінтели (1865 р.), «Полька» для струнного квартету (1880) і «Полька-мазурка» для інструментального ансамблю І.Воробкевича (1894 р.).

Вже на початку ХХ ст. кардинально змінюється загальна картина культурного життя в Україні: гастрольно-концертна діяльність набуває організованого характеру, що сприяє культурному обміну регіонів та розвитку міжнародних контактів, ряд музикантів вдосконалює майстерність у навчальних закладах Лейпцига, Праги, Відня, Парижа, розширюється мережа вищих музично-освітніх

установ (насамперед у Львові, Києві, Одесі), до роботи в яких запрошують провідних українських та зарубіжних науковців, педагогів та виконавців.

З приводу викладання гри на оркестрових інструментах та оркестрового виконавства варто відзначити особливу роль фахівців з Чехії. «У розвитку музично-педагогічного життя України значну роль відіграли чеські музиканти. В ряді оркестрів грало чимало вихованців Празької консерваторії» [4, 351]. У Києві – це блискучий виконавець і педагог О.Шевчік (скрипка) і В.Алоїз (віолончель) – учасники камерного ансамблю, з яким у ролі концертмейстера виступав його організатор М.Лисенко. Випускники майстеркласу О.Шевчіка у Празі викладали в музичній школі М.Тутковського у Києві (В.Коханський), Львівському музичному інституті ім. М.Лисенка (Ю.Пуліковський, В.Коханський), у Музично-драматичному інституті ім. М.Лисенка (Ф.Кребс).

В Одесі активну діяльність розгорнули І.Кутиль (за його ініціативою тут було організовано духовий оркестр), Г.Єлінек, І.Горник, Г.Гауер. Розквіт квартетного мистецтва в Одесі пов'язаний з іменами Й.Карабульки, Я.Коціана, І.Пермана, Ф.Ступки, Л.Зеленки, Є.Мислівчека та вже згаданого В.Алоїза.

У Львові в консерваторії Галицького музичного товариства викладали: віолончель – А.Слядек (вчитель майбутніх видатних українських віолончелістів Б.Бережницького та П.Пшенички), скрипку – Ф.Шипек, О.Волянек, Г.Славічек, фортепіано – Л.Марек, В.Курц (наставник В.Барвінського та керівник майстеркласів у Празькій консерваторії), контрабас – Й.Єжичка, Й.Черни, Й.Новачек, А.Рарваек, валторну – Ф.Керчек, В.Сухомель (багатолітній оркестрант Велико-го театру у Львові). Протягом 1902-1903 рр. у Львові працював симфонічний оркестр «Львівська філармонія», що налічував 68 осіб і був організований талановитим чеським диригентом Людвіком Челянським переважно з вихованців Празької консерваторії. Серед них окремо виділимо концертмейстера перших скрипок В.Гуммля (знову ж таки учня О.Шевчіка, в майбутньому – засновника скрипкової школи у Хорватії) та концертмейстера других скрипок В.Неделю, що згодом став концертмейстером Празького національного театру [8, 179-180].

З ростом професійного рівня українських виконавців і композиторів зростає і мистецький рівень та кількість зразків насамперед камерно-ансамблевої музики. Це квартети П.Сениці (1906 р., втрачений), два квартети О.Горелова (не збереглися), квартет П.Сокальського, В.Чечотта, Л.Лісовського, камерні ансамблі П.Сокальського (також втрачені), струнне тріо Ф.Якименка (1897р., для скрипки, альту і віолончелі), фортепіанний квінтет В.Сокальського (бл.1890 р., не зберігся). Варто назвати в цьому переліку й твори неукраїнських композиторів, що працювали і творили тут у вказаний період: квартет Ф.Блуменфельда (1898 р.), п'ять струнних квартетів В.Золотарьова (№1–1899 р., №2–1902 р., №3–1907 р., №4–1913 р., №5–1916 р.), його ж струнний квінтет, фортепіанний квартет, струнне та фортепіанне тріо (всі твори – 1905 р.), три квартети В.Малішевського (№1–1903 р., №2–1905р., №3–1914 р.) та струнний квінтет (1904 р.).

Популярними є одночастинні програмні твори для різних камерних складів: «Скерцозний менует» Л.Лісовського (1894 р., для струнного квартету), його ж «Вальс» (переклад для квартету оркестрового твору), «П'еса» П.Данильченка (для квартету), «Пісня пастушок» П.Сениці (переклад фортепіанного твору на струнне тріо), «Ноктюрн» С.Людкевича (1905 р., для фортепіанного тріо).

Однак з огляду на предмет дослідження особливої уваги заслуговує сольний віолончельний репертуар. Як і в камерно-ансамблевій музиці, найчисленнішими тут є зразки творів представників київської, харківської, одеської композиторських шкіл та меншою мірою Галичини. Серед них дві сонати для віолончелі і фортепіано Л.Лісовського, «Мазурка» ля мінор (1861 р.), «Гавот», «Елегія» В.Сокальського (є також авторський переклад для віолончелі з оркестром), дві «Думки» П.Сениці, «Романс» І.Рачинського, «Меланхолійний вальс» М.Тутковського (переклад оркестрового твору), «Елегія і Каприччіозо» (ор.19), «Серенада і Романс» (ор.23) Ф.Блуменфельда. Найбільш численними є віолончельні твори представника харківської та київської шкіл, випускника Петербурзької консерваторії, декана музичного факультету Українського педагогічного інституту ім. М.Драгоманова в Празі Ф.Якименка, старшого брата Я.Степового. У його доробку два «Інтермеццо» (ор.11, ор.47Біз), ноктюрни «Місячне сяйво» і «Вечірня елегія», мініатюри «Романс», «Елегійна мелодія» і навіть

«Соната» (ор.36, 1906 р.). Більша частина його спадщини (твори паризького і празького періодів) знаходиться в рукописах і практично до цього часу не вивчена. «Якименко написав багато, все в однаково інтимному стилі. Його серафічні пісні говорять все про одне й те саме. В своїй творчості він такий же однолюб, як і Скрябін. Його кращі роботи – маленькі, напівсалонні, напівмістичні фортепіанні композиції, напівастрономічні за темою і витончені за формою... Салон, середніх розмірів вітальня – найширша арена для цих тендітних створінь», – так характеризував творчу манеру митця музикознавець-сучасник Сабанєєв [11, 200].

Проте найбільший вплив на українську професійну музику мала творчість М.Лисенка. Серед його камерно-інструментальних творів чільне місце, безумовно, належить творам для фортепіано. Однак у віолончельну літературу він теж зробив свій скромний внесок. Це «Сум. Елегія» для віолончелі і фортепіано та «Хвилина розчарування» для скрипки (або віолончелі) і фортепіано, а також струнний квартет ре-мінор.

У цей же період було започатковано групу творів для віолончелі з оркестром: «Елегія», «Тіні минулого», «В самотності» В.Сокальського і «Пісня без слів», «Меланхолійний вальс», «Елегійні роздуми» М.Тутковського.

При аналізі більшості вищенаведених творів можна зробити деякі спостереження. Обрані музичні жанри (ноктюрн, елегія, інтермеццо, вальс, серенада, пісня без слів), форми, типи програмності вказують на тісні зв'язки з пізньоромантичною традицією (переважно лірико-драматичної чи національно-жанрової спрямованості), проте у деяких творах можна спостерігати стилістичні ознаки імпресіонізму (твори П.Глушкова), сецесії (мініатюри Ф.Якименка), неокласичних засад (фортепіанні тріо І.Рачинського: №1 – неobarочного стилю, №2 «Три стилі»: 1ч. – Класична, 2ч. – Романтична, 3ч. – Національна; фінал віолончельної сонати Ф.Якименка). У цих творах здебільшого ще відчутний зв'язок з аматорською традицією, риси домашнього і салонного музикування (струнний квартет і п'єси Л.Лісовського, мініатюри П.Сениці, В.Сокальського, Ф.Якименка, М.Тутковського, В.Чечотта). Композитори – вихованці шкіл Російського Музичного Товариства Московської та Петербурзької консерваторії виявляють у своїх творах ознаки впливу стилістики М.Римського-Корсакова, М.Мусоргського (1ч. квартету В.Рожаліна, присвяченого учасникам «Історичних камерних концертів» у Київській духовній семінарії), П.Чайковського (перший квартет П.Сениці, струнне тріо Ф.Якименка), Скрябіна (твори П.Глушкова). Поряд з цим у наведених віолончельних творах можемо зауважити ряд певних етнохарактерних прикмет: лірико-пісенний тип тематизму, ладогармонічні звороти, опора на народні танцювальні жанри (фінал другого тріо І.Рачинського трактований як козачок з наслідуванням фольклорного ансамблю виконавців, часто вживана пара «Думка-шумка» – фінал другого квартету І.Рачинського, «Ранкова серенада», «Думки» П.Сениці).

Традиції віолончельного виконавства в Галичині на початку ХХ ст. були дуже слабкими, а наявність віолончельних класів у музично-освітніх закладах залишалася рідкістю. З 1886 р. у консерваторії Галицького музичного товариства працював Алоїз Слядек, що провадив не лише спеціальний клас, але й камерний ансамбль. Пізніше до викладання приступають Даніель де Лянге і Мауріци Вольфсталь, а в Інституті ім.Лисенка та ВМІ – Арнольд Вольфсталь. З класів цих викладачів вишло чимало талановитих виконавців, що принесли славу українському та польському музичному мистецтву. Проте віолончель залишається раритетною спеціальністю, про що свідчить такий факт: якщо в консерваторії Галицького Музичного Товариства у 1916/1917 н.р. у класах фортепіано навчався 331 студент, в класах скрипки – 120, то в класі віолончелі – 7. Вищий музичний інститут ім.Лисенка вводить віолончель в число своїх спеціальностей пізніше. Зокрема в газеті «Діло» зазначено: «З 1910/1911 навчального року інститут відкрив курс навчання хорового співу (М.Волошин) і віолончелі (А.Вольфсталь)» [1].

Зрозуміло, що камерно-інструментальний репертуар в Галичині, як правило, відображав виконавські потреби того часу. Звідсіля переважна більшість фортепіанних та скрипкових творів і різновиди ансамблевої музики, професійна традиція жанрів віолончельної музики практично відсутня. В цілому ж, характеризуючи українську камерно-інструментальну музику цього періоду, хотілося б навести слова визначного композитора, науковця-теоретика, блискучого музичного публіциста

З.Лиська: «Вже й перед Барвінським була в нас інструментальна література, але це були лише спроби, що ні кількістю, ні якістю не могли заспокоїти наших музичних потреб, ні тим більше увійти до всесвітньої літератури... Оцінюючи багатьох українських композиторів... ми в більшості випадків мусіли б закинути нашим заслуженим композиторам або недостачу композиторської техніки та рутини, або примітивізм форм, або анахронізм стилю. Отже, обмежуємося до з'ясування їх значення виключно для української музики. Але Барвінський належить до тих небагатьох, що цього обмеження не потребують» [3, 17-18].

Погляд на трактування камерних, у тому числі і віолончельних, жанрів у творчості В.Барвінського формується від впливом різноманітних чинників: навчання у Львові і Празі, музичного середовища і концертного життя Галичини і чеської столиці. Музичну освіту, розпочату у школі К.Мікулі (учня Ф.Шопена) під проводом Вільєма Курца, митець продовжує у празькій консерваторії у класі Вітезслава Новака – композитора, педагога, громадського діяча, фольклориста, тонкого знавця словацького, моравського, валацького фольклору, учня А.Дворжака і вірного послідовника його принципів поєднання народно-національних рис з надбаннями професійного музичного мистецтва. У його творах відчутні орієнтири на традиції Р.Шумана, Е.Гріга, Ф.Ліста (наприклад, у Баладі та Героїчній сонаті для фортепіано), тяжіння до камерності й лірики з відтінком імпресіонізму (Спогади, Еклога, Пісня зимових ночей, цикл «Пан»), неоромантичні тенденції (соната для віолончелі), а також національний колорит (соната для скрипки і фортепіано, фортепіанні тріо і квінтет, струнний квартет на моравські теми). Саме від В.Новака, який був не лише прекрасним наставником, але й прикладом для наслідування, композитор успадкував володіння пізньоромантичною гармонією, імпресіоністичну вишуканість фактури і ладотональної колористики, чіткість і конструктивність форми, вільне застосування поліфонічних прийомів, способи роботи з фольклорним матеріалом, а найголовніше – систематичність і послідовність у навчанні.

Перебуваючи у Празі з 1907 р. по 1915 р., молодий український митець мав змогу слухати концертні виконання творів А.Дворжака, Й.Сука, З.Фібиха, Б.Ферстера, Л.Яначека – провідних тогочасних чеських композиторів, переймаючи особливості празької школи і водночас зберігаючи юнацькі захоплення музикою Ф.Шопена та М.Лисенка. Власне від них ведуть своє начало такі риси стилю Барвінського, як тяжіння до суб'єктивності, камерності вислову, переважання жанру мініатюри у вигляді народно-жанрових замальовок, елегії, листка з альбому, думки-шумки, ознаки поемності, проекція фольклорного начала на великі циклічні форми, серед яких переважає сюїтний тип.

Серед віолончельних творів В. Барвінського треба назвати насамперед «Ноктюрн», написаний у Празі в 1910 р. У 1918 р. з'являються Варіації на тему «Ой, пила, пила та Лимериха на меду», а у 1926 р. – віолончельні програмні мініатюри «Думка» і «Мелодія». Одним з найбільш зрілих своїх творів композитор вважав Сонату фа-дієз мінор для віолончелі та фортепіано, присвячену вчителю – В.Новаку. У 1927 р. перед поїздкою містами Східної України В.Барвінський завершив Сюїту на українські народні мотиви, яку згодом присвятив П.Козицькому. У 1949 р. на засланні у мордовських таборах композитор розпочав роботу над наймасштабнішим задумом серед віолончельних творів – концертом для віолончелі з оркестром, з якого вдалося завершити першу та другу частини циклу.

Віолончель незмінно присутня у складі усіх без винятку камерних ансамблів митця: двох тріо (друге втрачене), написаних у Празі в 1910-1911 рр., Секстеті або Варіаціях для п'яти струнних і фортепіано (1914-1915 рр.), виконаному на честь відкриття нового будинку Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка у Львові, двох квартетах (ранній, 1912 р., – втрачений і «Молодіжний», 1935 р.) та квінтеті – його лебединій пісні.

Більшість ранніх творів постала завдяки дружбі та тісній творчій співпраці з відомим українським віолончелістом Богданом Бережницьким. Цей видатний музикант і шкільний товариш В.Барвінського проходив школу виконавської майстерності у Лейпцигу в класі Ю.Кленгеля, потім працював концертмейстером віолончелей національної опери у Відні, а також виступав із сольними програмами та у складі струнного квартету Готтесмана. «Посунена до гордих змагань прецизна і легка техніка, довгий, спокійний і м'який, але ядерний і вільний від перечулення тон, інтелігентна,

прозора лінія у виконанні як найтрудніших, так і найпростіших творів – ось головні прикмети цього симпатичного та поважного і сконцентрованого артиста» [6, 8]: «Гарний, м'який і спокійний тон без усякого фальшивого сентименталізму, глибша думка в переведенні загальної лінії, притім багата скаля колористичних нюансів і бездоганної техніки – отсе головні прикмети, якими підбиває артист кожного музикального слухача» [5, 7], – так характеризував на сторінках газети «Діло» виконавську манеру віолончеліста скупий на похвали і надзвичайно вимогливий до якості виконання та мистецької інтерпретації С.Людкевич. Не менш схвальною є його оцінка композитора у ролі акомпаніатора: «Умілий і дискретний, а в кожному моменті вальорний фортепіанний дострій композитора... зростає до рівнорядного концертного чинника» [6, 9]. Зрештою, це стосується не лише манери акомпанування – фортепіанна партія творів для віолончелі часто подає фортепіано як рівного партнера, як одного з учасників творчого дуету.

Саме Б.Бережницький був і першим виконавцем Сюїти, Сонати, Варіацій, Думки – творів, які, на думку С.Людкевича, були «справжніми перлинами української віолончельної літератури» [7, 4]. Йому був присвячений віолончельний концерт. Пізніше композитор співпрацює з Петром Пшеничкою, який також здійснив редакцію віолончельної партії «Варіацій на українську народну тему» і зробив переклади для струнного квартету шести фортепіанних мініатюр В.Барвінського. Композиторська майстерність у віолончельних жанрах шліфувалася досвідом спільної концертної практики, а з іншого боку, концерти віолончельної музики популяризували твори В.Барвінського та знайомили галицьку аудиторію з класичним та модерним світовим віолончельним репертуаром. Можливість спільних виступів постала завдяки запрошенню Б.Бережницького до викладання у Вищому Музичному Інституті ім.Лисенка. «В особі Бережницького, – відзначав рецензент газети «Діло», – зискує Львів не лиш першорядного артиста віолончеліста, але й знаменитого педагога» [2].

Так, вже 9 травня 1918 р. у виконанні Є.Перфецького, Б.Бережницького та В.Барвінського у Львові прозвучало друге фортепіанне тріо ля-мінор. Т.Шухевич у своїй схвальній рецензії на цей концерт пророкував: «Тріо» ля-мінор... це реальна фаза в розвою його композиторського таланту... В.Барвінський – то один з найспосібніших українських композиторів, музично високо освічений, звісний не тільки кругам української суспільності, але чеської і польської, і не далекий то час, коли він займе місце не лише в історії української музики, але й всесвітньої» [12, 5]. Протягом 1924-1929рр. Барвінський та Бережницький підготували декілька обширних та складних концертних програм, і здійснили ряд гастрольних подорожей до Перемишля, Дрогобича, Бережан, Гребенова. 12 травня 1924 р. слухачі мали нагоду вперше послухати «Варіації на українську народну пісню», у травні 1925 р. – «Думку», в травні 1926 р. – перше тріо, у 1927 р. – «Ноктюрн». Восени 1928 р. відбулася творча подорож до радянської України за попередньою домовленістю з П.Козицьким, у зв'язку з чим з Укрфілом було укладено контракт на шість концертів (10 жовтня у Києві, 12-14 жовтня – три концерти у Харкові, 17 жовтня – у Дніпропетровську, 22 жовтня – в Одесі). 7 жовтня 1929 р. у Львові вперше прозвучала «Українська сюїта» для віолончелі і фортепіано. Віолончельна соната вперше була виконана у Львові 2 червня 1939 р. на заключному концерті СУПрому «з нагоди ювілею творця української інструментальної музики В.Барвінського», як висловився рецензент цього концерту С.Людкевича. Виконавцями були син композитора – Іван Барвінський та Наталія Пулноу-Барвінська (дружина митця).

Отже, твори В.Барвінського для віолончелі стали першими зразками цього жанру в українській музиці, що своєю професійною та художньою вартістю піднесли його до європейського рівня. Виконавську віолончельну традицію у Львові продовжили також Х.Колесса, П.Пшеничка, в якості акомпаніаторів виконавців-віолончелістів – Р.Савицький та Д.Гординська-Каранович. А продовжуючи започатковану В.Барвінським лінію фахової музичної освіти, у Празі вчилися М.Колесса, Н.Нижанківський, Р.Сімович, С.Туркевич-Лукиjanович, З.Лисько, Р.Савицький. Його вплив і приклад як у творчості, так і в громадянській позиції були усвідомлені і визнані учнями, митцями молодшої генерації.

Значення Барвінського в історії розвитку української музики величезне не тільки тому, що він в рішучий спосіб повернув західноукраїнську музику на новий шлях, не тільки з огляду на висо-

ку мистецьку вартість і якість його творів, з яких багато були першими у цьому роді музичної літератури, але й з огляду на його безпосередній вплив на цілу генерацію західноукраїнських композиторів і піаністів, з яких усі без винятку були або безпосередніми учнями Барвінського, як З.Лисько, М.Колесса, Ст.Туркевич-Лукіянович, Р.Савицький, Д.Каранович, Б.П'юрко та автор цих рядків, або були з ним у постійнім особистім контакті, як товариші по праці та приятелі, що теж не могло не відбитися на їх творчості чи діяльності, як у випадку С.Людкевича та Н.Нижанківського», – писав про нього А.Рудницький [10, 189-190].

А інший його учень, соратник по СУПрому З.Лисько, у ювілейній статті, присвяченій визначному композитору і наставнику, зазначає: «Творчість Барвінського була і є тим зворотним моментом, що від нього неначе переминяється обличчя нашої музичної культури із специфічно вокального на зрівноважене вокально-інструментальне. Незважаючи на свою «європеїзацію», цебто на використання сучасних форм і засобів музичного вияву, це обличчя стає ще більш національне, ніж було досі, а разом з тим воно всякає в орбіту всесвітнього музичного мистецтва як інтегральна й неодмінна його частина» [3, 19].

ЛІТЕРАТУРА

1. «Діло», 1910. – Ч.230.
2. «Діло», 1918. – Ч. 191.
3. Лисько З. Василь Барвінський // Українська музика, місячник СУПром, 1938, Ч. 2(12) – С. 19-21.
4. Луганська К., Семененко Н. Музична освіта // Історія української музики т.3 – К.: Наук. думка, 1989. – С. 340-363.
5. Людкевич С. Концерт челиста п. Б.Бережницького // «Діло», 1924, 15.05, ч.105. – С.7.
6. Людкевич С. Концерт челиста п. Б.Бережницького // «Діло», 1925, 7.05, ч.98, – С. 8-9.
7. Людкевич С. З концертної сали // «Діло». – 1925. – Ч. 98. – С.4.
8. Мазепа Л. Сторінки музичного минулого Львова // З неопублікованого. – Львів, 2001. –С. 179-197.
9. Надія Мойсеєнко. Камерно-інструментальна творчість Барвінського // Василь Барвінський. Статті та матеріали. Збірник. – Дрогобич, 2000. – С. 51-59.
10. А.Рудницький. Про музику і музик, – Нью-Йорк - Париж - Сідней - Торонто, 1980. – С. 189-190.
11. Sabaneyeff L. Russian composers. – N. Y., 1927. – P. 200.
12. Шухевич Т. З Музики. // «Діло», 1918. 15 травня.

Galyna Zhuk

VOLODYMYR BARVINSKYI'S CELLO MUSIC IN THE CONTEXT OF GENRE DEVELOPMENT IN UKRAINIAN MUSIC OF THE BEGINING OF XX CENTURY

The subject of this article is the analysis of W.Barvynsky's works for cello and piano (sonata, variations, suite, e t.c.). He was the first composition, who wrote all kinds of cello music in Ukraine.

ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

Євгенія Шуневич

РОЗВИТОК ПРОФЕСІЙНОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА НА ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХІХ – ХХ СТ.

У статті зроблено спробу розглянути й оцінити з позицій сучасності внесок співачок-сопрано Західної України періоду ХІХ-ХХ ст. у вокальну культуру України, у процес формування і становлення української національної вокальної школи.

Через певні соціально-історичні умови, через замовчування, фальсифікацію та ідеологічні нашарування, які деформують об'єктивну картину як минулої, так і сучасної України все, що стосується історії Західної України, процесів, які тут відбувались, її видатних людей, вимагає нового, не заангажованого погляду. Те саме стосується і західноукраїнських митців, частину яких радянська влада знищила, іншій «посприяла» емігрувати на Захід. Їхній творчий доробок довгий час замовчувався, як і самі імена. Загалом в історіографії нав'язувалася думка про Західну Україну як про відсталій аграрний регіон, у якому культура і мистецтво, що природно перебували під певним впливом Заходу, нічого вартісного не привносили як у мистецтво України, так і у світову культуру.

Серед недостатньо досліджених сьогодні тем залишається вокальна культура Західної України, хоча останнім часом процес осмислення еволюції професійного вокального мистецтва України значно активізувався. З'являються праці, які висвітлюють окремі здобутки митців (М.Головащенко, П.Медведик, С.Павлишин, В.Ігнатенко, В.Чайка, Б.Петраш та ін.), розвивають вокальну педагогіку і методику (Д.Євтушенко, Н.Гребенюк, О.Бандрівська, Ю.Юцевич).

У цій статті робиться спроба розглянути й оцінити з позицій сьогодення внесок західноукраїнських співачок-сопрано у вокальну культуру України, у процес формування української вокальної школи, всесторонньо і критично виважено відтворити картину розвитку професійного вокального мистецтва у Західній Україні. Отже, предметом дослідження є вокальне мистецтво, життя і творчість західноукраїнських співачок-сопрано другої половини ХІХ – ХХ ст. як феномену української

музичної культури, що розглядається в контексті загальнонаціональних і європейських культуротворчих та естетичних тенденцій.

Для висвітлення інформації про вокальну культуру цього регіону аналізується творчість співачок-сопрано, які створюють достатньо репрезентативну групу. З декількох сотень співачок-сопрано України, дані про яких сьогодні доступні завдяки «Словнику співаків України» І.Лисенка [9], публікаціям П.Медведика у Записках НТШ [6; 7], довіднику «Мистецтво України» [14] та окремим монографічним виданням, відібрано 62 імена тих, які за місцем народження, навчання або діяльності мають стосунок до західноукраїнського регіону.

Охоплений часовий проміжок творчої діяльності співачок можна поділити на такі періоди:

1. Друга половина XIX ст. – початок XX ст..
2. Перша половина XX ст. – 50-60 рр.
3. 40-70 рр. XX ст.
4. Друга половина XX ст.

Крім того, кожен період може мати свій внутрішній поділ. Тут представлятимуться дві групи співачок: одна враховує тих, які працювали в Україні, друга – тих, які через різні причини перебували за кордоном.

До першого періоду співачок, які працювали в Україні, належать Т.Бачинська, Є.Барвінська, А.Осиповичева, К.Клішевська, М.Павликів, М.Фінцерівна-Морозова, Ф.Лопатинська, С.Крушельницька (епізодично), К.Рубчакова, О.Левицька, М.Сіяк. Вокальну освіту вони отримували різну. Зокрема А.Осиповичева, К.Клішевська, М.Фінцерівна-Морозова навчалися приватно. У музичних школах Львова навчалися Є.Барвінська, М.Павликів, у Львівській консерваторії – Ф.Лопатинська, С.Крушельницька, О.Левицька, у Міланській – С.Крушельницька, М.Сіяк. Катерина Рубчакова (дружина Івана Рубчака – оперного баса і драматичного актора), яка виховалась у мандрівних театрах, взагалі вокальної освіти не мала. Її вчителями були колеги за фахом, диригенти і режисери. Вчителями західноукраїнських співачок були, як правило, італієць Ф.Креспі, німець Генсбахер, поляки В.Висоцький, С.Невядомський, Г.Маєрановська, українець І.Гриневецький.

Як відомо, у XIX ст. не було українського (державного) оперного чи драматичного театру, тому більшість співачок знаходили застосування свого таланту в мандрівних українських музично-драматичних театрах, гастролювали з власними театральними труппами (наприклад, К.Рубчакова), часто виступали з хорами українських товариств, співали у концертах, присвячених видатним датам.

Одна з яскравих представниць цього періоду – Євгенія Барвінська, яка, крім концертної співачки, була й визначним суспільно-громадським діячем. Вона організувала «Товариство жінок» у Львові, заснувала жіночі та чоловічі хори (разом з А.Крушельницьким) у Тернополі, в яких виступала і як солістка, і як диригент, гастролювала з ними в Галичині та за кордоном. Під її керівництвом С.Крушельницька робила перші кроки на сцені, співаючи у дівочих ансамблях та хорах. А Теофіла Бачинська була ще й балетною і драматичною артисткою, виступала в польсько-російських та українсько-російських труппах, на сценах польського і німецького театрів у Львові, була примадонною театру «Українська бесіда» в Галичині, першою виконавицею оперних і опереткових партій та ролей музично-драматичних вистав.

Чимало співачок виступало у Львівській (польській) опері (Клішевська, Фінцерівна-Морозова, Павликів, Лопатинська), опереткових (Осиповичева) театрах Польщі. Але при найменшій нагоді усі вони намагалися виконувати український репертуар, який відразу ж знаходив позитивний відгук у видатних українських діячів. Так, К.Клішевська перша в Галичині виконала партію Оксани в опері М.Лисенка «Різдвяна ніч» (1890), за що отримала високу оцінку в рецензії Івана Франка.

Глибокий слід у розвитку українського драматичного та музичного театру залишили К.Рубчакова, яка ще за життя була зарахована до плеяди визначних майстрів сцени. Проживши всього 37 років, вона встигла виступити у 40 оперних партіях-ролях, причому її партнерами були не тільки співаки театру «Руської бесіди», а й гастролери з Наддніпрянщини – Трохим Івлєв, Олександр Польовий, поляки Станіслав Оржельський, Йосип Шимановський, італійці Августо Діані, Джакомо Бореллі. Величезний пласт у її виконавській творчості займала українська народна пісня.

Найбільшою мірою її талант проявлявся в драматичних виставах. Тут вона створила сценічні шедеври світового рівня. У творчому доробку актриси були ролі із п'єс українських, російських та західноєвропейських драматургів.

Паралельно або на схилі співацької кар'єри дехто зі співачок займався педагогічною діяльністю. Наприклад, у Вищому музичному інституті ім. М.Лисенка у Львові викладала М.Павликів, у музичних школах Кракова – К.Клішевська, у Львівській державній консерваторії – С.Крушельницька.

Група співачок працювала за кордоном: А.Збіржховська, С.Крушельницька, М.Сіак. Серед них Збіржховська спочатку виступала в концертах «Бояна» в Галичині, однак, почавши працювати в італійських оперних трупах, осіла в Італії. М. Сіак відразу розпочала артистичну кар'єру в Італії, далі співала на оперних сценах Барселони, Женеви, згодом у Колумбії та в країнах Південної Америки. У Галичині з'являлася епізодично, де виступала з сольними концертами.

Найвидатнішою представницею українського вокального мистецтва, слава якої виходить далеко за межі її часового періоду, є Соломія Крушельницька. Її творча і педагогічна діяльність тривала майже 58 років. У репертуарі співачки було біля 60 оперних партій, які вона виконувала в театрах Львова, Одеси, Італії, Польщі, Буенос-Айреса, Росії, Франції. Співала разом з такими співаками світової слави, як О.Мишуга, М.Менцінський, М.Баттістіні, А.Дідур, Е.Карузо, Т.Руффо, Ф.Шаляпін. Її талант високо цінували видатні композитори, диригенти, співаки світу.

Співачки, які належать до другого періоду, навчалися у Львівській музичній школі (С.Орлян-Суботова), консерваторії (І.Сологуб-Бокконі, М.Сабат-Свірська, І.Туркевич, Л.Німців, Є.Ласовська-Старицька, Р.Клапоушак), Берлінській (І.Туркевич), Міланській (Г.Крушельницька), Празькій (С.Нагірна, І.Синенька-Іваницька), Варшавській (О.Дмитраш, Е.Ласовська-Старицька) консерваторіях, Вищому музичному інституті ім. М.Лисенка (О.Любич-Парахоняк, І.Туркевич, О.Бандрівська, О.Дмитраш, Р.Клапоушак). Наведений перелік навчальних закладів свідчить про широту їхньої «географії», зростання кількості співачок, які навчаються і вдосконалюються у європейських навчальних музичних закладах, у відомих педагогів. Серед них були італійці (Донте Ларі, Келіна де Рівальт-Ріп), поляки (Ч.Заремба, В.Висоцький, С.Козловська, М.Кафталь), німці (Вайсенборн), росіяни (О.Муравйова, Л.Улуханова), українці (О.Мишуга, О.Ясеницька, С.Крушельницька, М.Сокіл). Як бачимо, в цей час з'являється значна кількість і своїх українських вокалістів, відомих учителів співу, хоча не всі вони працювали в Україні. Так, О.Мишуга був на той час професором Варшавської консерваторії, а С. Крушельницька співала і давала уроки в Італії.

У другому періоді продовжуються тенденції, що були властиві для першого: немає свого національного театру, й українські співачки продовжують виступати з мандрівними театральними трупами, у польській і німецькій опері у Львові, співають у провідних оперних театрах Західної Європи, підтримують контакти з хорами українських товариств, беруть участь в усіх імпрезах українських громад як в Галичині, так і в діаспорі.

Г.Крушельницька, І.Синенька-Іваницька записувалися на платівки; Г.Крушельницька, М.Сабат-Свірська, О.Бандрівська, О.Клапоушак та ін. займалися педагогічною діяльністю. Крім цього, М.Сабат-Свірська залишила спогади про галицьких митців (Н.Нижанківського, С.Людкевича, М.Голинського, В.Тисяка).

Однією з найяскравіших постатей цього періоду є Одарка Бандрівська, камерно-концертна співачка, педагог. Вона залишила нащадкам цікаву вокально-методичну спадщину, яка тільки в наші дні починає вивчатися та узагальнюватися [1], виховала цілу низку співаків, серед яких П.Криницька, Т.Дідик.

Найяскравіші оперні співачки цього періоду – це ті, які працювали за кордоном: І.Сологуб-Бокконі. (Італія), О.Любич-Парахоняк. (Польща), Г.Крушельницька. (Польща, Італія), М.Сабат-Свірська. (Польща), С.Нагірна. (Чехословаччина, США), І.Туркевич. (Німеччина, Канада), Е.Ласовська-Старицька. (Австрія).

Усі ті, кому довелося жити на чужині, й там розвивали національну музично-просвітницьку і педагогічну діяльність. Один з яскравих прикладів – діяльність Ірини Туркевич, яка у Вінніпегу за-

ймалася режисерською та педагогічною роботою, заснувала оперно-драматичний та дитячий театри.

Крім різноманітного оперного та опереткового репертуару зарубіжних композиторів, вони виконували українські народні пісні, твори Лисенка, Гулака-Артемівського, Вербицького, Матюка, Січинського, Остапа і Нестора Нижанківських, Лопатинського, Заремби, Стеценка, Степового, Косенка, Барвінського, Людкевича, Ярославенка.

Дехто зі співачок, що представляють третій період, здобували музичну освіту у різних навчальних закладах, зокрема у Вищому музичному інституті ім. М.Лисенка у Львові О.Лепкова-Ястремська, І.Мацюк, у Львівській консерваторії Г.Юрловська, у музичних навчальних закладах Польщі О.Табачник, Відня І.Мацюк, Є.Сапрун, Франції, Торонто С.Федчук.

Представники цієї групи співачок уже беруть участь у різного рівня вокальних конкурсах (О.Лепкова-Ястремська, С.Федчук), а також записуються на грамплатівки. Це свідчить про зростання їхнього професіоналізму і популярності, сприйняття ними нових світових течій у розвитку вокальної культури.

У цей час загострюється суспільно-політична нестабільність, відбувається Друга світова війна, у Західну Україну приходить сталінський режим, що, зрозуміло, не сприяло природному розвитку культури і мистецтва. Тому багато співачок цього періоду виїхало за кордон, де й залишились назавжди. Так, лауреат міжнародного вокального конкурсу у Відні (1934) О.Лепкова-Ястремська підкорила американську публіку чудовим голосом широкого діапазону, музикальністю й артистизмом. А Ія Мацюк разом з чоловіком Любомиром Мацюком здійснили в США чимало записів пісень та романсів українських композиторів на грамплатівки.

Співачки цього періоду відомі і як суспільно-громадські діячки. Стефанія Федчук з успіхом співала на оперних сценах Люксембурга, Франції, Швеції, Бельгії, Канади, вона ж – лауреат Міжнародного конкурсу вокалістів у Бельгії (Лійон, 1948), записала платівку з українським репертуаром. Жертвувала кошти Україні від своєї концертної діяльності і Марія Сокіл (педагог О.Лепкової-Ястремської) – одна з найяскравіших українських співачок на американському континенті. Вона записувала свій репертуар на грамплатівки, викладала у Філадельфійській консерваторії (з 1958 р.).

Стабілізація суспільно-політичного життя у післявоєнний період дала більшу змогу розвиватись талантам співачок. Вони здобували вокальну освіту вже у своїх навчальних закладах, зокрема у Київській (В.Герасименко, А.Дашак, О.Яценко, М.Стеф'юк), Львівській (О.Білявська, Л.Жилкіна, М.Байко, П.Криницька, Т.Дідик, В.Чайка, Б.Хідченко, О.Басистюк, Г.Чорноба, С.Криворучко), Ленінградській (Л.Шевченко) консерваторіях, Харківському інституті мистецтв (А.Романовська), Філадельфійській музичній академії (М.Ясинська-Мурована), «Моцартеумі» (М.Сокольська), музичній студії Торонтського університету (Р.Росляк).

Їхніми педагогами були росіяни (К.Брун, Л.Улуканова, Г.Ситнікова, М.Єгоричева, Н.Сераль, Т.Бурцева), українці (С.Крушельницька, О.Бандрівська, В.Герасименко, П.Кармалюк, З.Гайдай, Т.Карпатська, І.Вілінська, Д.Євтушенко, Н.Захарченко, Л.Жилкіна, М.Байко), іноземці (Здрайковський, А. Шереті). Як бачимо, значно зменшилась кількість викладачів-іноземців, зате зросла когорта своїх висококваліфікованих фахівців. «Залізна завіса» радянської імперії не дозволяла скористатись послугами європейських вокальних педагогів.

Співачки цього періоду виступали на сценах Львівського (В.Герасименко, О.Білявська, Л.Жилкіна, П.Криницька, Т.Дідик, В.Чайка, А.Дашак, Л.Божко), Київського (О.Яценко, М.Стеф'юк, Т.Куценко), Харківського (А.Романовська), Горьківського (О.Білявська), Новосибірського (Т.Куценко) театрів опери та балету, Великого театру в Москві (Л.Божко).

Ті з них, які розпочинали свою творчу діяльність у кінці 40 – 50 рр., у закордонні гастролі не виїжджали – діюча в Україні влада не сприяла цьому. Однак, починаючи з 60 рр., коли вже стало неможливо стояти осторонь світових демократичних і культурних процесів, а також для зміцнення престижу СРСР, у світ почали випускати і західноукраїнських митців. Так, в цей час з величезним успіхом гастролюють за кордоном оперні співачки Т.Дідик, Л.Божко, М.Стеф'юк, Б.Хідченко, а також камерні співачки М.Байко, Б.Хідченко, О.Басистюк, Л.Кондрашевська, С.Криворучко.

Вони записуються на аудіоносії (Л.Жилкіна, М.Байко, М.Стеф'юк, О.Басистюк), завойовують

перші місця на престижних вокальних міжнародних конкурсах (Л.Жилкіна, Р.Росляк, Б.Хідченко, О.Басистюк, М.Костюк, Л.Шевченко, А.Романовська, С.Криворучко), займаються педагогічною діяльністю у Львівській консерваторії (Л.Жилкіна, М.Байко, П.Криницька, Т.Дідик, В.Чайка).

Співачки цього періоду, що залишили Україну внаслідок тих чи інших життєвих обставин, виступають в оперних театрах США (М.Кокольська, М.Ясинська-Мурована), Італії (Т.Шуфлін), Англії й Канади (Р.Росляк), Росії (М.Костюк, Г.Чорноба, Л.Шевченко), концертують країнами світу.

Так, одна з провідних українських співачок США Марта Кокольська гастролювала з симфонічними оркестрами в Балтіморі, Філадельфії, Чикаго, Детройті, а також у «Карнегі-Холл», «Льюїсон Стадіоні» у Нью-Йорку, в музичній академії Філадельфії. Марія Ясинська-Мурована виступала як солістка Пенсільванської оперної компанії та Філадельфійського симфонічного оркестру. Солістка Флорентійської опери (Італія) Тетяна Шуфлін з величезним успіхом концертувала в Амстердамі, Брюсселі, Стамбулі, Мальті, Алжирі, Торонто, Вінніпегу, Філадельфії. Активно концертує в Канаді і США Роксоляна Росляк, вона здійснює великі турне американським континентом. Солістка Маріїнської опери (Санкт-Петербург) Лариса Шевченко – лауреат Міжнародних конкурсів у Хартогенбосі, Остенде, Тбілісі.

Їхній репертуар – це найбільш популярні твори світової та української оперної класики.

Підсумовуючи, спробуємо визначити вокально-педагогічні генеалогії. Як відомо, генеалогія В.Висоцького починається від італійця Ф.Ламперті. Далі, через А.Дідура, вона продовжується в співачках І.Маланюк, В.Катуляківні-Кальмі, Є.Зарицькій. Через О.Мишугу – в О.Любич-Парахоняк, а через М.Донець-Тессейр – М.Єгоричеву – в А.Дашак. Через С.Крушельницьку – у Г.Крушельницькій та О.Білявській. Крім того, зі співачок-сопрано, які входять у коло нашого дослідження, генеалогія продовжується у співачках А.Збіржховській та І.Сологуб-Бокконі.

Генеалогія Ф.Ронконі – О.Олександрова-Кочетова – О.Муравйова продовжилась у співаках Н.Захарченко – М.Стеф'юк, Д.Євтушенко – І.Вілінська – О.Яценко, З.Гайдай – Л.Божко, П.Кармалюк – С.Криворучко та В.Чайка. Крім того, ученицею О.Муравйової була також С.Стаднікова.

Генеалогію У.Мазетті – З.Малютіна продовжують М.Сокіл, Р.Клапоушак та О.Лепкова-Ястремська.

Генеалогія Ф.Крепі – С.Козловська продовжилась у Г.Крушельницькій, Л.Німців, О.Любич-Парахоняк. Далі, через О.Бандрівську – в П.Криницькій, через В.Качмара – в Г.Юрловській, а через С.Крушельницьку – в О.Білявській, через М.Байко – в Г.Чорнобі та Л.Кондрашевській.

Як бачимо, відчувається значний вплив на співачок Західної України італійської національної вокальної школи (яка часто реалізувалась через польську виконавсько-педагогічну школу), а також зростання впливу і значення німецької національної вокальної школи.

Аналіз творчо-виконавської та педагогічної діяльності співачок-сопрано західної України дозволяє зробити такі висновки:

– на формування співачок-сопрано Галичини мали великий вплив українська народнопісенна спадщина, творчість українських та західноєвропейських композиторів, українське драматичне мистецтво, італійська та німецька (хоч їх вплив не завжди реалізовувався прямолінійно, а через польську та російську виконавсько-педагогічні вокальні школи) національні вокальні школи;

– історично-суспільні умови та розвиток оперного жанру (як національного, так і світового) сформували різні типи співачок – представниць української національної вокальної школи у Західній Україні. Так, у другій половині XIX ст. – першій половині XX ст. це:

а) співачки, які володіли як національним вокальним (народнопісенним, оперним, часто оперетковим і камерним), так і драматичним репертуаром;

б) співачки, які володіли західноєвропейським репертуаром та відповідною вокальною манерою¹.

У другій половині XX ст. це:

в) співачки широкопрофільні, виховані як на оперній класиці, так і на сучасній оперній сти-

¹ Частина співачок цього періоду були, в першу чергу, драматичними актрисами, які «розвинулись» до співачок-солісток.

лістиці, що вільно володіють різними вокальними стилями і манерами. У їх вихованні зростає роль німецької вокальної школи, особливо тих її характерних рис, які внесла творчість Р.Вагнера.

В усіх часових періодах представлені співачки, яких доля закинула на американський континент, і їхня творча діяльність, хоча й зберігала вищезазначені прикмети, все ж в умовах культури, різко відмінної від європейської, повинна була набирати її специфічних рис. Однак це потребує окремого дослідження.

Більшість співачок-сопрано Західної України – це ще й громадські діячки, виховані в умовах усвідомлення високої ролі національної культури і мистецтва, які докладали великих зусиль для збереження та розвитку української національної культури, примноження та популяризації у світі її здобутків.

Співачки-сопрано Західної України ХІХ-ХХ століть, засвоївши здобутки італійської та німецької національних вокальних та композиторських шкіл, сплавивши їх завдяки своїм талантам з українською пісенністю, драматичним мистецтвом та композиторською школою в єдине ціле, внесли у процес формування Львівської (Галицької), а значить, і національної вокальної школи свій неповторний візерунок, вивчення якого тільки розпочинається.

Дана стаття накреслює напрямки для подальших розвідок, а саме:

- вивчення і осмислення професійної діяльності львівської вокально-виконавської школи та її ролі у формуванні національної української вокальної школи;
- дослідження творчості представників даної школи (поняття «творчість» трактується досить широко – виконавська, педагогічна, наукова);
- висвітлення мистецької діяльності співаків українського походження, що з тих чи інших причин опинилися за межами України, та вплив на їхню творчість національної культури держав, де вони працювали;
- дослідження й осмислення професійної діяльності співаків Галичини ХVІІІ-ХІХ ст. (періоду до появи на світовій арені С. Крушельницької);
- питання джерел та історії українського академічного вокального мистецтва;
- визначення контактів та взаємовпливів між українською та іншими слов'янськими вокальними школами (російська, польська, чеська).

Перспективність цих досліджень безумовна, оскільки вокальне мистецтво є невід'ємною складовою культурного життя суспільства, його розвиток неможливий без усвідомлення надбань української культурології, накопиченого практикою досвіду.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бандрівська О. Науково-методичні праці, статті, рецензії. – Львів: ЛДМА ім. М.Лисенка, 2002.
2. Барвінський В. Іванна Синенька-Синицька // Новий час. – 1935. – 28 березня.
3. Головащенко М. Соломія Крушельницька. – К., 1978.
4. Головащенко М. Нова зірка // Культура і життя. – 1983. – 20 березня.
5. Гуляєва Л. Герої Тамари Дідик // Мистецтво. – 1967. – №2. – С.37.
6. Записки наукового товариства імені Т.Шевченка. – Т.СХХХІІ. Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1996.
7. Записки наукового товариства імені Т.Шевченка. – Т.СХХХVІ. Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1993.
8. Ігнатенко В. На сцені Львівської опери. – Львів: Сполом, 1998.
9. Лисенко І. Словник співаків України. – К.: Рада, 1997.
10. Людкєвич С. Статті про виконавців // С.Людкєвич. Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи. – Львів, 1999. – Т. 1. – С.479.
11. Медведик П. Славєтна сестра великої Соломії // Жовтєнь. – 1982. – №9. – С.105-109.
12. Медведик П. Катєрина Рубчакєва. – К., 1989.
13. Медведик П. Сяк Марія Михайлівна // УРЕ. – Вид. 2-є. – К., 1983. – Т.10. – С. 211.
14. Мистецтво України. Біографічний довідник. – К.: Українська енциклопедія ім. М.П.Бажана, 1997.
15. Охранчук О. Катєрина Рубчакєва – видатна українська співачка і акторка ХХ ст. (До 120 річчя від дня народження) // Музичне виконавство. – Кн.6. – Вип. 14. – К., НМАУ ім. П.Чайковського, 2002. – С.108-118.
16. Терещєнко А. Львівський державний академічний театр опери та балєту ім. Івана Франка. – К., 1989.

Eugenia Shunevych

DEVELOPMENT OF A PROFESSIONAL VOCAL ART ON THE WESTERN UKRAINE
IN SECOND HALF XIX – XX CC.

This article makes an attempt to investigate and evaluate the contribution of soprano-singers of Western Ukraine of the XIX – XX cc. to the Ukrainian vocal culture, to the process of the development and establishment of the national vocal school.

Олександра Німилович

МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА СПАДЩИНА БОГДАНА ВАХНЯНИНА

У статті розкривається маловідома музично-педагогічна спадщина композитора, диригента і педагога Богдана Вахнянина, аналізуються збірки пісень композитора для дитячих хорових колективів. Публікація виявляє педагогічну цінність та значення його збірок у музичному вихованні молодого покоління.

Музичне виховання молоді в Україні впродовж багатьох століть базувалось на фольклорі, на передачі його усним способом. У розвитку музичної культури велику і неоднозначну роль відіграла і церковна музика, яка протягом багатьох століть була основою шкільного виховання.

У Галичині музичне виховання мало велике значення в народних школах, гімназіях, семінаріях, церквах, мистецьких музичних закладах, співацьких музичних товариствах, просвітницьких організаціях, спортивних та військових товариствах «Січ», «Сокіл», «Пласт». Для розвитку музичної освіти необхідне було створення пісенників, посібників, підручників для дітей, учителів та диригентів.

Серед педагогічних посібників наших класиків, які були присвячені музичному вихованню молодого покоління та створені на українському музичному матеріалі, а також наповнені високохудожніми власними композиціями митців, привертаять увагу «Співаник для шкіл народних» у III-х частинах С.Воробкевича, «Руський співаник для шкіл народних», «Церковно-народний співаник», «Малий катехизм музики» В.Матюка, підручники з навчання музики і співу І.Кипріяна, «Руський співаник» К.Паньківського, «Учебник співу» І.Біликовського, «Самоучка» М.Копка, «Українсько-руський співаник з нотами» О.Нижанківського, «Співаник для дітей дошкільного та шкільного віку» М.Гайворонського, «Збірка народних і патріотичних пісень» Д.Січинського, «Шкільний співаник» Ф.Колесси, «Пластовий співаник» В.Витвицького збірка «Ще не вмерла Україна» Д.Січинського та С.Людкевича, «Практичний курс навчання співу у середніх школах України» М.Леонтовича, багаточисельні праці М.Лисенка, «Шкільні співаники» К.Стеценка, Я.Степового тощо. Педагогічна спадщина українських композиторів привертала увагу багатьох дослідників. М. Білинська, М.Загайкевич, С.Павлишин, Є.Федотов, О.Смоляк, О.Яцків, С.Процик, Л.Філоненко, І.Бермес, І.Фрайт та інші музикознавці присвятили свої наукові праці вивченню цього багатого дидактичного матеріалу. Шкода, що на сучасному етапі вчителі музики та школярі можуть користуватися лише невеликою кількістю перевиданих збірників народних мелодій, а саме: «Шкільним співаником» Ф.Колесси [15], «Весняночкою» В.Верховинця [8], «Фольклорною веселкою» [22], «Дитячими піснями та речитативами» [10], «Українським дитячим музичним фольклором» О.Смоляка [20].

Вагомий внесок у розвиток музичної освіти Західної України зробив і Богдан Вахнянин – композитор, педагог, диригент. У музикознавчій літературі досить фрагментарно згадується ім'я цього митця, за винятком праць Я.Михайлишина [18] та П.Медведика [17], а також ряду енциклопедичних та довідкових видань [9; 12; 21]. Окремі відомості про концертну діяльність Б.Вахнянина подаються у статтях та рецензіях С.Людкевича [16], книзі Л.Ханик [23], хронікальних матеріалах тогочасної преси [24; 25; 26]. У публікації Л.Шевчук-Назар [27, 240] згадуються дві збірки пісень

Б.Вахнянина. Музичними джерелами статті є твори композитора, які вийшли друком ще за життя Б.Вахнянина, а також його рукописи, що збереглися у фондах Львівської наукової бібліотеки ім.В.Стефаніка НАН України. А вже після 1939 року був виданий лише один хоровий твір композитора на вірші Т.Шевченка «Садок вишневий коло хати» [14].

Метою публікації є висвітлення музично-педагогічної спадщини Б.Вахнянина, яка залишається маловідомою. Завдання статті полягає в аналізі збірок пісень композитора, у виявленні їх педагогічної вартості та значення в музичному вихованні молодого покоління.

Богдан Вахнянин (1883-1940) увійшов до історії української культури як композитор, диригент, педагог. У різні роки він був диригентом «Перемишльського Бояна», «Стрийського Бояна», хору «Бандурист». Б.Вахнянин сам любив співати, і його часто запрошували хорові колективи для виконання сольних партій у тих чи інших творах.

У творчому доробку композитора ряд хорових творів до слів Т.Шевченка, Х.Алчевської, Я.Щоголіва, Н.Німентовської, П.Кузьменка; музичні картини – «Гитар», «Лебедін»; оперети – «Попелюшка», «Орися»; «Український вертеп» до слів У.Кравченка, ораторія «Буря на морі». Солоспіви Б.Вахнянина на вірші П.Грабовського, В.Кулика, С.Чарнецького, В.Масляка, Т.Шевченка були в репертуарі співачок Ольги Дмитраш, Івонни Синенької-Іваницької, Марії Сабат-Свірської та ін.

Серед фортепіанних композицій – «Веснівка», «Козак», «Думка і Козачок», «Marche funebre», «Думка і коломийки», «Етюд», а також Сонатина F-dur, яку Б.Вахнянин виконував у програмі свого авторського концерту 13 лютого 1926 року в залі товариства «Сокил» у польському місті Тарнобжегу [19], де звучали також і його солоспіви та хорові твори. На жаль, фортепіанна соната, напевно, не збереглася, бо не була опублікована, та, можливо, пошуки науковців і виконавців допоможуть у майбутньому віднайти цей твір.

Малознаними і рідковиконуваними сьогодні є колядки і щедрівки для фортепіано в обробці Б.Вахнянина, які були створені в 1933 р. у Львові для збагачення фортепіанного педагогічного репертуару. Цей альбом складається з двох частин: «Бог предвічний» (Чемним дітям зладив на Ялинку Вуйко Богдан) – 20 колядок з текстами та «На щедрій вечір» (Чемним дітям зладив Вуйко Богдан) – 16 щедрівок за К.Стеценком. Кожна колядка і щедрівка характерна дбайливим і точним поданням динаміки, аплікатури, штрихів, а проставляючи темпи, автор використовує позначення українською та італійською мовами. Завдання цього збірничка Б.Вахнянин вбачав у піднятті цілого пласту української культури, а саме церковних коляд і щедрівок, популяризації їх широкими колами виконавців, у вихованні на цьому багатому матеріалі початкуючих музикантів. Збірки коляд і щедрівок Б.Вахнянина повинні стати доброю підмогою вчителям музики в процесі залучення дітей до релігійних свят, зокрема Різдва, під час якого великою популярністю користується обряд вертепного дійства, суть якого – віра, добро, веселість та радість. Фортепіанний супровід коляд і щедрівок доступний, сприятиме розвитку музичних здібностей дітей та глибшому вивченню цього пласту календарно-обрядового фольклору.

Пісні, створені спеціально для дітей, несуть у собі ознаки, що характеризують специфіку дитячої творчості: ширість, емоційність, тяжіння до гри, таємничість і загадковість. Завдяки наявності у пісні поетичного слова вона набагато більше, ніж будь-який інший жанр, звернена безпосередньо до емоційного світу дітей, їхніх почуттів, а через них і до свідомості, що виявляє значний вплив на формування морально-естетичних якостей школярів. Розуміючи це, прагнучи збагатити дитячий пісенний репертуар, Б.Вахнянин впродовж цілого життя плідно працював над створенням співаників для мішаних, чоловічих та особливо дитячих хорів, куди ввійшли народні, стрілецькі пісні, власні твори.

«На Шевченкові роковини» – перший збірник Б.Вахнянина для дитячого хору, що вийшов у львівському видавництві «Світ дитини» в 1914 р. до 100-ліття від дня народження поета [2]. Тут представлені (в аранжуванні Б.Вахнянина) твори на слова Т.Шевченка з музикою К.Стеценка «Заповіт», Я.Степового «Діброва», В.Ступницького «Світе ясний, світе тихий», Б.Вахнянина «Садок вишневий», М.Гайворонського «Учітєся», «Там на горі за Дніпром» до слів П.Тичини з музикою П.Синиці, а також «Діточа присяга» до слів Ю.Шкрумеляка та «Кантата в честь Шевченка» на вірші

М.Явного з музикою Б.Вахнянина. До збірки входить 13 хорових композицій, які подані у дво-чотири голосому викладі, що дає змогу використовувати їх для різних вікових груп та дітей з різною музичною підготовкою.

Від 1863 р. в Галичині склалася добра традиція влаштовувати музично-поетичні вечори пам'яті великого поета і художника, які здобули велику популярність в народі, стали виразниками національних і патріотичних ідей, проведенню яких не могли перешкодити ніякі історичні події та тоталітарні режими. Традиція, яка шлекалася різними громадськими, культурологічними, мистецькими, просвітницькими товариствами, шкільними і студентськими колективами жива і сьогодні. Саме твори із збірки Б.Вахнянина могли б допомогти в сучасних умовах у підготовці шкільних Шевченківських вечорів, концертів, які силою музичного мистецтва покликані розкривати глибину його поетичного, малярського та графічного таланту, залучаючи якнайширшу дитячу аудиторію.

Таким чином, комплексне вивчення музичних та літературних джерел сприятиме формуванню у школярів міцних асоціативних зв'язків між народною та професійною музикою, літературою й образотворчим мистецтвом.

У 1936 р. у видавництві «Рідна школа» вийшов співаник у двох частинах з руховими іграми для дітей, дитячих садків та вселюдних шкіл «Дітвора співає, в садочку гуляє» на вірші Василя Щурата [28]. До цього видання увійшло 24 твори в одностроковому викладі. У вступній статті до співаника В.Щурат зазначив: «Наш співаничок – це перша в нас, може припізнена дещо спроба допомогти вихованню в дитячому садкові. Доси таких співаничків у нас, на жаль, не було» [28]. Хоч у 1869 р. буковинський поет Ю.Федькович склав «Співаник для господарських діточок», який був виданий у Відні, а у 1876 році у Києві з'явився збірничок дитячих пісеньок «Дітські пісні, казки і загадки», все ж ці збірки були призначені для шкільного дитячого віку. «В нашому збірничкові, – пише В.Щурат, – не бралося ані готових мелодій, ані текстів для перекладу, за винятком кількох мотивів українського походження... Мелодії до тих текстів зложив проф. Б.Вахнянин. Він і декорував їх відповідними дитячими рухами і грами» [28]. Велике значення цього співаника полягає в тому, що він є першим посібником такого роду для дошкільного музичного виховання. У сучасних умовах у навчанні шестилітніх першокласників важлива роль відводиться ігровим прийомам, змінам ситуацій, чергуванню слухових і моторно-рухових дій, використанню наочності, поєднанню живого виконання музики з аудіозаписом. Тому використання в навчальних програмах першокласників співаника «Дітвора співає, в садочку гуляє» Б.Вахнянина, що вимагає виконання пісень з ігровими рухами, сприятиме формуванню їх досвіду спілкування з музикою та надаватиме змогу учням передати своє ставлення до музичного мистецтва.

Автори зазначали, що від дня народження дитя найшвидше переймає і засвоює голоси і рухи живої природи, голос матері, а «виховники» (вчителі – О.Н.) в пізнішому дошкільному і молодшому шкільному віці, перебуваючи між дітьми та не відриваючи їх від вибраного заняття, наспівуючи злегка одну чи іншу пісеньку із спеціально написаної збірки, переконуються, що «спочатку одне дитя, а там і друге, і третє насторожить ухо, заслухається, поки не зачне собі мутикати пісеньку під носом. І лекція співу вдалася» [28].

Тематика збірки пов'язана із змальованням природних явищ («Дошки»), є багато пісень, в яких діють знайомі з раннього дитинства персонажі – котики, зайчики тощо («Зозуленька», «Зайчику», «Кіт і мишка», «Котик м'яв!, Песик гав!», «Маю», «Сорока», «Танцювала риба з раком» та ін). Всі ці пісеньки доповнюються ігровими рухами, що підсилює сприйняття твору, додає зацікавленості у його виконанні. Співаючи пісню «Сорока», діти під час слів «Нумо ж діти, рвати квіти» вдають, що збирають квіточки, а в чотирьох останніх тактах куплету з бігом під ритм пісні наслідують руками політ сороки. Є тут також і пісні, що відображають трудову діяльність людини: «Наш садочок», «Під кузнею», «Снилось мені, Мамцю». Виконуючи пісню «Під кузнею», при словах «Стук, Стук!» діти вдаряють камінчиком об камінчик, наслідуючи працю коваля, а твір «Снилось мені, Мамцю» співається під час шиття, що виховує працелюбність, захоплення народним мистецтвом вишивання. Виконуючи пісню, діти співають про вишивання для сестри стрічки, хусточки для брата і тата, а для мами – запаски.

У збірці є багато жартівливих пісень: «Тинди-ринди гульки!» – пісня-гра, де діти діляться на дві співочі групи та змагаються, пересміхаються, жартівливо пережвалюються; «Біда» – сценка з дітьовими особами (Біда, панове, два діди, діти, швець, Коза). Виконуючи пісеньку, діти її інсценізують, дотримуючись тексту. Кілька пісень присвячені плеканню любові та поваги до України, рідних батьків: «Неня й Україна», «Поклін Батькам!». Такі композиції, як «Прикрасім Божий дім!», «Який Ти добрий, Боже!», покликані виховувати дітей у релігійному християнському дусі від наймолодшого віку. Відспівавши пісеньку «Прикрасім Божий дім!», Б.Вахнянин пропонує дітям зібрати квітки у китичку та, йдучи під наглядом вчителя до церкви, співати про те, що треба прибрати «Дім Божий пахучим квіттям, щоб дав нам Пан Біг знов тиждень гожий». А в церкві діти складають китички квітів, де їм покажуть.

Велика популярність цього співаника спонукала авторів до створення його нових редакцій та спроби перевидання у 1938 р. під назвою «Закувала зозуленька» та у 1939 р. під заголовком «Танцювала риба з раком», але вони так і залишилися в рукописах [5].

«Альбом стрілецьких пісень» в аранжуванні Б.Вахнянина був виданий Музичною бібліотекою «Нашого прапору» у Львові в 1937 р. [3]. До збірника увійшло 60 стрілецьких пісень в 4-голосому викладі, кожна з яких подана в трьох варіантах для різних складів хорів (мішаного, чоловічого, дитячого), що дає змогу застосовувати їх у процесі навчання у вузі, а згодом і використовувати молодими педагогами ці ж твори в аранжуванні для дитячого колективу під час роботи зі школярами. Дуже детально автор проставляє динаміку, штрихи, темпи, фразування. Пісні укладені в алфавітному порядку.

До часу зародження справжньої стрілецької пісні її завдання виконувала пісня народна, яка була придатна до походу та марширування стрільців. Часто пісні піддавалися переробці текстів, що відповідали новим обставинам. Співаючи, стрільці неодноразово підставляли новий текст до відомої народної пісні. Власне, у збірці Б.Вахнянина і подано декілька народних пісень, які виконувалися січовими стрільцями: «Ах хто хоче війну знати», «Ідуть, ідуть Чорноморці», «Бистра вода», «Курилася доріженька», «Гей, там на горі Січ іде», «Гей, там у полі», «Кедь ми прийшла карта» та ін. Тут широко представлені пісні Лева Лепкого: «Бо війна війною», «Казала дівчина», «Кладочка», «Колісь дівчино мила», «Коби скорше з гір Карпатів», пісня на вірші Богдана Лепкого і музику Лева Лепкого «Видиш, брате мій». Із пісень Р.Купчинського до збірки увійшли: «Вдаряй мечем», «Зажурились галичанки», «Заквітчали дівчатонька», «Засумуй, трембіто», а також М. Гайворонського «Йде Січове військо» та багато ін.

Знайомство подібно ж до історичних козацьких пісень із таким високохудожнім пластом музичної культури, як стрілецька пісня, плекає в молодого покоління почуття патріотизму, гордості за героїчне минуле свого народу та вселяє віру в незнищенність його свободололюбивого духу і вільне майбутнє своєї незалежної держави.

24 пісні на вірші В.Щурата з музикою Б.Вахнянина вміщено у співанику для молоді «Гейже разом!» [4], який вийшов у видавництві товариства «Просвіта» в 1938 р. у Львові. Автори присвятили цю працю товариству, яке було осередком духовності, патріотизму українського народу в нелегкі часи бездержав'я. Усі пісні збірки написані у двоголосому викладі із зазначенням темпів, характеру виконання, агогічних, ритмічних нюансів.

Тематика співаника переважно пов'язана з оспівуванням краси рідного краю, любові до Батьківщини, її природи та пісні: «Рідний краю», «В рідній пісні», «Люблю Тебе, мій рідний краю», «Коло села малий ставок», «І знову йде весна», «Послухайте, як грає Сян!», «У горах», «Шепотом колосся», «Вірність і любов без краю», «Наш прапор»; є тут і пісня, яка покликана виховувати в дітей почуття християнської моралі, доброти та релігійності – «З нами Бог!».

Отже, займаючись все своє життя педагогічною діяльністю, Б.Вахнянин вболівав за долю музичного навчання та виховання підростаючого покоління на національному ґрунті. Багато уваги він надавав музичній освіті в дошкільних установах, в початкових та середніх школах, склавши цілий ряд співаників для шкільного вжитку. Метою цих пісенників було плекання у молоді любові до музичного мистецтва, народної пісні. Деякі з них були наповнені вступними статтями з методични-

ми порадами для вчителів. Таким чином, вони ставали своєрідними підручниками музичного виховання. Музично-педагогічні видання Б.Вахнянина справили помітний вплив на розвиток змісту музичного навчання і виховання в Західній Україні, наповнювали освітній процес добротним дидактичним матеріалом. Педагогічна спадщина митця і сьогодні заслуговує на широке визнання, перевидання і використання в навчальному процесі, що сприятиме підвищенню у дітей інтересу до уроків музики, формуванню їх естетичних смаків, потягу до пізнання історії українського народу, його обрядів і звичаїв.

ЛІТЕРАТУРА

1. Боднарук І. Роля вчителя в розвитку вчителя // Стрийщина: Історико-мемуарний збірник: У 3-х ч. – Нью-Йорк, 1990-1993. – Т. I. – С. 362.
2. Вахнянин Б. На Шевченкові роковини. – Львів: Світ дитини, 1914.
3. Вахнянин Б. Альбом стрілецьких пісень. – Львів, 1937.
4. Вахнянин Б. Гей же разом!: Співаник для молоді. – Львів: Просвіта, 1938.
5. Вахнянин Б., Щурат В. Закувала зозуленька. Танцювала риба з раком: Співаники з руховими іграми для дітей // Рукописний відділ ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України, конс. 17^а/12 п.9.
6. Вахнянин Б. Концерт «Львівського Бояна» // Діло. – 1910. – 12 квітня.
7. Вахнянин Б. Шевченкове свято у Львові // Діло. – 1913. – №60.
8. Верховинець В. Весняночка. – К.: Музична Україна, 1989.
9. Дитиняк М. Українські композитори (бібліографічний довідник). – Канада, 1986.
10. Дитячі пісні та речитативи / Упорядкування Г. Довженок, К. Луганська. – К., 1991.
11. Історія української музики. – К., 1990. – Т. 3. – С. 331.
12. Енциклопедія Українознавства. – Париж-Нью-Йорк: Молоде життя, 1955. – Т. I. – С. 218.
13. Залізник О. У місті Стрию при кінці минулого століття; Кравців М. Вклад Стрийщини в розвиток української музики // Стрийщина: Історико-мемуарний збірник: У 3-х ч. – Нью-Йорк, 1990-1993. – Т. II. – С. 435-; 253.
14. Касперт А. Шевченко і музика. – К.: Мистецтво, 1964. - № 202, 203.
15. Колесса Ф. Шкільний співаник. – К., 1991.
16. Людкевич С. З концертної зали. Концерт в честь Т.Шевченка // С.Людкевич Дослідження, статті, рецензії, виступи / Упоряд. З.Штундер. – Львів: Дивосвіт, 2000. – Т.2. – С. 436, 469.
17. Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біобібліографічного словника) // Записки НТШ – Том ССХХVI: Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – С. 386-387.
18. Михальчишин Я. З музикою крізь життя / Упоряд. Л.Мелех-Яросевич. – Львів: Каменяр, 1992. – С. 198-199.
19. Програма концерту професора Богдана Вахнянина // Рукописний відділ ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України, конс. 17^а/15 п.9.
20. Смоляк О. Український дитячий музичний фольклор. – Тернопіль, 1998.
21. Sonevyts'kyi I., Palidvor-Sonevyts'ka N. Dictionary of Ukrainian composers. – Lviv, 1997. – P. 294-295.
22. Фольклорна веселка / Упорядник К. Луганська. – К.: Музична Україна, 1988.
23. Ханяк Л. Історія хорового товариства «Боян». – Львів, 1999.
24. Хроніка // Боян. – 1929. - № 7. – С. 77.
25. Хроніка // Боян. – 1930. - № 3. – С. 42.
26. Хроніка // Боян. – 1930. - №4-5. – С. 6-7.
27. Шевчук-Назар Л. Розвиток української музичної освіти та виховання в Галичині першої половини ХХ століття // Musica Galiciana. – Rzeszów, 2000. – Tom V. – S. 231-245.
28. Щурат В. Про дитячі пісеньки // Дітвора співає, в садочку гуляє: Співаник з руховими іграми для дітей / Упоряд. Б.Вахнянина, В.Щурата. – Львів: Рідна школа, 1936. – Т.1, 2.

Olexandra Nimylovych

THE MUSICAL-PEDAGOGICAL LEGACY BY BOHDAN VAKHNIANYN

In this article little know musical-pedagogical legacy by composer, conductor and teacher B.Vakhnianyn is uncovered. Here composer's collections of songs for children's choirs are analyzed. This article reveals pedagogical value and importance of collections in musical education of young generation.

УРОК ФОРТЕПІАНО ЯК ВЗАЄМОДІЯ ПРОФЕСІЙНИХ ТА ЗАГАЛЬНОПЕДАГОГІЧНИХ ПРИНЦИПІВ НЕРОЗДІЛЬНОСТІ НАВЧАННЯ І ВИХОВАННЯ

У статті висвітлюються найсуттєвіші аспекти у вирішенні двоєдиної проблеми: педагог і музика, учень і музика; розкриваються питання необхідності розширення спектра практичних навичок і вмінь і вказуються методи формування наукового і творчого потенціалу студента – майбутнього вчителя музики.

Становлення національної системи освіти має відбуватися через впровадження в життя перспективних технологій її модернізації, в результаті чого здійсниться трансформація репродуктивної та авторитарної освіти в дослідницьку, творчу, інноваційну і гуманістичну.

Визначний український педагог, філософ, письменник-гуманіст В.Сухомлинський створив оригінальну систему виховання дітей через вплив музики, адже вміння слухати і розуміти музику він вважав однією з елементарних ознак загальної естетичної культури. Музичне виховання, за його визначенням, не є вихованням професійного музиканта, а є однією з важливих складових всестороннього виховання молодого покоління, адже музика як мистецтво співпереживання дає можливість впливати на формування духовності та самосвідомості людини. Цьому відповідає і думка композитора А.Кос-Анатольського: «Кожного з нас впродовж усього життя супроводжують барви і звуки, але не всі стають художниками і композиторами. Та це і не обов'язково. Головне – розуміти прекрасне, відчувати його, бо спілкуючись із прекрасним людина стає красивішою. В цьому сила справжнього мистецтва» [3, 70].

Відтак професія шкільного вчителя музики є надзвичайно необхідною для суспільства, і її підґрунтям, окрім знання і розуміння цінності світової музичної спадщини, а також любові і поваги до рідного мистецтва, обов'язково має бути бережливе ставлення до підростаючого покоління. Маючи загальну культуру, вчитель музики повинен володіти музичним інструментом, педагогічною майстерністю та всім комплексом необхідних фахових знань, а також бути суспільно активною особистістю, завданням якої є результативна діяльність у галузі відродження духовної культури в національній школі.

Мета статті – висвітлити найоптимальніші аспекти, що стосуються вирішення таких проблем, як педагог і музика, учень і музика, особливо через розширення спектра практичних навичок і вмінь, через формування наукового і творчого потенціалу студента.

Сучасна педагогічна наука робить розмежування між поняттями «освіта» (тобто передача різного роду інформації), що здійснюється різними способами комунікації, сприяючи лише засвоєнню і запам'ятовуванню матеріалу, та поняттям «процес навчання», тобто передачі практичних умінь (що потребує безпосереднього показу – як діяти), що спрямовані не тільки до розуміння, але й до наслідування. Останнє потребує результативного міжособистого контакту того, хто навчає, з тим, хто навчається. І тут було би доречним ще раз згадати про В.Сухомлинського, який заповідав вчителю завжди пам'ятати про те, що «нема й бути не може абстрактного учня» [2, 26]. Нові підходи до виховання підростаючого покоління у сучасній середній школі спонукають викладачів музично-педагогічних навчальних закладів до творчих і наукових пошуків, нових технологічних методів виховання своїх студентів, тобто до їх певної особистої психологічної перебудови, зростання професійного і педагогічного рівнів, пошуку виховних резервів уроку. Необхідно, у першу чергу, так будувати спілкування зі своїми студентами, щоби зміст уроку не вичерпувався однією музичною діяльністю, а при своєму загальному спрямуванні на прищеплення і формування спеціально-музичних навичок і вмінь (виконавських, технічних, практичних тощо) сполучав їх із розумінням місця цих навичок у загальній системі професійно-педагогічної підготовки майбутнього вчителя музики. Тобто підготовка вчителів музики повинна забезпечуватися постійною взаємодією психолого-

педагогічного та спеціально-музичного циклів. Залучення молоді до духовних цінностей, збережених у пам'ятках культури, через вивчення музичного твору на індивідуальному уроці фортепіано є найсприятливішою формою музично-педагогічного спілкування. Цей процес відбуватиметься тільки за умови одночасного існування двох завдань: завдання викладача – заохотити до своїх цінностей і завдання учня – прилучитися до них.

Оскільки музичні навички і вміння є одними з видів цілого комплексу фахових практичних умінь і навичок, то процес їхнього формування підлягає загальним закономірностям. Одним із важливих принципів методики викладання гри на фортепіано є систематичність занять і творча особистість викладача. Керівна роль викладача проявляється у стремінні ціленаправлено використовувати всі зовнішні та внутрішні резерви свого учня, в диференційованому підході до кожної конкретної постаті та пошуку індивідуальних шляхів впливу саме на нього, у застосуванні різноманітних заохочень, головними з яких є спрямованість на додаткові емоції та очікування вдалого творчого результату, а також – терпіння, почуття такту і віра у свого учня. Для успіху планомірного виховного та навчального процесу студент повинен пересвідчитися в тому, що його викладач ставиться до нього з повагою та із справедливою вимогливістю, що він сам любить свій музичний інструмент і добре володіє ним. Вже на першому уроці, зауважує відомий галицький піаніст і викладач Р.Савицький у своїй методичці, – «... стискаємося з ситуацією, яка дає вчителю великі шанси і нагоду з місця «здобути» учня або ... втратити» [1, 10]. На уроках фортепіано спостерігається розвиток цілого комплексу індивідуальних здібностей та інтелекту вихованців, формуються їхні погляди та смаки, прищеплюються необхідні професійні навички, з'являється та посилюється їхня творча активність, відбувається музичне та піаністичне зростання, виховується любов до обраної професії. Всі ці якості дістають свого розвитку через впровадження інноваційних технологій у навчальний процес, які допомагають студентам відкрити своє «Я» та знайти відповідне критичне ставлення до себе.

В умовах музичної діяльності на індивідуальних уроках між студентом та його викладачем повинен виникати безпосередній зв'язок на духовному рівні, і кожен викладач має свідомо прагнути до налагодження його зі своїми студентами. Питання індивідуального спілкування між викладачем та учнем можна розглядати значно ширше, заглиблюючись в історію, пригадуючи різні мистецькі, художні, композиторські школи та різні течії, театральні майстерні, у яких відпрацьовувалися технічні та творчі методи – традиції. Духовний контакт *maestro*-вчителя та його підмайстра-учня забезпечував продовження та розвиток цих традицій новими поколіннями, роблячи їх невмирущими. Передаючи своїм студентам кращі традиції класу того викладача, у котрого колись опановували основи професії, розвиваючи та поглиблюючи їх, необхідно щодня шукати індивідуалізовані шляхи, форми і методи викладання, адже зараз, у період соціальних та технічних змін, життя викликало появу якісно нової виховної роботи, яку необхідно оцінювати по тому, наскільки добре молодий спеціаліст підготовлений до самостійної діяльності та до прийняття рішень у майбутніх різноманітних конкретних обставинах.

До структури професійної діяльності вчителя-музиканта повинні входити і такі групи загальнопедагогічних умінь, як навички та вміння педагогічного спілкування, комунікативні та організаційні вміння, формування переконань, критичного судження; педагогічно-вольова активність, самодисципліна та самостійність; пізнавальні вміння, дослідні, аналітичні та творчі навички. Усі ці групи поєднують у собі теоретичні і практичні вміння, тому можуть бути використані у своїй діяльності як вчителями музики загальноосвітніх шкіл, так і викладачами музично-педагогічних факультетів навчальних закладів.

Педагогічне спілкування викладача зі своїм студентом є досить складним процесом, який відрізняється від звичайної взаємодії. Під час індивідуальних занять початком формування цього вміння може стати безпосередня діяльність викладача. Педагог визначає (діагностує) рівень музичної підготовки нового студента, окреслює спектр його інтересів, налагоджує емоційний контакт. Тут необхідно намагатися «здобути учня», як колись влучно сказав галицький піаніст-педагог Роман Савицький, і виховати собі з нього у перспективі однодумця.

Наступна стадія професійно-педагогічного спілкування – привертання до себе уваги, що ха-

рактизується такими навичками і вміннями: завоювання авторитету в студентів, захоплення творчим натхненням, емоційною піднесеністю під час проведення заняття. Ця стадія забезпечується взаємозв'язком особистого прикладу викладача і його методикою викладання, також вже набутими теоретичними знаннями та поняттями, а відтак на уроках фортепіано розвиваються смаки студента, його творча активність, емоційність, артистизм, закладається його інтелектуальний потенціал. Становлення інтелекту відбувається шляхом розуміння та узагальнення музичних закономірностей, емоційність розвивається через вміння чути музику та емоційно аналізувати її.

Бажано також, щоби пошук нових форм творчої роботи був тісно пов'язаний з педагогічною практикою. На матеріалі репертуару педпрактики можливо та необхідно виховувати у студента яскраві виконавські навички, волюві якості, емоційність, вміння самостійно розв'язувати безліч фахових проблем, відбувається осягнення студентами взаємозв'язків музики і життя. Специфіка професійної орієнтації студентів музичного відділення педагогічного коледжу вимагає прищеплення піаністам фахових навичок співу під власний акомпанемент, адже під час роботи над піснею у школі вирішальним моментом є вміння вчителя своїм виконанням зацікавити дітей, і саме від якості показу пісні залежить ставлення дітей до неї. За останнє десятиліття майже повністю поновився дитячий пісенний репертуар, використання якого дозволить глибше пізнати і зрозуміти історію національної культури, формуватиме більш свідомо моральні та етичні сторони поведінки молоді людини.

Наступною стадією професійно-педагогічного спілкування є дієве спілкування, що передбачає виховання у молодого фахівця високої сенсорної культури. Неможливо прищепити любов до музики, зробити її по-справжньому зрозумілою без емоційного зв'язку виконавця і слухача, адже музичне мистецтво звернене до почуттів і саме через них стає надбанням особистості, викликаючи взаєморозуміння через вплив на емоційну сферу. Для забезпечення функціонування цього виховного етапу викладач повинен навчити свого студента розпізнавати емоційний стан співрозмовника, ідентифікувати свій емоційний стан згідно з його станом, коректувати задумане відповідно до мінливих реальних обставин.

В арсеналі музикантів є надзвичайно дієвий засіб формування сенсорної культури ансамблевого музикування. Воно корисне не тільки тому, що конкретизує та закріплює велику кількість професійних навичок гри на фортепіано, вчить музичного мислення – не пальцевого, а слухового, а також і тому, що виходить за рамки музичного мистецтва і має психологічний та етичний сенс. Мистецтво гри в ансамблі є мистецтвом вести діалог з партнером, тобто розуміти партнера, вміти вчасно подавати репліки та вчасно відступати, це вміння переживати однакові художньо-емоційні стани, спостерігати за партнером, коректувати власне виконання відповідно до спільного задуму та емоційного моделювання.

Для становлення молодого музиканта велике значення має виховання виконавської волі. Тому важливою умовою професійного зростання студента є заохочування до усіх видів концертної діяльності. Тільки під час концертного виконання музичного твору студент може пересвідчитися в тому, що грамотне, але недохотворене виконання, або занадто метушливе, сумбурне, непродумане не годиться ні для якої аудиторії слухачів, тобто успіх приходить до виконавців, які, крім техніки, володіють ще двома якостями – артистизмом та інтелектом.

Наступною стадією професійно-педагогічного спілкування є вербальне спілкування, і тут важлива роль належить слову, котре, за визначенням В.Сухомлинського, є «витонченим різцем, здібним досягати кожної найніжнішої рисочки людського характеру». Ця стадія передбачає прищеплення студентіві вміння вкладати у слово особисте почуття і переконання для відтворення образної картини того, про що йдеться на уроці. Розвиткові цього вміння сприяє наявність художньої уяви, образного й асоціативного мислення, а також самостійна виконавська діяльність студентів. Навички музично-педагогічної уяви формуються у вдумливого виконавця під час дослідження драматургії музичних творів, а також у роботі над поетичним текстом вокального твору. Робота над усною, а ще краще – над письмовою анотацією до музичного твору розвиває креативність у студентів, творчі інтенції та фантазію, активно сприяє становленню інтелектуального потенціалу, вчить логічно мислити, знаходити точні формулювання, вмінню упорядковувати свої думки та доносити до слухача.

Найбільш складною і тривалою на уроках фортепіано відбувається робота над усіма деталями музичного тексту. Таке дослідження, коли розглядаються виражальні особливості жанру, форми, мелодики, гармонії, темпо-ритму, голосоведення не лишаються осторонь розпізнання музично-сислової ролі авторських фразувальних ліг, артикуляційних штрихів, динамічних та агогічних позначень, допомагає повніше розкрити зміст виконуваного твору, відповісти на питання – чому конкретний музичний твір викликає в нас саме такі емоції, а не інші. З цього й розпочинається важливий етап формування фахових умінь у студента, прищеплення навичок комплексного застосування міжпредметних зв'язків, поєднання теоретичних знань та практичних умінь з різних предметів: фортепіано, концертмейстерства, вокалу, диригування, хорового класу, методики музичного виховання, тобто створюються умови проведення інтегрованого заняття. Досвід свідчить, що для успішного досягнення мети – всебічної комплексної професійної підготовки випускників музичних відділень педагогічних навчальних закладів та забезпечення їхньої конкурентної спроможності – необхідно підготувати фахівця широкої всесторонньої культури, який здатний не тільки художньо досконало виконувати музичні твори, а зможе самостійно реалізувати всі набуті знання, навички та вміння. Майбутній вчитель музики повинен бути готовим як до уроку, так і до позакласної роботи. Для досягнення цієї мети в арсеналі викладача фортепіано може бути безліч різноманітних шляхів та методів навчального і виховного процесу, але вони будуть виправданими лише у тому випадку, коли студент досягне поставленої мети – навчиться самостійно вирішувати виконавські та загальнопедагогічні проблеми.

Таким чином, ми маємо усі підстави розглядати урок фортепіано як взаємодію професійних та загальнопедагогічних принципів нероздільності навчання та всебічного виховання студента, адже виконання певних педагогічних завдань у поєднанні з рядом професійних на основі «музичного спілкування» під час індивідуальних занять сприятимуть формуванню у майбутніх учителів музики як фахових, так і загальнопедагогічних навичок та умінь, виконанню усіх положень позитивної Я-концепції національної парадигми освіти ХХІ століття і у перспективі повинні відіграти важливу роль у становленні національної системи освіти.

ЛІТЕРАТУРА

1. Савицький Роман. Основні засади фортепіанної педагогіки. – Пустомити, 1994.
2. Сухомлинський В.А. Сто порад учителям. – К.: Радянська школа, 1998.
3. Терещенко А.К. Анатолій Кос-Анатольський. – К.: Муз. Україна, 1986.

Natalya Uzyuk

PIANO LESSON AS A CO-OPERATION OF PROFESSIONAL AND GENERAL PEDAGOGICAL PRINCIPLES OF EDUCATING AND REARING INDIVISIBILITY

The aim of the article is to cast a new light on a problem of pointing out the most essential aspects in solving a double-sided problem of a present day: teacher and music, student and music. Also, the author reveals the necessity of broadening the very spectrum of practical abilities and skills as well as points on the methods of laying the foundation of scientific and creative potential of a student – a future school teacher of music.

Герман Макаренко

ДО ПИТАННЯ РОЗМІЩЕННЯ МУЗИКАНТІВ ОРКЕСТРУ: ГЕНЕЗА, ІСТОРІЯ, СУЧАСНІСТЬ

У статті визначаються загальні принципи та способи розміщення музикантів як симфонічного так і оперного оркестрів, а також виявляються варіанти розміщення оркестрантів на кожному з етапів шляху розвитку оркестру.

Професія диригента симфонічного оркестру та музичного театру не лише щільно пов'язана, а й, як свідчить історичний досвід, стає можливою тільки внаслідок появи та подальшого розвитку оркестру. Тому дослідження процесу становлення та формування оркестру аж до його сучасного етапу постає важливим завданням як для музикознавчої науки, так і для практики музичного виконавства, передусім, в галузі диригентського мистецтва.

Питання історичного розвитку оркестру, його певних типів та сутнісних ознак, які безпосередньо впливали на зміни одного типу іншим, були порушені автором у публікаціях «Етапи історичного розвитку оркестру», «Історичний шлях розвитку оркестру» та «Сучасний етап розвитку оркестру». У згаданих статтях поза межами нашої уваги залишилась така вкрай важлива для практики оркестрового виконавства проблема, як розміщення музикантів оркестру. В останніх теоретичних роботах вітчизняних авторів зазначена проблематика не увійшла в науковий обіг та практично не розглядалась. Згадку про найбільш загальні схеми розміщення музикантів симфонічного оркестру ми знаходимо в монографії «Книга про оркестр» І.Барсової [1, 18-20]. Але у своїй роботі російський музикознавець лише побіжно торкається даного питання та залишає поза увагою більш ретельний його розгляд.

Метою запропонованої статті постає дослідження загальних принципів та виявлення певних типів розміщення музикантів як симфонічного, так і оперного оркестрів, а також використання певного розташування оркестрантів на кожному з етапів шляху розвитку оркестру.

Специфіку професії диригента головним чином визначає його «інструмент». Музикант, який під час виконання безпосередньо не грає в оркестрі, а лише робить незрозумілі, на перший погляд, хаотичні рухи руками (а іноді й всім тілом), викликав та й сьогодні досить часто викликає здивування багатьох слухачів. При цьому вони навіть не здогадуються, що саме завдяки цій людині відбувається злагоджене сумісне виконання і що саме вона творчо надихає багатьох музикантів музичного колективу на максимально повну реалізацію ідей та думок, які заклад композитор у своєму творі. Художній бік інтерпретації, творчий аспект виконання стають головним завданням диригента на сучасному етапі розвитку професії.

Реалізувати свої художні наміри диригент має можливість лише за допомогою оркестру чи театрального колективу, який і стає його специфічним, не схожим на жоден інший, «живим» інструментом. За досить слушною думкою І.Барсової: «історія оркестру – це також історія диригентського мистецтва...» [2, 86]. Дійсно, завдяки оркестру виникла професія диригента; безперечним є також і той факт, що її розвиток пов'язаний безпосередньо з процесами становлення та формування оркестрової справи.

Водночас слід визнати, що прямий зв'язок «симфонічний оркестр – диригент» на певному історичному етапі стає зворотнім, і вже постать маестро починає впливати на розвиток оркестру. Р.Вагнер, Г.Берліоз, А.Нікіш, Г.Малер, В.Сафонов, С.Кусевицький, Л.Стоковський, А.Тосканіні та інші видатні диригенти свого часу особистою виконавською діяльністю не лише професійно виховували музичні колективи, чим впроваджували високі критерії мистецтва оркестрового виконавства, а й значною мірою визначали напрямки розвитку симфонічного оркестру.

Історія оркестру налічує приблизно чотири століття – зовсім малий відрізок історичного часу, особливо в порівнянні з багатотисячолітнім існуванням музичної культури людства. За цей період оркестр зазнав різних метаморфоз: від декількох виконавців на лютні та чембала в італійській опері та балетній виставі XVII ст. до повнокровного сучасного колективу з потрійним або почетвірним складом, який налічує понад сотню учасників.

Задля вирішення поставленого в публікації завдання – розгляду питання розміщення музикантів-оркестрантів – ми хотіли б навести власну періодизацію історичного розвитку оркестру. В ній оркестр за всю історію свого існування поділено на певні періоди, які ми хотіли б визначити наступним чином:

- 1) зародження та формування перших оркестрів (останнє десятиліття XVI – середина XVII століть);
- 2) бароковий оркестр (середина XVII – середина XVIII століть);

- 3) класичний оркестр (середина XVIII – перша третина XIX століть);
- 4) романтичний оркестр (перша третина XIX – 20-і роки XX століття);
- 5) сучасний симфонічний оркестр (20-і роки XX століття – й по цей час).

Тут треба звернути увагу на те, що, по-перше, кожний з п'яти періодів віддзеркалює основні тенденції розвитку музичної культури, по-друге, кожен період відповідає певним етапам формування та становлення професії диригента у сучасному її розумінні.

Треба зазначити, що питання розміщення учасників колективу оркестру на концертній естраді або в оркестровій ямі музичного театру є не настільки простим, як це може здаватися на перший погляд. Хаотичне для непосвяченого слухача розміщення 80-100 (і навіть більше) виконавців насправді є гармонійно збалансованим та несе у собі логічний взаємозв'язок, принципи якого відпрацьовувалися та відшліфовувалися практикою виконавства протягом усього шляху історичного розвитку оркестру.

Найбільш важливими формо- та структуроутворюючими, на нашу думку, треба визнати такі принципи:

- 1) зовнішньої організації;
- 2) функціонального об'єднання інструментів;
- 3) тембрального поєднання;
- 4) збалансованості звучання.

Кожний із зазначених принципів виникав у певний історичний період та в тій чи іншій мірі зберігся й сьогодні, зробивши свій вагомий внесок у становлення сучасного симфонічного оркестру.

З появою перших оркестрів, фактично, водночас виникає проблема зовнішнього розташування виконавців. Максимально зручною для практичного вжитку стає форма кола, яка надалі зокрема в часи барокового оркестру, виявилась також найбільш придатною для об'єднання навколо єдиного центру (див. мал. №1).

Плідно проіснувавши майже два століття, зазначена форма в період переходу до романтичного оркестру починає втрачати половину своїх позицій на користь слухачеві та поступово перетворюється у віялоподібну форму розміщення виконавців оркестру, яку ми переважно спостерігаємо й сьогодні (див. мал. №2).

З приходом «до влади» генерал-басу тенденції зовнішнього формотворення поступаються місцем принципам внутрішньої структуризації оркестру. Доволі швидко формується група-continuo, до складу якої, окрім чембало та органу, входять низькі струнні та духові інструменти – віолони, теорби, віолончелі, контравіолони, фаги. Інші функціональні групи інструментів доволі легко визначити з теоретичних праць авторів XVIII століття, які разом з гравюрами того часу дають чітку уяву про розміщення музикантів оркестру доби Бароко. Так, зокрема, у схемі, поданій у книзі І.Кванца [3, 134] – одного з провідних оркестрових теоретиків та практиків свого часу, ми можемо побачити, що поруч з єдиним організуючим центром концертного типу оркестру – першим чембало – функціонує ще одна група інструментів, так звана група-conceptino, до складу якої входили перші та другі скрипки, альти, флейти, гобої, валторни та інші інструменти (див. мал. №3). При наявності солістів в оркестрах згаданого типу вони розташовувалися на першому плані навколо концертмейстера – виконавця партії першого чембало.

В оперному оркестрі барокового, а надалі і класичного періодів специфіка жанру вимагала появи додаткових функціональних груп інструментів (зокрема литавр, труб тощо) та відповідно другого поєднуючого центру (див. мал. №4). Зі схеми, яка розкриває план розміщення оркестру опери в Дрездені під управлінням Гассе, стає очевидним, що ці функції перебирає на себе виконавець партії другого чембало або віолончеліст.

З формуванням романтичного оркестру починають відбуватися корінні зміни практично в усіх галузях оркестрової справи. Передусім остаточно визначається постійне місце перебування основних груп романтичного оркестру. Якщо концертні колективи так і залишаються на естраді, лише змінивши хороми родових палаців та майданчики просто неба, на філармонійну залу, то оперні оркестри завдяки реформаторським зусиллям Р.Вагнера, який вимагав трохи «сховати» оркестр під

сцену, отримують персональне місце свого постійного функціонування, що й сьогодні знаходиться між сценою та глядачевою залюю в спеціально вибудованому заглибленні, яке надалі набуло назви «оркестрової ями» (див. мал. №5. На ньому безпосередньо відображена схема розташування оркестру і місце диригента в Байрейтському оперному театрі).

Відповідно до зазначених змін, а також у зв'язку з появою нового способу диригування, що передбачає повернення диригента обличчям до оркестру, визначається місце новонародженого керівника музичним колективом. Найбільш зручним для керування як концертним оркестром, так і театральним колективом з'являється місце на першому плані в самому центрі оркестру, з якого без перешкод диригент отримує унікальну можливість доносити необхідну професійну інформацію та творчі імпульси до кожного з виконавців, незалежно від відстані (див. мал. №2 та №5).

Крім вищезазначеного, зміни новонародженого романтичного оркестру починають торкатися святої царини музичного мистецтва – сфери звучання: на відміну від барокового принципу розмежування та роз'єднання тембрових комплексів з добою Романтизму приходить принцип змішання та злиття тембрів, що значно поглибило внутрішню структурування оркестру та не позначилося на розміщенні його музикантів.

Перші диригенти підхопили та взяли на творче озброєння варіант змішання тембрів, який ще наприкінці XVIII ст. (у 1775 р.) запропонував І.Рейхард і за яким на першому плані мали бути струнні, за ними дерев'яні та мідні духові (роль зв'язуючої ланки виконували валторни) та, нарешті, на найбільшій відстані ударні інструменти. За згаданим варіантом тембрового поєднання на одній лінії з диригентом розміщувались перші (ліворуч) та другі скрипки (праворуч). У другому ряду за скрипками розміщувались відповідно віолончелі та альти, за струнними знаходилися дерев'яні духові та мідні духові (переважно в оперному оркестрі) або у дві лінії дерев'яні, а за ними (або трохи праворуч) мідні духові інструменти (в концертному оркестрі), завершували оркестрове розміщення контрабаси та ударні, перед якими знаходилися арфа або арфи та інструменти з групи клавішних – фортепіано, челеста тощо (див. мал. №6). Рейхардівське розміщення музикантів, яке отримало назву «європейське», стало загальноприйнятим та безальтернативно проіснувало аж до середини минулого століття.

Подальший розвиток оркестру, а разом з ним і мистецтва диригування, висунув на перший план принцип збалансованості звучання, появу якого було обумовлено насамперед вирішенням художніх завдань. Знаходженню максимальної рівномірності, монолітності та водночас компактності звучання були присвячені пошуки не одного покоління диригентів кінця XIX – XX століть.

Однією з найбільш придатних (хоча і не без акустичних вад) у вирішенні поставлених завдань стало розташування Л.Стоковського, яке з середини XX ст. почало активно і широко впроваджуватися в практику оркестрового виконавства. Так званий «американський варіант» розміщення музикантів оркестру передбачає зміни насамперед у струнній групі, де «територіальне» поєднання перших та других скрипок, функції яких як в оперних, так і в симфонічних оркестрах досить часто збігаються, вирішує питання монолітності звучання; з іншого боку, акустичне роз'єднання віолончелей та контрабасів призводить до значного ослаблення функціональних зв'язків зазначених груп оркестру (див. мал. №7).

Поруч з уже традиційними «європейським» та «американським» розміщенням існує третій – індивідуалізований вид, який є найстарішим та бере свій початок ще з часів появи перших оркестрів. Якщо умови виникнення індивідуалізованого виду розміщення значною мірою визначили відсутність зовнішньої та структурної організації перших оркестрів, а також невизначеність їхнього складу виконавців, то його подальше існування в добу барокового, класичного та романтичного музичних колективів було обумовлене передусім специфічними особливостями приміщення, де мав виконуватися твір.

Окрім питання розмірів виконавського майданчика, функціонального призначення передусім студійних оркестрів, специфіки акустичних умов, а також досить часто ненормативність складу виконавців, від диригента на межі другого та третього тисячоліть вимагається прийняття

індивідуальних рішень, що забезпечує на сучасному етапі розвитку оркестру життєздатність третього способу розміщення музикантів. При цьому слід зазначити, що індивідуалізоване розміщення є характерною як для сучасних концертних, так і оперних колективів.

Яскравим підтвердженням даної тези може бути розміщення музикантів симфонічного оркестру Національного академічного театру опери та балету України ім.Т.Шевченка (див. мал. №8). Заради компактності звучання, його збалансованості між усіма оркестровими групами, акустичними умовами зали, а також з метою найбільш продуктивного виконання свого функціонального призначення, зокрема в оперних виставах, монолітності перших та других скрипок («американський» тип розміщення), яке підкріплюється єдністю низьких струнних віолончелей та контрабасів («європейський» тип), протиставлено об'єднання мідних духових та ударних інструментів.

Також, на нашу думку, досить вдалим є розміщення групи альтів на першому плані, що в порівнянні з двома традиційними розміщеннями стає принциповою відмінністю, завдяки якій вдається максимально повно донести до слухача оксамитовий та трохи приглушений тембр звука даної групи інструментів.

Повнокровне право на творче життя всіх трьох видів розміщення музикантів на сучасному етапі розвитку оркестру засвідчує практика виконавства. Крім того, існують випадки застосування двох розміщень навіть під час одного концерту. Так, наприклад, заради художньої виразності та максимально повного донесення до слухача змісту виконуваного твору автор даної статті під час новорічного концерту в Хорватії прийняв рішення лише в одній п'єсі змінити «американське» розміщення місцевого оркестру на індивідуалізоване та вивести на перший план такий доволі рідкісний для симфонічного оркестру інструмент, як звичайна наковальня, що знайшло гарячий відгук у публіки.

Крім того, сучасні композитори у своїх повномасштабних ораторіально-симфонічних творах звертаються до іншого принципу розміщення виконавців. Використання великої кількості музикантів (понад сто і більше) досить часто призводить до розподілу їх на окремі групи або «хори», що повертає до життя принцип «багатохорності», народження якого відносно мистецтва оркестрового виконавства відбулося ще за часів барокового оркестру. Доба Бароко розглядала зазначений принцип як просторове зіставлення звучання декількох хорів та інструментальних капел, загальна кількість яких інколи сягала 8-10 і навіть 12 учасників.

У період класичного розвитку оркестру багатохорність сміливо торує свій шлях на оперну сцену (достатньо пригадати фінал першої дії моцартівського «Дон Жуана») та надовго залишається могутнім і дійовим засобом виразності для багатьох поколінь композиторів-романтиків і сучасників; підтвердженням цього слугують чисельні партитурні позначки – «на сцені», «за сценою», славнозвісне вагнерівське «зверху» як для солістів-вокалістів, окремих груп, а також цілого хору, так і для різноманітного інструментального складу.

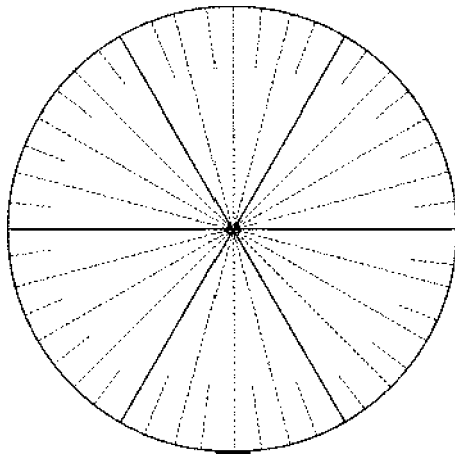
Багатохорність доби Романтизму, зокрема в площині концертних оркестрів, набула яскраво вираженого тембрового забарвлення; так, наприклад, у берліозівському «Реквіємі», за творчим задумом автора, окрім центрального великого симфонічного оркестру, по чотирьох кутах церковного храму мали знаходитися групи виконавців на мідних духових інструментах.

Відхід від тембрової складової із залишенням лише просторової константи спостерігається у використанні принципу багатохорності сучасними композиторами. Розміщення цілих комплексів виконавців П-подібним чином (К.Штокхаузен та ін.), променеподібно (Я.Ксенакис та ін.), за принципом «квадрофонії» (З.Маттус та ін.) і навіть «рухомої стереофонії» (М.Кагель, А.Шнітке та ін.) досить часто вимагають наявності декількох диригентів, що, фактично, повертає нас до подвійного та потрійного способу керування музичним колективом. Але зрозуміло, що це повернення відбувається на новому історичному витку і сучасні форми керування музичним колективом, а також незадіяність «допоміжних» диригентів безпосередньо в процесі гри на тому чи іншому оркестровому інструменті роблять цю схожість лише зовнішньою.

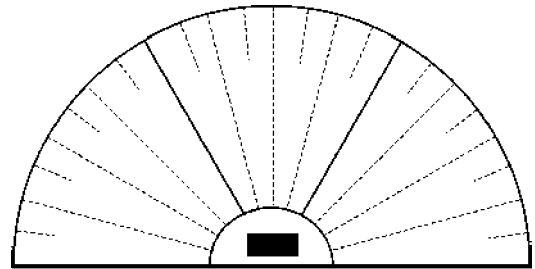
Таким чином, проведений розгляд розміщення музикантів засвідчує усю важливість, яку

дане питання відіграє в практиці оркестрового виконавства. Саме тому на певному етапі розвитку оркестру з появою одноосібного творчого керівника диригент безпосередньо починає опікуватися зазначеною проблематикою передусім заради вирішення художніх завдань. Крім того, як свідчить історичний досвід, розміщення виконавців з точки зору суто зовнішньої організації оркестру за рахунок використання певних принципів відносно темброво-гучносних характеристик інструментів поступово перетворюється на важливий фактор внутрішньої структуризації музичного колективу.

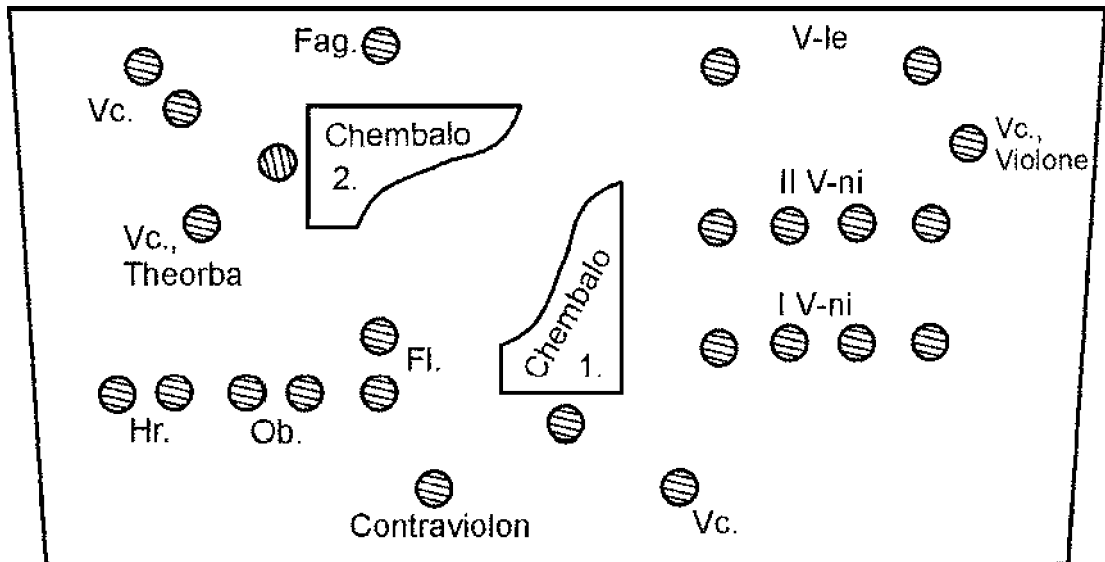
Подальші наукові розробки різних аспектів становлення та розвитку оркестру в контексті дослідження професії диригента стають важливим підґрунтям для практики оркестрового виконавства, а також дають можливість наблизитись до теоретичних розвідок та комплексного аналізу одного з найбільш складних і неординарних видів художньої творчості, яким є евристична діяльність диригента.



Мал. 1.

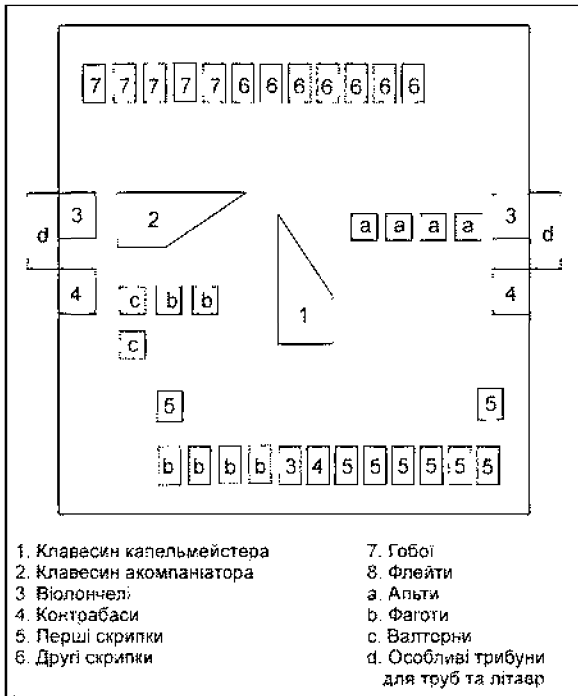


Мал. 2.

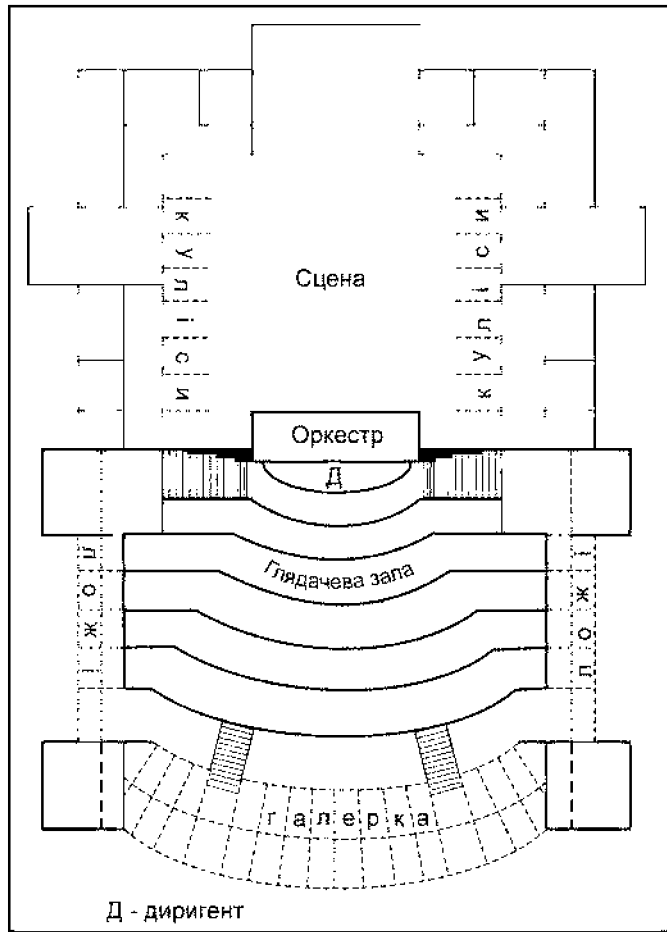


Мал. 3.

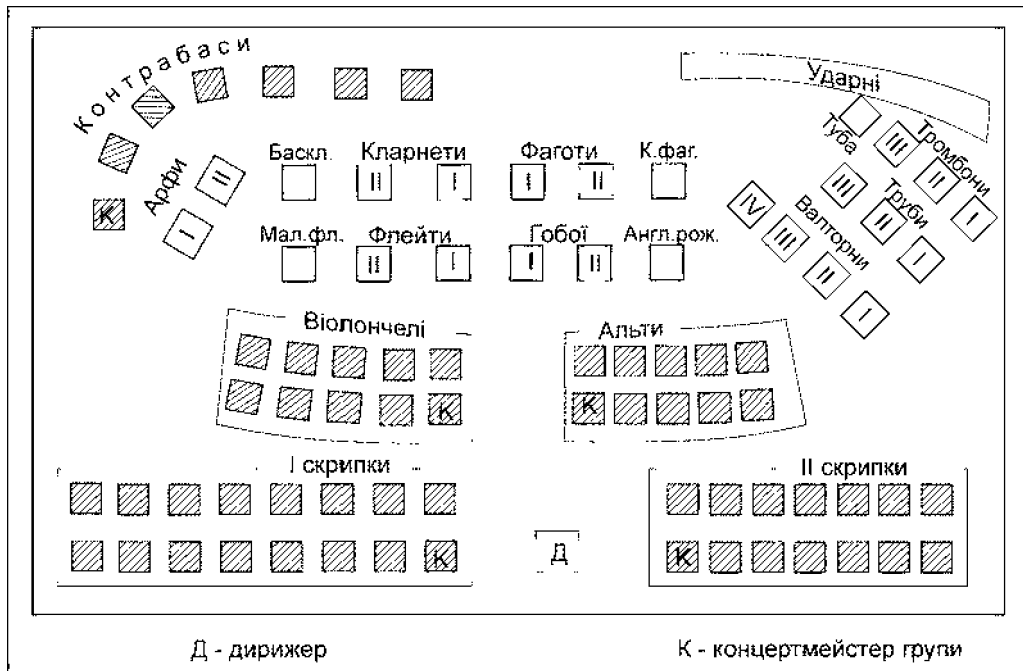
ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА



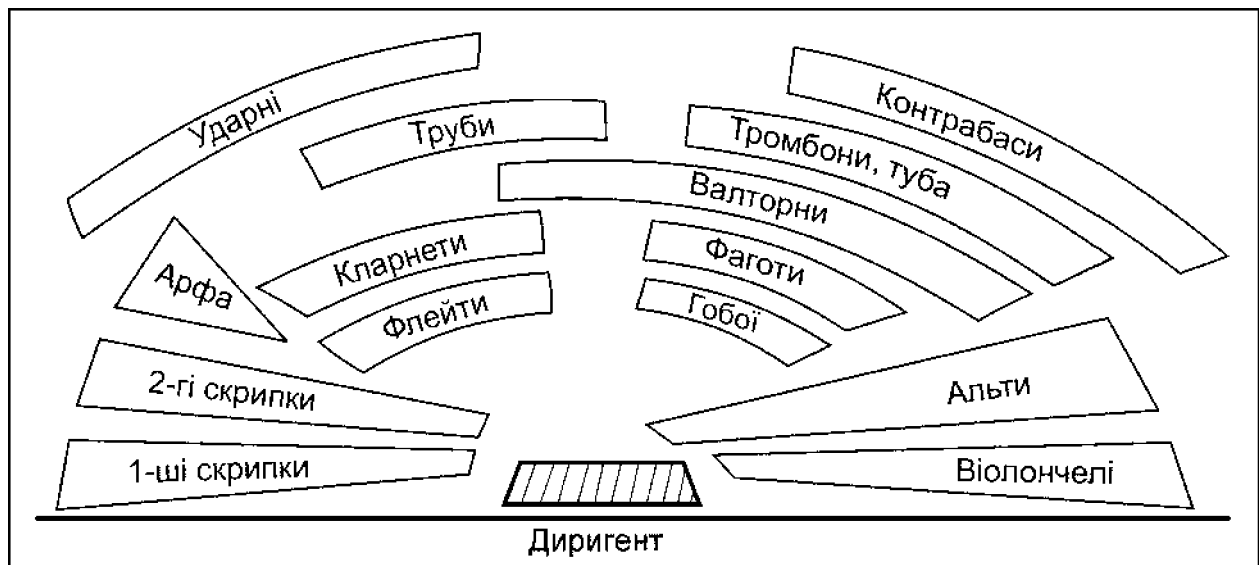
Мал. 4.



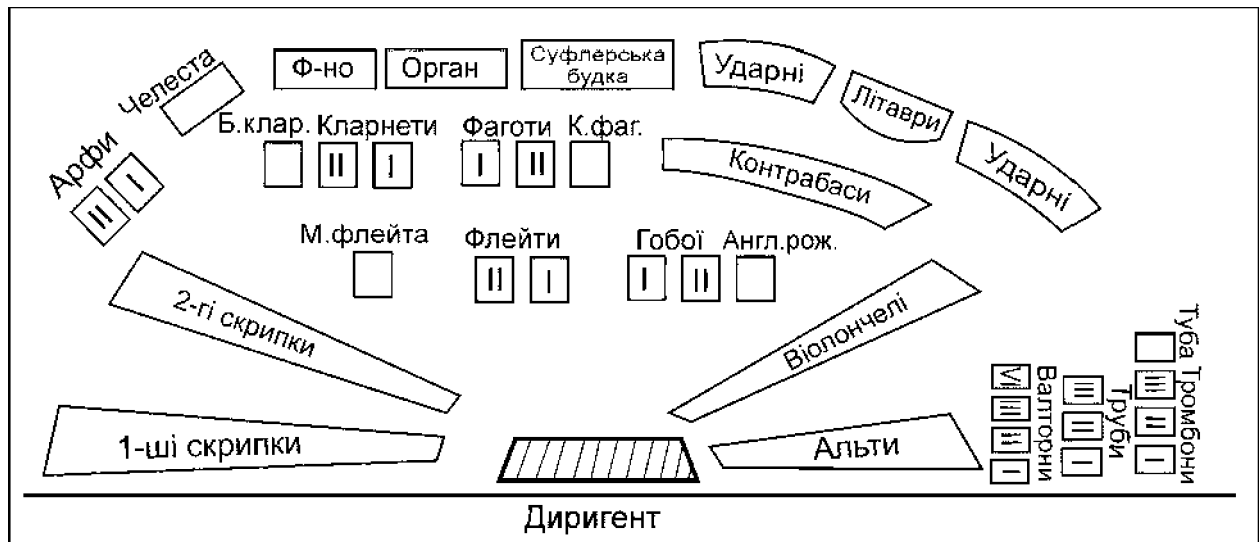
Мал. 5.



Мал. 6.



Мал. 7.



Мал. 8.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барсова І.А. Книга об оркестре. – М.:Музыка, 1978.
2. Барсова І.А. Симфонический оркестр и его инструменты. – М.: Сов.композитор, 1962.
3. Quantz J. Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen. – Berlin, 1752.

Herman Makarenko

**TO THE PROBLEM OF ORCHESTRA MUSICIANS ARRANGEMENT:
AIGIN, HISTIRY AND MODERNITY**

General principles and ways of the arrangement of symphonic orchestra musicians are defined in the article. The article deals with the variants of orchestra musicians placing on the every stage of orchestra development.

МУЗИЧНЕ ВИКОНАВСТВО У ДИСКУРСІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

У статті зроблена спроба екстраполяції естетичних принципів постмодернізму на музично-виконавське мистецтво. Тут вперше в музичній україністиці виявлений постмодерний дискурс у музичному виконавстві крізь культурологічну призму.

Дослідження сучасних явищ завжди було атрактивним, але складним завданням музикознавства. Нарощування аналітичного дискурсу музичного виконавства, до якого, окрім традиційних, сьогодні залучаються герменевтичні, етнонаціональні, ментальні, синергетичні, психологічні та інші підходи, є знаком часу. Антропософська сутність культурологічного методу, репрезентованого в музичній україністиці працями О.Самойленко, О.Маркової, О.Чеботаренко, О.Катрич, О.Александрової, О.Котляревської та ін., на наш погляд, вивершує один із кардинальних векторів наукового пошуку. Саме тому культурологічне осмислення деяких проблем професійного музичного виконавства в ситуації постмодернізму визначає мету нашої статті.

Як відомо, у другій половині ХХ століття відбувається принципова зміна соціокультурної ситуації, що спричинює утвердження нових уявлень про світ та місце людини у ньому [21]. Культурна парадигма, яка панувала впродовж чотирьох минулих століть, вичерпується і втрачає актуальність. Відбувається становлення так званого постмодерністського дискурсу, і духовна культура «входить» у новий постмодерністичний стазис [6, 238].

Показово, що передчуття постмодерністичної доби виразно фіксується у музикознавчому дискурсі. Так, палкий адепт модернізму Т.Адорно в одній із лекцій у Франкфуртському університеті констатує «відчуття відсутності змін, котрі оволоділи усією музикою... Більшість значних творів новітньої музики вже не можна сприймати як розвиток – вони видаються завмерлими на місці кадансами. У перспективі реальною стає музика соціальної ентропії» [1, 160]. Симптоматику нового стазису музики у 70-х роках ХХ ст. діагностували й інші провідні музикознавці. «Неможливо заперечувати винятковість теперішньої ситуації у порівнянні з усіма відомими нам історичними епохами... ми увійшли у зовсім неможливу раніше фазу розвитку, коли вже нічого підкорювати» [22, 86], – зазначав Ю.Холопов.

У травні 1968 р. в Парижі Лючано Беріо (один з метрів музичного авангарду і приятель Умберто Еко) творить «Сінфонію», у третій частині якої скерцо з Другої симфонії Малера стає тлом, на яке інкрустуються десятки цитат з історії музики від Баха до Штокгаузена. Це і була «перша ластівка» музики постмодернізму. Починається «розгерметизація» музичного мистецтва та інтенсивний розвиток тих його компонентів, що були окреслені А.Веберном – «параметр експресії» та ритмочасу. Багаторівневість музичного твору, поліпараметровість стають визначальними ознаками постмодерністичної композиції.

Поділяючи думку О.Катрич про те, що музичне виконавство як вид культуротворчої діяльності і композиторська творчість є абсолютно рівноправними сферами діяльності людського духу, сферами взаємопов'язаними і взаємозалежними [12, 16], можемо висунути припущення: музичне виконавство, принаймні якимись загальними рисами повинно відреагувати на нову соціокультурну ситуацію. Підтвердження цього маємо як у кількісних (глобалізація концертних турне музикантів-виконавців по всій земній кулі, ріст численних міжнародних конкурсів і фестивалів, стрімкий розвиток музичних телевізійних програм і музичних файлів мережі Інтернету, вражаючі масштаби тиражування звукозаписів, музичних відеофільмів тощо), так і в якісних параметрах. «Мистецтво інтерпретації за останні двадцять років досягло виняткової висоти» [11, 179], – авторитетно резюмує німецький музиколог Г.Зедльмайр.

Важливо зауважити, що хоча вже є достатньо праць з питань постмодернізму, у вітчизняному музикознавстві означена проблема перебуває біля начал наукової рефлексії. Вперше національна музична мова в дискурсі постмодернізму досліджується О.Козаренком. Автор залучає поняття

«постмодернізму» з метою вирішення ряду вельми принципових питань, а саме: «щоб збагнути усю складність музично-семіотичних процесів останнього сорокаріччя, «схопити» в словах небувале багатство і розмаїття авторських стильових парадигм, виявити загальні параметри національної музичної мови на зламі століть» [15, 218]. Щоправда, охоплення категорією постмодернізму творчості Г.Майбороди, В.Кирейка, О.Коломійця, М.Дремлюги та ін., а також таких реалій українського соціуму, як «хрущовська відлига» та «брежнєвська стагнація», було, на наш погляд, достатньо несподіваним. Зрештою, виникало питання: чи все, що пишеться зараз нашими композиторами, можна і варто осмислювати крізь призму естетики постмодернізму?

У монографії Л.Кияновської, присвяченій двохсотлітній стильовій еволюції галицької музики, постмодернізм артикулюється як більш цікавий, плідний і важливий період, аніж авангард. «Та як би ми не намагались дати точне визначення категорії постмодерну, – слушно твердить автор, – знайти струнку теоретичну концепцію «того, що діється сьогодні», пошук спільного знаменника... ще триває. Поставангард, постмодерн – явище, яке ще не знайшло свого завершення, динамічне і незбагнено парадоксальне, а тому можемо разом з творчим процесом шукати логічні точки опори і переконуватись, що творча практика кожен раз їх спростовує» [13, 293-294].

Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80-90-х років ХХ ст. стали предметом дисертаційного дослідження О.Берегової (першого в українському музикознавстві щодо означеної проблеми). Розглядаючи постмодернізм як соціокультурну модель «нового гуманізму», як домінуючий, хоча і не єдиний, тип світогляду в мистецтві кінця ХХ ст., автор робить важливий висновок стосовно того, що постмодернізм досить специфічно виявляється в музичному мистецтві, структуруючись переважно на двох основних рівнях, а саме: 1) культурний плюралізм, діалог та полілог стилів, епох, художніх і національних світів; 2) поглиблення і розвиток ідей, композиційних технік і стильових систем, вироблених у попередні часи. При цьому відбувається відторгнення модерністських цінностей; що ж до класичної культури минулого, то тут має місце переосмислення, запозичення, експлуатація вироблених раніше форм. «Діалог епох, стилів, національних світів, що утворюється при цьому, активно резонує з сучасною концепцією метаісторії як зіставлення всіх історичних епох, переплетення минулого і майбутнього в сьогоденні» [2, 8].

Плідні висновки щодо тенденцій розвитку постмодернізму у творчості українських композиторів 80-90-х років ХХ ст. робить М.Северінова. Так, до характерних художньо-світоглядних рис творчості сучасних українських композиторів автор відносить: *інтертекстуальність* як одну з можливостей нового «прочитання» художньо-світоглядних традицій; *«гру з традицією»* на рівні часових епох, стилів, жанрів, музичних форм, а звідси діалогічність композиторської творчості; *полістилізм* як універсальний стиль, мету-мову, що об'єднує усі культурні надбання минулого і сучасного; *постійне прямування до універсальних категорій* [20, 15].

Таким чином, експозиційний розділ про започаткування постмодерністичного дискурсу в музичній культурі можемо узагальнити посиленням на концептуальну сентенцію: «у 70-х роках формується нова естетична парадигма, яка ґрунтується на почуттєвій природі людського буття, працює з глибинними емоційними компонентами і через трансформацію традицій і відбудову майбутніх можливостей культури трансформує саму духовність як універсальне ціле (світ людини), що дає змогу протистояти кризовій ситуації часу» [18, 208].

Пристаюючи до розробки задекларованої проблеми, почнемо з того, що сьогодні не всіх науковців влаштовує сам термін «постмодернізм». Його полемічність, невиробленість усталеного визначення ініціюють пошук більш універсального поняття, хоча численні словесні надбудови «нео-», «транс-», «мета-» маркують, певно, кожне інше формулювання.

Водночас звертає на себе увагу некоректне вживання у ролі синонімів «постмодерн» і «постмодернізм», які, аналогічно до «класичний»-«класицистичний», мають дещо різні значення. Нівелювання цих понять передусім спричинює принципову плутанину і семантичну ентропію. Адже постмодерн – це часовий вимір, яким позначається новітній цикл цивілізації, який, на думку видатного історика нашого часу А.Тойнбі, розпочався у 1875 році і збігся з відкриттям Другого закону термодинаміки [16, 88]. Дві світові війни, голокост, екоцид (голодомор тридцятих років в Україні)

остаточно розхитали віру людини у прогрес. Постмодерн – це крах усього, про що немає сенсу говорити після того, що Т.Адорно називає словом-символом «Освенцім». У цьому контексті фраза «ми живемо у добу постмодерну» є цілком правильною. А от явища сучасного мистецтва, які через свою контрверсійність «не вписуються» у жодні усталені естетико-стильові категорії, доцільно визначати як феномени постмодернізму.

Проблематичним є визначення понятійного поля «постмодернізму» – терміна, з якого спочатку глузували, навіть ним лаялись, трактували як кліше, зводили до ролі суцільного карнавалу. Та за якихось два десятиріччя постмодернізм окреслив нову світоглядну парадигму постіндустріального суспільства [17] і став одним із чинників глибокого впливу на сучасне академічне й культурне життя. Прийнятий як літературний термін наприкінці 1950-х років, постмодернізм спочатку набув широкого застосування в архітектурі [23], потім у мистецтві взагалі (кінець шістдесятих) [7, 51-66], далі поширився на філософію (Ж.-Ф.Ліотар, Ж. Бодріяр, Ж.Дельоз, Ф.Джеймсон, Ю.Кристева, Ж.Дерріда, П.Козловський та ін.), втім не як цілісна концепція, а як полілогічна «ситуація» і, врешті, посів місце значущої інтелектуальної течії нашої перехідної доби [5].

У самій його назві (за Ліотаром це дістає вираз у французькій дієслівній формі «попередне майбутнє»), що має відверто часовий характер, до того ж парадоксальний: людство ніби відстає від власної сучасності, женеться за нею і не встигає, – йдеться про розмивання часових кордонів, класичної часової парадигми. Саме ці глибинні явища дістають вираз у зміні музичного хронотопу. «Досить згадати деякі твори Сильвестрова, – зазначає Н.Герасимова-Персидська, – аби відчутти цю атмосферу та головуючу ідею завершення, закінчення, коли з такою гостротою згадується прекрасне, витончене і таке людяне мистецтво минулого» [4, 32].

Відкидаючи історичні міфи про можливе наближення великої мети, постмодернізм (поряд стоять такі його означення, як постсучасність, метастиль, універсалізм тощо) апелює передусім до людини у її сучасному бутті – «тут і зараз». Отож усе, що становило пафос мистецтва попередніх формацій – зіткнення протилежностей, боротьба «ворожих сил», афектована артистична патетика і форсування динамічного діапазону, обов'язковий триумф перемоги у фіналі – стає неактуальним.

Очевидно, явище, у якому існує, яке ще триває, важко надається чіткому визначенню, дифініціюванню (постмодернізм – що це: стиль, течія, принцип, епоха чи «стан»?) «Це не так стиль, як безперервний процес одночасного розпаду та перетворення у межах безлічі *мистецьких, культурних та інтелектуальних традицій*... він включає у себе цілу низку рухів, іноді несумісних, що виникли в заможних країнах Європи... в мистецтві, архітектурі, літературі, музиці, у суспільних та гуманітарних науках» [8, 11], – вважають автори фундаментальної «Енциклопедії постмодернізму». А світовий класик постмодернізму Умберто Еко бачить в останньому не хронологічно фіксоване явище, а передусім духовний стан, щось на кшталт Kunstwollen [9, 101].

Американський культуролог Айгаб Гассан визначає такі риси постмодернізму, як відкритість, незавершеність, фрагментарність; схильність до деконструкції, колажу, цитування; заперечення канонів, авторитетів, іронічність як форма руйнації; репрезентація ірреального, езотерики і межових ситуацій; апологія гри, алегоричності, діалогу і полілогу; пародія, травесті, пастіш, карнавалізація, дифузія мистецтва і життя; перформенс; конструктивізм, у якому використовується алегорія, фігуральна мова тощо [24, 47-56].

Спробуємо екстраполювати найважливіші з них у площину музичного виконавства. По-перше, доба постмодернізму висунула на авансцену новий тип виконавця – *інтерпретатора-універсала*, котрий вільно володіє різностильовим репертуаром, має виразну артистичну харизму і сильну духовну інтенцію, волю, енергетику. Сьогодні, наприклад, до них належать Б.Которович, І.Кучер, Й.Єрмін, І.Кочерга, В.Сіренко та інші видатні музиканти сучасності, які володіють таїною досконалості і вищої майстерності.

На сучасному музичному Олімпі, який у постмодерному просторі знаходиться поряд із арт-ринком, «розкручується» неосяжна кількість «зірок» різної величини та яскравості. Світ перенасичено музичною інформацією, та, у звуковому лабіринті все відчутніше дається взнаки порожнеча й банальність. Складається враження, що меж віртуозної складності просто не існує. У цій ситуації

варто згадати вислів Б.Пастернака: «Талантів – багато, духу – обмаль». Імітація творчості стає однією із найбільших загроз для музичного виконавства. «Потрібний високий духовний внутрішній стимул, тяжіння до «художнього подвижництва», альтруїзм душевної творчості, поза якими усі навички, вміння, знання – даремні» [19, 309], – пише Ю.Некрасов.

Вважаємо, що вирішальну роль у процесі музичного виконання належить рефлексивному, метафізичному поняттю «дух». Саме він є «неодмінним началом будь-якого відкриття, рівно ж – акт, інтуїцією якого ми володіємо щоразу, коли справді щось розуміємо, якої б галузі не торкалося наше розуміння» [10, 125]. Отож, творча індивідуальність, самобутність музиканта-виконавця вимірюється насамперед тезаурусом його духу, що визначає його здатність інтерпретувати музичний твір і артикулюється як найважливіша сторона таланту митця.

По-друге, *феномен гри* набуває в естетиці постмодернізму онтологічного значення. Ното *ludens* як один із основних архетипів, що визначає зміст психічної діяльності музиканта-виконавця, у ситуації постмодернізму має виключне значення. Адже якщо композитор грає зі стилями, акустичними і синтаксичними ідеями, слухач – звуковими образами, то музикант-виконавець – і тим, і другим водночас [10, 60]. Використання елементів стилів минулих епох як «цеглинок», своєрідне «циткування», але не формальне, а переосмислене, навіть пародуюче; порушення дихотомії «автор-інтерпретатор», коли творче «я» виступає відразу у двох іпостасях (звідси пріоритет цитат, аллюзій, мовних кліше, стилізованих зворотів тощо); установка на множинність і виразу, і інтерпретацій; ігрова, багаторівнева організація «тексту» (згідно з Р.Бартом, поняття «твір» замінюється поняттям «тексту») – ось основні принципи, що формують естетичне поле гри. Перспективним видається дослідження у контексті постмодернізму типів ігрових структур «змагання», «мозаїка» і «містифікація», диференціація та аналіз яких, на думку В.Клименко, уможливають створення узагальнюючої теорії гри в музиці [3, 13].

Отже, в естетиці постмодернізму не спрацьовують традиційні бінарні опозиції. Так, принцип цитування – ознака аполлонівського, а принцип гри – діонісійського архетипу. Постмодерністський універсалізм передбачає поєднання цих двох начал: опозиції втрачають сенс (як і опозиції на кшталт об'єктивне – суб'єктивне, раціональне – ірраціональне тощо). Таким чином, певною мірою відбувається повернення до *метафоричної синкретичності*, міфологічної свідомості на якомусь якісно новому рівні. Важливо, що транскультурна, транснаціональна тенденція (як вияв глобалізації на мистецькому рівні), носіями якої стають музиканти світу (на кшталт Агасферів) Г.Кремер, Ю.Башмет, М.Ростропович та ін., не заважає специфікації національного звукового ідеалу в етнонаціональній манері виконання. Так само, як зближення в постмодернізмі елітарного і демократичного пластів музичної культури не заперечує витонченої рефлексії духу і вищих мистецьких цінностей. Цією парадоксальністю і цікавий постмодернізм, який водночас говорить і «так», і «ні».

Отже, ми можемо стверджувати, що постмодернізм як феномен культури і генералізуюча тенденція художнього мислення останніх тридцяти років вивершує естетичні параметри сучасного музичного мистецтва, які актуалізуються і в музичному виконавстві. Трактуючи світ як множину альтернатив, постмодернізм, для якого не існує кордонів між просторово-часовими шарами культури, між «високим» і «низькими» жанрами, іпозією і реальністю, допускає співіснування множинності у будь-яких вимірах і поняттях. До відкриттів постмодернізму належать метафоричність дискурсу, синкретичність думки, інтертекстуальність, принципова недоконцептуалізованість понять, експерименти зі стилем, зв'язки між світами культури – ментальностями – і внутрішніми світами людей. І, можливо, його дух «Fin de siecle» є водночас і духом «Debut de siecle»?

ЛІТЕРАТУРА

1. Адорно Теодор. Избранное: Социология музыки. – М.-СПб., 1999.
2. Берегова О. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80-90-х років ХХ століття: Автореф. дис... канд. мистецтвозн. – К., 2000.
3. Вахранев Ю. Исполнение музыки (поэтика). – Харьков, 1994.
4. Герасимова-Персидська Н. Нове у музичному хронотопі кінця тисячоліття // Українське музикознавство. – Вип. 28. – К., 1998.

5. Гуменюк Т. Жак Деррида и постмодернистское мышление. – К., 1999; Меднікова Г. Культура постмодернізму // Українська і зарубіжна культура ХХ століття: навч. посібник. – К., 2002. – С.119-137.
6. Гуменюк Т. Постмодерністська естетика: до визначення питання // Українське музикознавство. – Вип. 29. – К., 2000.
7. Дувірак Д. Мистецтво постмодерної епохи // Syntagmation: Зб. наук. статей на пошану докт. мистецтвозн. С.Павлишин. – Львів, 2000.
8. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч.Вінквіста та В.Тейлора; перекл. з англ. В.Шовкун. – К., 2003.
9. Эко Умберто. Заметки на полях «Имени розы» // Иностранная литература. – 1988. – №10.
10. Жюльєн Д. Интуиция // Философский словарь. – М., 2000.
11. Зедльмайр Ганс. Проблемы интерпретации // Искусство и истина. – СПб., 2000.
12. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): дослідження. – К., 2000.
13. Княновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. – Тернопіль, 2000.
14. Клименко В.Б. Ігрові структури в музиці: естетика, типологія, художня практика: Автореф. дис. канд. мистецтвозн. – К., 1999.
15. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Львів, 2000.
16. Козловський П. Современность постмодерна // Вопросы философии. – 1995. – №10.
17. Леш Скот. Соціологія постмодернізму / Перекл. з англ. Ю. Олійника. – Львів, 2003.
18. Личковах В.А. Авангард – постмодернізм – універсалізм: зміна парадигм неklasичної естетики // Філософська і соціологічна думка. – 1999. – №7-8.
19. Некрасов Ю. Комплексне навчання піаністів в музичному вузі: принципи та їх реалізація // Музичне виконавство: науковий вісник. – Вип. 26. – Кн. дев'ята. – К., 2003.
20. Северинова М.Ю. Художньо-світоглядні традиції у творчості українських композиторів 80-90-х років ХХ століття: автореф. дис. канд. мистецтвозн. – К., 2002.
21. Соболев О. Постмодерністський дискурс про трансформацію сучасної філософії: реконструкція світоглядних парадигм. – К., 1995.
22. Холопов Ю.Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. – М., 1982.
23. Шліпченко С. Архітектурні принципи постмодернізму. – К., 2000.
24. Hassan I. Postmoderne heute // Wege aus der Moderne Schusstexte der Postmoderne Diskussion / hrsg. von Wolfgang Welsch. – Berlin, 1994.

Iryna Chernova-Stroy

MUSICAL PERFORMANCE IN POST-MODERN DISCOURSE

An attempt is made to extrapolate the esthetical criteria of postmodernism to the art of musical performance, using broad culturological material. The work is the first such research experience in Ukrainian musical science.

Олена Горбач

КОНЦЕРТНО-ВИКОНАВСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО

У статті висвітлюються питання, пов'язані із концертно-виконавською діяльністю В.Барвінського в піаністичному, акомпаніаторському та диригентському аспектах.

У ряді незаслужено забутих та проскрибованих комуністичним режимом імен одним із перших стоїть видатний український композитор, педагог, культурно-просвітницький діяч Василь Барвінський (1888–1963). У багатьох сферах галицької професійної музичної культури він впевнено торував її шлях, у багатьох музичних жанрах він був першовідкривачем, а в деяких – вмілим та неперевершеним репрезентантом. Основні грані його творчої діяльності сучасні музикознавці вже певною мірою висвітлювали (маємо на увазі активних пропагандистів його творчості С.Павлишин,

Л.Кияновську, Н.Кашкадамову, Л.Назар, Л.Філоненка, О.Смоляка, В.Грабовського, Р.Савицького молодшого та ін., які в основному аналізували його композиторський доробок). На жаль, його концертно-виконавська діяльність ще недостатньо висвітлена сучасними дослідниками, оскільки ця інформація в друкованих джерелах є доволі скупою та малопримітною, але, на нашу думку, дуже важливою для висвітлення його вкладу в український культурно-мистецький простір.

Мета статті – висвітлити концертно-виконавську діяльність В.Барвінського в піаністичному, акомпаніаторському та диригентському аспектах, акцентуючи увагу на ті завдання, що були продиктовані вимогами того часу.

Найбільш репрезентативною у творчій біографії В.Барвінського була піаністична діяльність, яка представляла його передусім як видатного композитора та виконавця не лише в українському масштабі, але й у європейському.

Перший (справжній) публічний виступ В.Барвінського як піаніста відбувся в 1903 р. вдома перед основоположником української професійної музики М.Лисенком, який після прослуховування його творчих спроб був задоволений грою юного виконавця і став першим авторитетним поціновувачем його композиторського таланту. Як згадував сам композитор, «М.Лисенко заохочував мене до витривалої праці в музичному напрямі» [3, 2]. А через 5 років В.Барвінський як студент-початківець уже komponує свої перші Прелюдії і представляє їх на суд як своєму вчителю з композиції Празької консерваторії Вітезлаву Новаку, так і широкій публіці. Після схвальної оцінки поціновувачів та благословення викладача ці опуси невдовзі займуть належне місце в європейській фортепіанній літературі і до нашого часу не сходитимуть із концертних програм видатних українських та зарубіжних піаністів.

У 1910-1912 рр. В.Барвінський із фортепіанними Прелюдіями та фортепіанною партією свого Тріо ля мінор вже виступає у Львові перед широкою аудиторією. Його композиції та гра справили велике враження на публіку. На це вказує його сучасник, композитор С.Людкевич як дописувач до місцевої газети «Діло»: «На тогочасних слухачів його музики зразу повіяло чимсь новим, свіжим, небувалим» [7, 8].

У цей же час (березень, 1910 р.) В.Барвінський як виконавець власних фортепіанних творів взяв участь у концерті, присвяченому 49-тим роковинам від дня смерті Т.Шевченка, який відбувся в актовій залі народного дому м.Львова. Як зазначали оглядачі місцевої періодики, В.Барвінський спричинився своєю грою до успіху концерту, який вийшов найвдалішим за останні роки. Адже це й не дивно, оскільки львівська публіка не мала можливості слухати своїх (галицьких) високопрофесійних виконавців-піаністів через відсутність європейської музичної освіти.

Зразу після цього концерту В.Барвінський ініціює, організовує та бере участь як піаніст в концерті, присвяченому цій же даті, що відбувся у Празі завдяки чеському співочому Товариству «Глагол». Як зазначала львівська газета «Діло», «молодий піаніст та композитор (В.Барвінський – О.Г.) грав «Ноктюрн» М.Лисенка, твори свого вчителя чеха Вітезлава Новака і три власні Прелюдії» [9, 8].

В.Барвінський як піаніст брав участь у концерті, присвяченому творчій діяльності свого побратима С.Людкевича, який відбувся у Львові в 1911 р. і завершився бурєю нестихаючих овацій. Крім інших виконавців, як зазначав сам винуватець торжества С.Людкевич, велика заслуга в цьому і талановитого інтерпретатора його творів В.Барвінського.

У цьому ж році В.Барвінський як ансамбліст взяв участь у шевченківському концерті, організованому львівським Товариством «Просвіта». У ньому прозвучало фортепіанне Тріо у виконанні викладачів Вищого музичного інституту ім.М.Лисенка – скрипаль Є.Перфецького, віолончеліста А.Вольфсталя та самого автора. Ці виступи, власне, засвідчують зв'язки В.Барвінського з концертно-музичним життям Львова під час навчання його в Празі [2, 145].

В.Барвінський брав активну участь у концерті, що був організований з нагоди посвячення будинку Музичного товариства ім.М.Лисенка та Вищого музичного інституту. Як сповіщала Львівська газета «Діло», посвячення відбулося 12 червня 1916 р., а наступного дня (13 червня) відбувся інавгураційний концерт, у якому, крім інших провідних львівських музикантів-виконавців, взяв

участь і В.Барвінський як піаніст і диригент хору «Львівського Бояна», причому як піаніст він виконав дві власні фортепіанні Прелюдії соль мінор та до мінор і «Серенаду» [2, 148].

Як бачимо, початковий етап його піаністичної діяльності був особливо насичений виступами як у Празі (місті його студентського життя), так і у себе на батьківщині – у Львові.

Треба зазначити, що В.Барвінський був першим виконавцем своєї фортепіанної композиції «Любов», що була зіграна в концерті, влаштованому 5 жовтня 1920 р. зусиллями Львівського музичного товариства ім.М.Лисенка. Гра талановитого львівського композитора та піаніста, як підкреслювали тодішні газетні оглядачі, «... здобула загальне визнання та схвальну оцінку» [8, 4].

У 1927 р. В.Барвінський взяв участь у вечорі пісні і художнього слова, який проводило Товариство письменників і журналістів ім. І.Франка у Львові. У цьому концерті композитор зіграв свої фортепіанні композиції. Аналогічний вечір був повторений у Львові і в наступному році. Крім фортепіанних творів, В.Барвінський репрезентував вперше своє Тріо «Пісня пісень» для фортепіано, скрипки та сопрано. Скрипкову та вокальну партію виконували відомі львівські музиканти С.Перфецький та А.Остапчук, а фортепіанну партію – сам композитор.

В.Барвінський як композитор і піаніст брав участь у концерті, влаштованому на честь 70-х роковин від дня смерті Т.Шевченка, який відбувся 18 квітня 1931 р. в м.Бережанах, що на Тернопільщині. Тут він майстерно виконав свої «Шість мініатюр на українські народні теми», які стали справжніми перлинами світової дитячої педагогічної літератури. У концерті також взяла участь 12-річна донька композитора Катруся, яка зіграла три композиції свого батька, «Сіциліану» Й.С.Баха та «Дитячу пісеньку» В.Новака.

9-31 жовтня 1928 р. В.Барвінський разом зі своїм приятелем, відомим віолончелістом Б.Бережницьким, побував у гастрольній поїзді містами радянської України (Київ, Харків, Дніпропетровськ, Одеса). У цих концертах В.Барвінський, крім акомпанування, виконував і власні композиції, зокрема Прелюдії, цикл «Любов», «Мініатюри на українські народні теми» та ін. Східноукраїнська публіка досить схвально сприймала виступи галицьких митців і давала високу оцінку їхній творчості.

Фортепіанне виконавство для В.Барвінського (про це не раз відзначали його сучасники, а також пізніші дослідники його творчості) було другою за важливістю справою після композиції. Отримавши солідну піаністичну підготовку за кордоном (навчався гри на фортепіано у відомих на той час чеських педагогів В.Курца та Я.Гержмана), В.Барвінський чимало виступав як піаніст протягом всього свого творчого життя. На концертах у Львові та під час гастрольних поїздок він завжди виконував власні твори. Його натхненна гра репрезентувала суть цієї музики як слухачам, так і піаністам-сучасникам і тим самим давала добрі орієнтири для її інтерпретаторів.

Деякі характеристики з газетних рецензій, а також спогади його учнів дають можливість відтворити індивідуальні особливості гри В.Барвінського. Узагальнюючи ці дані, можна стверджувати, що на перший план завжди виступає ліричність та витонченість звуковидобування. Зокрема, рецензент газети «Діло» за 1923 р. зазначав: «Музика не грає, а чарує слухачів ніжними тонами, які неначе вичаровує з фортепіану своїми легенькими ударами, а в творі виявляє всю глибину своєї ніжної душі...» [10, 4], а дописувач газети «Вперед» зупиняється на тому, що «з субтельности і ніжности його гри віяла якась перевтома» [10, 4].

Найціннішу характеристику фортепіанного виконавства подає його учень, відомий український піаніст, професор О.Криштальський, зазначаючи: «Барвінському була властива багата палітра наспівного звучання; гра інтимна, витончено-лірична; звук не блискучий, дещо глухуватий» [4, 59].

Майже одночасно із сольною піаністичною діяльністю В.Барвінський виступає і як прекрасний ансамбліст: акомпаніатор та учасник фортепіанного тріо. Навчаючись у Празькій консерваторії, він активно пропагує українську музику, зокрема через чеське співоче Товариство «Глагол». Підтвердженням цього є його участь в концерті, організованому цим же товариством 10 червня 1910 р., у якому він взяв участь як акомпаніатор відомій на той час українській співачці А.Сазимовій.

8 травня 1922 р. у Львові відбувся добродійний концерт заходами викладачів та учнів Вищого музичного інституту ім.М.Лисенка. У концерті взяли участь співачка А.Крушельницька та хор

Товариства «Бандурист». Акомпаніаторами у цьому концерті були В.Барвінський та О.Бандрівська, що, за свідченнями його учасників, «... своєю музикальністю та чуттям ансамблю прикрасили загальний тонус виступів» [2, 161].

Найбільш багатими на акомпаніаторську діяльність у В.Барвінського виявилися 20-30-і роки ХХ ст. Як зазначали рецензенти, В.Барвінський був прекрасним ансамблістом-аккомпаніатором співакам світової слави М.Менцинському, Р.Любінецькому, М.Голинському, О.Носалевичу, А.Крушельницькій, О.Любич-Парахоняк, М.Масляку. З цього приводу львівська преса завжди зазначала, що В.Барвінський «... акомпанував співакам завжди знаменито» [10, 15].

Найбільш пам'ятним для тогочасної публіки, а також для самого В.Барвінського, виявилось концертне турне зі співаком світової слави, першим героїчним тенором королівської опери в Стокгольмі М.Менцинським, що відбулося містами Галичини в 1928 р. У концерті, крім вокальних творів та арій із опер зарубіжних та українських композиторів, виконувалися українські народні пісні в обробці В.Барвінського «Ягіл ягілочка» та «Ой ходила дівчина бережком» [10, 14].

У 20-х рр. ХХ ст. В.Барвінський долучався до популяризації української музики не тільки в Галичині, але й за кордоном. Зокрема, в 1923 р. він як акомпаніатор разом із співаком Р.Любінецьким здійснив концертне турне до Чехії – країни свого студентського життя. Чеська публіка особливо тепло приймала галицьких музикантів за їхню талановиту інтерпретацію творів, а також глибоке розуміння слов'янського мелосу.

Великі акомпаніаторські здібності В.Барвінський показав і в концерті талановитого галицького співака С.Маслюка. Як зазначав рецензент цього концерту С.Людкевич, «його легкість орудування голосом та шляхетна інтерпретація не могли бути невіддільними інтелігентським акомпонуванням» [6].

В.Барвінський часто виступав акомпаніатором Б.Бережницькому – першому виконавцеві його віолончельних творів. Зокрема Б.Бережницькому належить перше виконання «Варіацій», яке відбулося у Львові в 1924 р., де В.Барвінський виконував партію фортепіано і, за словами С.Людкевича, «... виявив численні нюанси колористичних секретів (особливо ж у Скерцо і Каденції» [5, 483].

Схвальну оцінку С.Людкевича отримала також «Українська сюїта» В.Барвінського у виконанні Б.Бережницького та автора як акомпаніатора в 1929 р. Цей твір без перебільшення є вершинним у віолончельній творчості композитора і через те улюбленим для виконання (як зазначали сучасники-слухачі, В.Барвінський виконував цей твір з глибоким одухотворенням та пристрасно).

Як ми вже згадували, В.Барвінський разом із відомим галицьким віолончелістом Б.Бережницьким побували на гастролях у великих містах Східної України. Місцева мистецька публіка познайомилася із В.Барвінським не лише як з концертуючим піаністом, але й як прекрасним акомпаніатором і, зі спогадів самого митця, дала йому високу оцінку. До речі, В.Барвінський як ансамбліст завжди дотримувався діалогічної форми гри, тобто завжди намагався доповнювати розкриття художнього образу як рівноправний партнер, а не як страхувальник солюючого інструмента. Така роль не відтінювала акомпаніатора на задній план, а ставила його в рівноправні умови з іншим виконавцем.

В.Барвінський як диригент вніс вагомий вклад у галицьке хорове виконавство. Вже з самого початку перебування у Львові на посаді директора Вищого музичного інституту ім.М.Лисенка він активно співпрацює з хором «Львівського Бояна» (деякий час був навіть його художнім керівником). Як диригент часто виступає із ним на різних культурно-мистецьких імпрезах як у Львові, так і поза його межами.

В.Барвінський як диригент брав активну участь у похоронах І.Франка. За спогадами М.Возняка, «хор львівських українських Товариств співав на панахиді під управою композитора д. Василя Барвінського» [1, 59].

А через два тижні він у цьому ж самому амшлуа бере участь у концерті, організованому з метою посвяти будинку Музичного товариства ім.М.Лисенка та Вищого музичного інституту, що відбувся 13 червня 1916 р. За словами оглядача газети «Діло», «в концерті В.Барвінський виступав не

лише як піаніст, а й як диригент хору «Львівського Бояна». Під його керівництвом були виконані хори К. Стеценка «До пісні» та М. Лисенка «За сонцем хмаронька пливе» [2, 145].

В. Барвінський як перший виконавець-інтерпретатор свого великомасштабного твору «Заповіт» для чоловічого, мішаного, соло-баса та симфонічного оркестру взяв участь у концерті, присвяченому шевченківським роковинам, який відбувся у Львові в березні 1920 р. Виконання твору припало насамкінець концерту і, як зазначали очевидці, справило дуже сильне враження на слухачів.

Як бачимо, В. Барвінський протягом свого творчого життя був не тільки авторитетним композитором та педагогом-піаністом, але й активним концертантом – виконавцем власних творів та композицій інших авторів. Його концертно-виконавська діяльність завжди викликала значний інтерес у публіки та була поцінована авторитетними музикантами-критиками. Своїми публічними виступами В. Барвінський зробив значний внесок в історію українського виконавства 10-30 рр. ХХ ст. Деякі грані його виконавського таланту ще чекають на подальше дослідження.

ЛІТЕРАТУРА

1. Возняк М. Пам'яті І. Франка (опис життя, діяльності й похорону). – Відень: Накл. Союзу визволення України, 1916.
2. Горак Я. В. Барвінський і Музичне товариство ім. М. Лисенка в 1911-1922 рр. // Василь Барвінський в контексті європейської культури. Статті і матеріали / Ред.-упор. О. Смоляк. – Тернопіль, 2003.
3. Корній Л. Василь Барвінський – виконавець // Соломія. – 1998. – № 4.
4. Криштальський О. Спогади про видатних львівських піаністів // Бібліографія українознавства. Вип. 2: Бібліографія та джерела музикознавства. – Львів, 1994. – С. 55-65.
5. Людкевич С. Концерт челиста п. Б. Бережницького // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Упоряд., ред., перекл. і прим. З. Штундер. – Львів, 2000. – Т. 2.
6. Людкевич С. Музичний огляд // Громадська думка. – 1928. – Ч. 150.
7. Людкевич С. У 30-ліття музичної діяльності // Діло. – 1938. – Ч. 47.
8. Новини // Громадська думка. – 1920. – Ч. 1.
9. Новинки // Діло. – 1910. – Ч. 52.
10. Тихонюк Б. В. Барвінський – композитор і піаніст в оцінці львівської преси 20-х років. – Львів, 1989.

Olena Horbach

CONCERTING AND PERFORMING ACTIVITY OF VASYL BARVINSKYI

The article deals with the problems of concerting and performing activity of Vasyl Barvinskyi in piano, accompaniment and conducting aspects.

МУЗИЧНА ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Наталія Кушлик

МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНІ ДОСЛІДЖЕННЯ О. ПОРФИРІЯ БАЖАНСЬКОГО У ФОЛЬКЛОРИСТИЦІ

Метою даної розвідки є спроба рельєфніше окреслити грані творчого портрета о.П.Бажанського (1836-1920) як фольклориста-музикознавця та його деякі теоретико-дослідницькі концепції в контексті становлення етнофольклористичної наукової думки в Галичині.

Кінець XIX – початок XX ст. – це період формування теоретичної думки в галузі дослідження народної музики, коли утворюються національні наукові школи, зокрема фінська, угорська, російська, українська. Ці школи представлені такими іменами, як І.Крон, А. Лауніс, Б.Барток, З.Кодаї, О.Серов, П.Сокальський, Ф.Колесса, К.Квітка та ін. Заслугою вчених, які спеціалізувалися на вивченні східноєвропейського, зокрема українського, фольклору і які були об'єднані рядом спільних ідей, став початок систематизації основ збирання, документації та публікації першоджерел, напрацювання основних принципів класифікації народних мелодій [8, 43].

Наукові засади української етнографії та фольклористики в Галичині формувалися під орудою Наукового Товариства ім. Шевченка, зокрема його Етнографічної комісії (створеної в 1898р.), керівництво якою здійснював І.Франко [14].

Своєрідною підготовчою фазою для розвитку теоретичної думки в західноукраїнській фольклористиці став період аматорства, характерний для музичної культури загалом на певному етапі її історичного розвитку, коли поєднувалися культурно-просвітницька, виховна і творча праця. Показовою в цьому відношенні може служити діяльність о. Порфірія Бажанського (1836-1920) – публіциста-просвітителя, композитора-дилетанта і, за висловом часопису «Зоря», «відомого труженика на полі народної музики» [8].

Його праця на мистецькій, зокрема фольклористичній, ниві позначена причинно-наслідковою обумовленістю, сконцентрованою у своєрідності поглядів, міркувань, які, однак, не заперечують в його творчій постаті активного хранителя і дослідника музичного фольклору, що

складає невід'ємну ланку в загальному музично-історичному процесі. Ім'я Бажанського-фольклориста згадується епізодично в працях С.Людкевича, Ф.Колесси, А.Іваницького, О.Правдока та ін.

Метою даної розвідки є спроба рельєфніше окреслити грані творчого портрета о.П.Бажанського як фольклориста-музикознавця та його деякі теоретико-дослідницькі концепції в контексті становлення етнофольклористичної наукової думки в Галичині.

Трепетне ставлення до народної музики у П.Бажанського з'явилося ще з раннього віку, коли він зростав у середовищі, де «народні співи лунали, ігри гаївок, толоки, вечорниці; ...сільська орхестра вигравала; там з малу вслухався в народні тони, серцем, душею до них приляг, напам'ятав перейняв, переспівував...» [3, 6]. Хронологію своєї праці фольклориста-збирача о. П.Бажанський засвідчує у часописі «Діло»: «На 1865 р. зібрано понад 400 русько-народних галицьких мелодій з текстом, їх число збільшувалося протягом 1880-85 рр., в 1892 р. кількість сягає 2900, а з варіантами близько 3200 мелодій у 7 книгах; оскільки не всі мелодії з повним текстом, то крім того назбиралося тексту до них близько 3 книг» [7]. Надаючи великого значення збереженню автентичного народнописаного матеріалу, що включає не лише тексти, але й мелодії, Бажанський одним з перших фольклористів Галичини прагне донести свої прогресивні думки в публіцистичних виступах. Зокрема вартує уваги його стаття «Збираймо народні мелодії рускі!» за 1887 р., де згадується про те, що в Галичині, крім збірника Ліпінського (75 пісень) та крім кількох пісень, вміщених у збірках «Кобзар» та «Боян», більше збірників народних мелодій немає. Отож автор прагне зібраний ним матеріал (на той момент більше 600 зразків мелодій) видати друком: «По Новім Році думаю приступити вже до печатання матеріалів. Збірником таким допоможемо в першій лінії собі самим, а перед світом розкриємо наше багатство пісенне. ...Після видрукування збірника приступлю до об'ємистого діла «Мало-руска пісня» [6]. Втілення цього задуму П.Бажанського було дещо скореговано і водночас підкріплено часом, коли в 1888 р. у Харкові вийшов друком фундаментальний твір П.Сокальського «Руська народна музика, великоруська і малоруська в її будові мелодичній і ритмічній...», що став першою міцною теоретичною основою вітчизняної музичної етнографії. Праця П.Сокальського складається з двох частин, де перша присвячена висвітленню питання мелодичної будови руської народної музики, а в другій розглядається її ритмічна сторона. Висновки Сокальського цікаві тим, що спрямовуються в бік виявлення історично обумовленої ступеневості в розвитку музичної культури. У схематичному поділі на три епохи (кварті – квінти – терції) фіксується тенденція зміни ладових систем. Значним досягненням Сокальського є аналіз мелодичної побудови руської народної пісні з помітним рішучим відмежуванням від ототожнення її ладів з давньогрецькими, хоча дотичні точки між ними присутні, чим пояснюється застосування назв грецьких основних кварт (лідійської, фрігійської, дорійської) у випадку квартового групування тонів у народних наспівах. Мелодична сутність наспіву, збереження єдності ладу або його зміна, тобто модуляція, залежать від застосування основних складових, а саме квартових і квінтових груп. Сокальський робить рішучий крок у бік тлумачення мелодики в динамічному розвитку та розуміння ладової змінності, що відповідає гнучкості та багатогранності її сутності. У другому розділі праці, присвяченому ритмічній побудові народної пісні, Сокальський робить такі важливі висновки, як відсутність подібності між розмірами народних руських пісень та давньогрецьких метрів, необхідність прислухатися до структурного поділу тексту і мелодії на смислові розділи, що може виключати застосування тактового поділу наспіву, наявність невлотливих ритмічних відхилень, а також особлива роль кадансів та півкадансів, підкреслених ритмічною протяжністю. Немає сумніву, що ця праця справила великий вплив і на погляди Бажанського-фольклориста, прихильника традиційної натуралістичної народної музики. Цей вплив позначився на актуалізації питань специфіки українського народно-пісенного матеріалу, яких о.П.Бажанський торкається у своїх музикознавчо-фольклористичних розвідках, надрукованих у 1891-1913 рр. у Львові та Перемишлі. Аналітично-дослідницькі міркування Бажанського знайшли відображення в окремих брошурах, які виходили почергово. Назви перших з них («Малоруський музикальний тон», «Русько-народна поетична і музикальна ритміка», «Малоруська народна мелодика») дещо перегукуються з розділами праці П.Сокальського, що свідчить про авторитетність наукових висновків, на які спирав-

ся Бажанський. Слід зазначити, що на той час він став одним з перших фольклористів Галичини, який прагнув до наукового висвітлення та обґрунтування значення народнопісенної спадщини. Ці прагнення простежуються і в наступних розвідках – «Руско-народна музикальна гармонія», «Руско-народна музикальна опера», «Нова метода записування руско-народної мелодії», «Руско-народний музикальний стиль» (у двох частинах), «Руско-народна натуралістична музика». Високо оцінюючи наукову значимість твору вченого-фольклориста, П.Бажанський зазначає, що П.Сокальський зібрав та узагальнив аналітичні спостереження та висновки стосовно специфічності та унікальності етнофольклорної спадщини, висвітлені у працях його попередників – Одоевського, Разумовського, Мельгунова, Лароша, Серова, Лисенка, Вестфалю, Бурго та інших, зробивши важливий і значний крок у розумінні руської музичної мелодики та ритміки, яким притаманні власні інтонаційно-ритмічні ознаки. Бажанський підхоплює і розвиває головну ідею, висловлену П.Сокальським стосовно «окремішності» натуральної народної мелодики, її відмінностей від західноєвропейської темперованої музики з домінуванням штучно утвореної мажоро-мінорної ладової системи. Оригінальними і своєрідними видаються міркування П.Бажанського, що базуються на деяких спостереженнях і висновках П.Сокальського. Так, по-своєму обґрунтовуючи позицію про *виключно азійське, зокрема індійське* походження української мелодики, П. Бажанський відстоює теорію про так звані енгармонічні дробі величиною в $1/2$, $1/3$, $1/4$ тону, які відрізняються від темперованих хроматизмів, не порушують діатонізм, але його прикрашають, додаючи «барви ніжного тонкого чуття» [1, 122]. Він пропонує спосіб назви та запису нот, що загалом утворював звукоряд з 22 тонів. Відомо, що в музичній практиці поряд з пента- і гептатоновими системами важливе значення мають лади, які базуються на дрібнішій інтервальної шкалі, ніж півтонова. Найчастіше це зустрічається в музичних культурах Близького Сходу та Індії, а також у зоні впливу цих культур, зокрема в Південній і Східній Європі. Прикладом є староіндійська гама («шруті») з 22-х інтервалів, фіксувати які складніше, ніж в ладах, що ґрунтуються на 12-ступеневій хроматичній гамі. Якщо п'яти- і семиступеневі лади інтерпретуються як дівізивні, тобто засновані на поділі октави у відповідності з певними співвідношеннями за квінтами чистими (темперована система) або «передутим» (отриманим шляхом передудання), то індійські лади пояснюються принципом доповнення октави, тобто аддитивно. Процес формування аддитивного ладу визначається виконавськими нормами, коли проявляється творча індивідуальність співця. Явище енгармонізму в класичному значенні цього слова як чвертьтоновості давно характерне для музично-фольклорної практики Близького Сходу, частково Центральної Азії та Південної і Східної Європи. У цих районах спостерігається протиборство двох видів звукоряду: дванадцятиступеневого та мікроінтервального. Лише приймаючи неоднорідність цього матеріалу як даність, можна усвідомити факт існування «великого» і «малого» цілого тону, а також діатонічного і хроматичного півтонів (за Гельмгольцом у П.Сокальського і П.Бажанського великого і малого півтонів). Акустичні розрахунки Гельмгольца з визначенням великого і малого тонів та великого і малого півтонів у числових співвідношеннях, приведені П.Сокальським [16, 25], розглядаються П.Бажанським як підтвердження його спостереження щодо присутності найменших натуральних інтервальних величин східного походження в українських пісенних зразках [1, 123-125], що, на його думку, давало підстави не погоджуватися з твердженням П.Сокальського стосовно визначення їх як псевдохроматичні західні півтони, що порушують діатонізм. Як зазначав С.Людкевич, «справа «чвертьтонів» у співі первісних і старинних народів не тільки в нас, але й деінде була каменем преткновения для учених музик» [10, 200-202]. Хоча С.Людкевичем, а також Ф.Колессою заперечувалася дана теорія як така, що належить до ряду «темних містерій», однак можливість фіксації найменших інтонаційних величин під час запису фольклорних зразків залишилася актуальною [11, 46; 8, 65].

П.Бажанський розвиває концепцію, сформульовану в другому розділі праці П.Сокальського, де визначаються три епохи в історії розвитку музичного ритму: перша епоха кількісного складочислівого, або силабічного, віршування вокальної музики, коли вірші обов'язково співались; друга епоха вокальної музики пов'язана з метричним акцентним віршуванням стародавніх греків і римлян; третя – епоха тактової інструментальної музики, що збігається з розвитком гармонічного мислення

на основах октавної системи і темперованих інтервалів [16, 232-233]. Пояснюючи будову руського цезурового музичного такту, що спирається на характерні особливості народного силабічного віршування, Бажанський намагається обґрунтувати свою теорію, вдаючись до міркувань, пов'язаних з міфологією, історією, географією індоарійських народів (на його думку, до них належать праслов'яни), обираючи першоджерелом індійські Vedy (за Лефманом), у яких однією з характерних ознак є силабічний ритм вірша [4, 1-9].

Свої власні спостереження та досвід у галузі фіксації народнопісенних зразків, сприйнятих на слух, П.Бажанський підсумовує в надрукованій у 1904 р. розвідці «Нова метода записування русько-народної мелодії» та в передмові до впорядкованої ним першої сотні «Русько-народних галицьких мелодій». Зокрема вказувалося на недоцільність виставляти знаки альтерації біля ключа, а лише біля нот мелодичної лінії; окраси в мелодії, дробі записувати нотами дрібнішими від основних тонів; дробове позначення інструментального такту на початку мелодії не застосовувати, тактову риску виставляти не в мелодії, а лише в тексті, де припадає цезура; під час записування не пропускати і не додавати жодного почутого звука; зазначати темп та характер виконання; записувати дані про виконавця та місцевість, в тексті зберігати характерний місцевий діалект [2]. У листі до Анатолія Вахнянина він згадує про те, що «молоденький» музичний референт секції Наукового товариства ім. Шевченка, переглядаючи збірник, що готувався до друку, «такий нездужав мене зрозуміти», він лише «просив порозумітися на однаковий спосіб записування мелодій, але який то спосіб мав бути, не сказав» [7]. Очевидним є те, що схвалення задуму П.Бажанського авторитетним Анатолем Вахнянином, безперечно, відіграло позитивну роль в актуальній на той час справі збереження фольклорної спадщини Галичини. Протягом 1905-1912 рр. виходять друком I-X сотні збірника «Русько-народних галицьких мелодій», упорядкованих Бажанським, де можна помітити і певну просвітницьку спрямованість видання, яка загалом притаманна його діяльності. Кожна сотня записів пісень супроводжується невеликою за обсягом передмовою або коментарем теоретико-публіцистичного характеру. Серед них «Народна культура...» (II сотня), «Розвій руської народної музики на порозі XX віка» (III сотня), «Порівняння основ народного музичного стилю» (IV сотня), «Стара натуральна музика XVI віку середньої Європи» (V сотня); оцінки опер П.Бажанського «Довбуш» та «Марійка...» (VI-VII сотні) та рецензії (VIII-IX сотні). Простежується прагнення в такий спосіб ознайомити широку аудиторію з позиціями стосовно розвитку елементів загального культурного процесу, дати їм оцінку та актуалізувати їх вартісне значення.

Хоча запропонована Бажанським методика записування народних мелодій не була відразу однозначно підтримана, проте окремі її елементи знайшли своє продовження. Відомо, що значним прогресивним кроком у розвитку наукових засад етнофольклористики в Галичині стала капітальна праця, видана двома томами в 1906-1907 рр. у Львові, – «Галицько-руські народні мелодії», що вмістила 1500 зразків, записаних на фонографічних валиках Й.Роздольським та розшифрованих С.Людкевичем. Серед позитивних новаторських сторін в упорядкуванні матеріалу, крім застосування фонографа (в Галичині – вперше), була систематизація матеріалу за ритмоструктурними ознаками та новий підхід в упорядкуванні пісенних жанрів [15], що стало початком нового наукового напрямку в етномузикознавстві, – типологічного. Водночас С.Людкевич залишається на деяких позиціях, які відстоював і П.Бажанський стосовно ритмічної сторони, зокрема дотримується поділу мелодії на періоди відповідно до аналогічних відділів тексту [12, VIII-IX]. К.Квітка свого часу також зазначав, що тому, хто не має історико-теоретичної підготовки, здається, що вертикальними рисками він ділить мелодію на такти. «Однак розставлені риси часто непотрібні, але й шкідливі, бо затемнюють ритмічну будову» [11, 27]. Метод описання ритміки, що враховує особливості словесного тексту до мелодії наспіву, знайшов значне поширення особливо в дослідженнях народної музики Східної Європи, зокрема застосовувався Ф.Колессою, Б.Бартоком. Музично-віршові сегменти, що виникають внаслідок цезурування вірша, а з ним також і наспіву, Ф.Колесса, зокрема, називав музично-синтаксичними стопами [9, 37].

«Щоб спізнати національну музику взагалі, перестудіював я понад 40 глибоковчених діл європейських на тім полі, старався розслідувати духа пісні слов'янської, означив її головні риси» [6], –

ці слова о.П.Бажанського свідчать, з якою мірою відповідальності та властивою йому пізнавальною активністю музикознавець-автодидакт підходив до справи наукового дослідження фольклорної спадщини. Звичайно, потужний інтелектуальний талант молодих Ф.Колесси та С.Людкевича вже відкривав нову сторінку в розвитку етномузикології Галичини на засадах науковості та професіоналізму. Проте певна другорядність етнофольклористичної діяльності о. П.Бажанського не виключає її самодостатнього значення і доповнює наше уявлення про загальний культурно-історичний процес на теренах Галичини.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бажанський П. Малоруська народна мелодика. – Львів, 1892.
2. Бажанський П. Нова метода записування русько-народної мелодії. – Львів, 1904.
3. Бажанський П. Русько-народна натуралістична музика. – Перемишль, 1913.
4. Бажанський П. Русько-народний музикальний стиль. II частина. – Перемишль, 1911.
5. Бажанський П. Русько-народні галицькі мелодії I-X сотні – Львів, 1905-1912.
6. Діло. – Львів, 1887. – Ч. 61.
7. Діло. – Львів, 1893. – Ч. 49.
8. Зоря. – Львів, 1887. – Ч. 15, 16.
9. Іваницький А. Українська народна музична творчість. – К., 1990.
10. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Том II. – Львів, 2000.
11. Правдюк О. Методика записування музичного фольклору. – К., 1981.
12. Роздольський О. – Людкевич С. Галицько-руські народні мелодії. – Львів, 1906. – Ч. 1.
13. Русская мысль о музыкальном фольклоре: Материалы и документы / Ред. О. Соколовой. – М., 1979.
14. Сапеляк О. Етнографічні студії в Науковому Товаристві ім. Шевченка. – Львів, 2000.
15. Смоляк О. Трансформація пісенного фольклору Західно-Подільської Наддністрянщини: Автореф. дис... канд. мист. – К., 1992.
16. Сокальський П. Руська народна музика... – К., 1959.
17. ЦДДА у Львові. – Ф.362, оп. 1, спр. 468. – 2 арк.
18. Чекановска А. Музыкальная этнография. Методология и методика. – М., 1983.

Natalja Kushlyk

THE MUSICAL THEORETICAL RESEARCH OF THE PRIEST P.BAZHANSKIJ IN THE STUDY OF FOLKLORE

The goal of this article is the attempt to describe the creative portrait of the priest P. Bazhanskij (1836-1920) as a folklore's collector and a musicologist, and to show some of his theoretical ideas in the making of the ethno-folk science in Galychna.

Наталія Сулій

«ПІСНОСЛОВ» ЯК ТИП ЗБІРНИКА УКРАЇНСЬКОЇ ЕДИЦІЙНОЇ ДУХОВНОПІСЕННОЇ ТРАДИЦІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX – ПОЧАТКУ XX СТ.

Стаття присвячена новому типові збірника, який сформувався у другій половині XIX ст. Особливу увагу приділено перемишльському «Піснослову» 1870 р., від якого бере свій початок традиція видавництва духовнопісенників під назвою «Малий Піснословець», «Піснословець», і які можна було використовувати як у літургійній, так і в паралітургійній практиці.

Сучасне українське музикознавство тільки розпочинає системне дослідження видавничої та рукописної духовнопісенної спадщини періоду другої половини XIX – початку XX ст. Пошуку та

студіювання вимагають численні збірники духовних пісень, оскільки вони становлять цінність як основне джерело для дослідження едиційної духовнопісенної традиції зазначеного періоду. Якщо паралітургійна едиційна спадщина періоду XVIII – початку XIX ст. розглядалася у літературознавчих студіях відомих учених І.Франка, В.Щурата, М.Возняка, В.Гнатюка, С.Щеглової, Ю.Яворського, О.Гнатюк, а також у музикознавчих працях М.Грінченка, Б.Кудрика, Ю.Медведика, то до видань середини XIX – початку XX ст. науковий інтерес був помітно менший. Здебільшого вищезгадані дослідники лише інколи зверталися до друкованих співаників зазначеного періоду. Окремі співаники того часу були предметом уваги С.Папа та О.Наумова.

Едиційна духовнопісенна традиція, започаткована у 30-40-х рр. XVIII ст. [1, 342], знайшла своє продовження й у XIX та XX сторіччях. Спершу з'являлися поодинокі публікації духовних пісень на честь чудотворних ікон Богородиці та з нагоди місій [1, 342–364]. Проте до середини 70-х рр. XVIII ст. «в Україні не існувало традиції видання співаників духовних пісень» [10, 20]. І лише в 1773 р. було видано перший нотований духовнопісенник на честь чудотворної почаївської ікони Богородиці (Почаїв, 1773) [12]. Та найбільшим досягненням тогочасної едиційної практики було видання першої антології духовної пісні XVII – XVIII ст. під назвою «Богогласник» (Почаїв, 1790-1791) [15, 5-52; 16, 7-41; 2, 7-15; 8, 59-80]. Згодом у Почаєві антологію перевидано у 1805 та 1825 рр.

Таким чином, почаївські видавці надали едиційній традиції системного розвитку. Все це дозволило від початку 30-х рр. XIX ст. поширити едиційну практику на різні регіони України. Основними видавничими центрами стали Перемишль, Львів, Київ, Холм, Коломия, Ужгород, Жовква та деякі інші міста¹.

Починаючи від середини XIX ст., едиційна духовнопісенна традиція збагатилася видавничий процес рядом нових типів збірників. Серед них особливо вирізняється такий тип збірника, як «Піснослов», «Малий Піснословець», «Піснословець». Їх тиражовано порівняно мало, але вони становлять важливу сторінку в історії видавничої традиції. Ми диспонуємо шістьма збірниками: це: «Піснослов святоносное Востаніє Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа во славу побѣдителныя смерти» (Вільно, 1774)², «Піснослов или новое собраніе пѣсней церковных: праздничных, храмовых, покаянных, страстных, чудотворным іконам, молитвенных и пр.» (Перемишль, 1870), «Малый пѣснословец или сборник пѣсней во честь и славу Пречистой Дѣвы Маріи» (Коломия, 1885), «Малый пѣснословец или новый зборничок пѣсней набожных, для старших и молодых христіан нашей св. Церкви» (Львів, 1896, 1905), «Піснословец или новое собраніе пѣсней церковных: праздничных, храмовых, покаянных, страстных, чудотворным іконам, молитвенных и пр.» (Львів, 1909).

Про існування перелічених збірників йдеться у працях Я.Головацького, А.Миловидова, М.Возняка, І.Свенціцького, С.Щеглової. Так, інформацію про «Піснослов» (Вільно, 1774) уперше знаходимо у праці Я.Головацького «Дополнение к очерку славяно-русской библиографии В.М.Ундольского» [3, 33-34], а з часом, у 1908 р., А. Миловидов [11, 116] вносить його до переліку видань стародруків у дослідженні «Описание славяно-русских старопечатных книг виленской публичной библиотеки». Про перемишльський «Піснослов» 1870 р. уперше побіжно згадує М.Возняк [1, 124]. Відомості про львівські видання «Піснословців» подає І.Свенціцький у праці «Описание музея Ставропигийского института» [14, 71]. На сьогодні вдалося розшукати такі львівські збірники: «Малий Піснословець» (Львів, 1896)³, «Малий Піснословець» (Львів, 1905) та «Піснословець»⁴

¹ Упродовж цього часу було перевидано «Богогласник» (Львів 1850, 1886; Київ, 1884, 1885, 1887; Холм, 1894, 1900, 1903; Варшава, 1935 та ін.). З'явилися такі нові різновиди духовнопісенної книги, як «Пісні набожні» (Перемишль, 1834; Львів, 1857, 1860, 1866 та ін.), «Коляди» (Львів, 1859, 1860, 1892; Перемишль, 1875; Жовква, 1905, 1925), ужгородські співаники, упорядковані І. Сильваєм, І. Мінгалкою, А.Бобульським, а також «Піснослови».

² Цей збірник, на відміну від наступних «Піснословів», містить суто літургійні тексти. Тому мова йде про появу своєрідного типу духовнопісенного збірника лише з другої половини XIX ст., тобто після виходу друком перемишльського «Піснослова» у 1870 р.

³ Цей збірник вводимо до наукового обігу вперше.

⁴ Надалі послуговуємося скороченою назвою видань (українською мовою).

(Львів, 1909). Повні назви віднайдених збірників збігаються із назвами, поданими у вищезгаданій праці І. Свенціцького, тобто «Малий Піснословець» (Львів, 1905) відповідає ідентичній назві віднайденого львівського друку 1905 р., а «Піснословець» (Львів, 1905) – «Піснословці» (Львів, 1909). Варто зазначити, що збігається й кількість вказаних сторінок у збірниках, зокрема у поданому І. Свенціцьким «Піснословці» (Львів, 1905) та опрацьованому нами, що датований 1909 р. Можна зробити припущення, що мова йде про той самий збірник, а рік видання зазначено вченим помилково. Або ж, окрім «Піснословців» 1896, 1905 та 1909 рр., вийшов друком ще один «Піснословець» у 1905 р.

«Піснослови» в контексті дослідження рецепції почаївського «Богогласника» (1790–1791) були цікавими і С.Щегловій, автору першої ґрунтовної праці про це видання. Зокрема вона відзначила: «Нам відомі за назвами ще декілька друківаних збірників релігійних пісень, які, можливо, мають стосунок до «Богогласника», але вони не доступні, оскільки деякі знаходяться в Галичині, інші – невідомо де» [18, 167].

Зважаючи на те, що «Піснословам» не присвячено спеціальної розвідки, хоча вони впроваджені вищезазначеними дослідниками до наукового обігу¹, ця стаття покликана висвітлити такі питання: а) з'ясувати тлумачення назв збірників «Піснослов», «Піснословець»; б) дослідити «Піснослов» як спеціальний тип духовнопісенного збірника української паралітургічної культури другої половини XIX – початку XX ст.; в) на основі здійсненого порівняльного аналізу «Піснословів» виявити типологічну схожість та відмінність збірників.

Здебільшого, на думку сучасних дослідників, назва давніх збірників склалася з урахуванням представлених у них піснеспівів. Наприклад, *Ірмолой* – отримав назву від превалювання в ньому ірмосів, *Стихирар* – стихир і т. д. У даному випадку важко дати однозначне визначення «Піснословам» через те, що в них так і не викристалізувався чіткий зміст збірника, до того ж пізніше збірники такого типу припинили своє існування.

У науковій літературі, на жаль, не знаходимо тлумачення назви «Піснослов». Григорій Дяченко [4, 529] хіба що окреслив такі визначення: «Пѣснословѣцѣ» – (ὁμολογος) = пѣснопѣвец, «пѣснословіє» = духовная пѣснь, «пѣснословлю» – (ὁμολογέω) = воспѣваю, прославляю в пѣснопѣнії. У словнику, що вийшов друком 1997 р. у Москві [6, 140], упорядниками подано узагальнене трактування цього визначення Г. Дяченком: «Пѣснословец – воспѣвающий духовныя пѣсни, прославляющий пѣснопѣніями, сочиняющий хвалебныя пѣсни»². На нашу думку, назва «Піснослов» закорінена у літургійну традицію: спочатку у рукописну, а з часом – у друковану. Підставою для такого припущення є низка рукописних Ірмолоїв, до означення назви яких іноді вживається визначення «Піснослов». У Каталозі українських та білоруських нотолінійних Ірмолоїв XVII – XVIII ст., підготовленому Ю. Ясиновським, знаходимо ряд пам'яток з такими назвами: «Ірмологіон сирѣч Пѣснослов. Списася рабом божим Стефаном Будзановичем во веси Соломной...» (1725 р.), «Ірмолой или Пѣснослов Иоанном Дамаскином Богодухновенно составлені на украшеніе Божественной церкви ...» (1785 р.), «Малий Ірмологіон или Пѣснослов токмо ірмосы воскресны и прокимени ...» (1869 р.) [20, 324–325, 467, 489] та ін.

Така традиція віддзеркалена й у двох львівських друківаних Ірмолоях 1709 та 1757 рр., що ввійшли до Каталогу стародруків, опублікованого Якимом Запаском та Ярославом Ісаєвичем: «Ірмологіон сиріч піснослов...» (Львів, 1709), «Ірмологіон сі єсть піснослов ...» (Львів, 1757) [5, 24, 105].

Відтак випливає, що назва «Піснослов» визрівала впродовж століть. Видавці першого «Піснослова» (Вільно, 1774), який містить суто літургійні тексти, спиралися на рукописну та друковану традицію Ірмолоїв. Натомість у наступних друківаних збірниках їх упорядниками вже поєднано літургійні та духовнопісенні тексти. Щоправда, це зауваження стосується уже другої половини XIX ст. У цей період з'являються «Піснословці», які містять тексти літургійні та духовнопісенні [13].

¹ Виняток становить «Малий Піснословець» (Львів, 1896).

² Тут і далі цитати, а також ініціали духовних пісень та повні назви збірників передаємо сучасною українською графікою зі збереженням старокриличної літери «ѣ».

тобто це збірники мішаного типу. Але, що особливо важливо, тоді ж з'являються і «Піснесловці», репертуар яких складається насамперед на основі духовних пісень [7].

У цьому контексті варто відзначити, що назва «Піснеслов» проникла й у рукописну духовнопісенну традицію Закарпаття. Тут у 1845 р. переписано співаник під назвою «Сія Книга, именуемая Пѣснослов, содержит в себѣ пѣсни на праздники Господски, Богородични, святым чрез весь год и принадлежат до Игната Яноша», опис якого здійснив М. Возняк [1, 89, 137-139]. Збірник складається з духовнопісенного репертуару. Очевидно, переписувач також запозичив назву «Піснеслов» з літургійної практики. Своєрідним підтвердженням цього можуть бути два рукописні Ірмолої, переписані впродовж 1778-1785 рр. Іваном Югасевичем-Склярським, на титульних аркушах яких зазначено – «Ирмолой сирѣч Пѣснослов ...» [20, 463, 466].

Один з перших «Піснесловів»¹ вийшов у світ 1774 р. у Вільно. Зміст збірника становлять літургійні тексти воскресних богослужінь. Крім цього, тут представлено молитви вечірні, ранішні, до і після Святого Причастя, подячну молитву Святого Амвросія, єпископа Медіоланського «Тебе Бога хвалим», молитву визнання Господеві щоденних гріхів та Чин короткого освячення води. «Піснеслов» опублікований без нот. За своєю структурою та змістом він в основному не має спільних рис з виданнями, схожими за назвою, які з'являлися друком у другій половині XIX ст. Але наголосимо на тому, що «Піснеслови» 1870 та 1909 рр., у яких спостерігаємо поєднання літургійних та духовнопісенних текстів, містять й фрагмент з Воскресної Утрені, який повністю подано у віленському «Піснеслові». Це стосується також деяких інших літургійних текстів. Отже, можна зробити припущення, що упорядники збірників, виданих у 1870 та 1909 рр., зберігаючи назву «Піснеслов», змінили структуру та зміст збірника, долучивши тексти духовних пісень.

Більш ніж за 90 років (1870 р.) у Перемишлі з'являється другий збірник під назвою «Піснеслов»². З-поміж перелічених «Піснесловів» він становить інтерес як такий, що містить передмову, яка не є характерною для решти «Піснесловів» та переважної більшості духовнопісенників середини XIX – початку XX ст. Тут уперше з-поміж відомих «Піснесловів» біля текстів духовних пісень подано вказівки, на мелодію якої з них можна співати «Іже Херувими». До того ж тут поєднано літургійні та духовнопісенні тексти. Також звертають на себе увагу численні примітки, «тони», «подобні», «самоподобні», тому розглянемо його більш детально.

Про цей збірник не знаходимо інформації у розвідках дослідників духовнопісенної традиції. Виняток становить лише праця М.Возняка «Матеріали до історії української пісні і вірші» (Львів, 1913), в якій автор при описі одного з рукописних співаників, а точніше, при вказівці друкованого варіанта пісні до Богородиці «О Всепітая Мати» [1, 124] згадує про збірник під назвою «Піснесловець», який також, як і перемишльський «Піснеслов», датований 1870 р., але без зазначення місця видання. Порівнявши розташування пісні «О Всепітая Мати» у «Піснеслові» (Перемишль, 1870), за вказаним М.Возняком у «Матеріалах ...» [1, 423], з'ясувалось, що вона знаходиться на тому ж аркуші. На підставі цього можна припустити, що М.Возняк мав на увазі «Піснеслов», виданий у Перемишлі 1870 р., зазначивши, очевидно помилково, назву «Піснесловець», оскільки наприкінці XIX – початку XX ст. вийшло друком кілька збірників із такою назвою, напр. «Малий Піснесловець» (Коломия, 1885; Львів, 1896, 1905), «Піснесловець» (Львів, 1909).

«Піснеслов» (Перемишль, 1870) був опублікований у друкарні при соборному храмі Різдва

¹ Повна назва збірника: «Пѣснослов свѣтоносное Востаніе Господа Бога Спаса нашего Иисуса Христа, во славу побѣдительныя смерти, провозвѣствующи благословеніем его преосвященства кир Фелициана, Філіппа Володковича Митрополіти Кіевскаго, Галицкаго, и всея Россіи, Владимирскаго и Берестейскаго Епископа. Издан в Вильнѣ в Типографіи его К.В. в обители монахов Ч.С.В.В. Лѣта Господня 1774.»

² Повна назва збірника: «Пѣснослов или новое собраніе пѣсней церковных: праздничных, храмовых, покаянных, страстных, чудотворным іконам, молитвенных и пр. с особенным взглядом на потребности: парохіальных церковей, народных школ, церковных пѣвцов и ноединственных лиц, по ряду мѣсяцослова уложенных, з пѣсней церковных, Перемьских, Львовских и пр. С додатком Тропарів, Кондаків, изобразительных и Антифонов Праздничных на Літургії и повседневных и проч. в Перемьшли при соборном Храмі Рожд. Св. Іоанна Крест. тицієм и иждивеніем Бр. Єленів. Типом Александра Левага. 1870.»

Св. Івана Хрестителя [18, 150-154]. Уже з повної назви збірника довідуємося про те, що до його репертуару увійшли святкові, храмові, покаянні, молитовні страсні пісні, пісні чудотворним іконам тощо, а також тропарі, кондаки і святкові антифони на Літургії та ін. Тобто його зміст становлять паралітургійні і літургійні тексти. Ця традиція започаткована видавцями духовнопісенника під назвою «Пѣсни благоговѣння в кратцѣ собранныя поемыя при Божественной Літургії чтенной...» (Почаїв, 1806) [19, 40; 10, 22-23]. Відтак упродовж наступних десятиліть ХІХ ст. та на початку ХХст. подібне явище спостерігаємо у збірниках такого типу, які виходили в різних друкарнях Західної України: у львівських «Богогласниках» (Львів, 1850, 1886), холмських (1894, 1990, 1903), у «Колядах» (Львів, 1896), «Малому Богогласнику» (Львів, 1891), у збірниках набожних пісень (Львів, 1863, 1891 та ін.), «Малих Піснословцях» (Львів, 1896, 1905), «Піснословці» (Львів, 1909) та ін. Слід зазначити, що у «Піснослові» (Перемишль, 1870) простежуємо більший вміст упорядниками літургійних текстів. Можна сказати, що вони до деякої міри превалюють над текстами духовних пісень, оскільки, на відміну від останніх, вміщені майже на всі великі свята та на честь святих згідно з церковним календарем, а також у кінці збірника. Це в свою чергу ще раз підтверджує, що сама назва збірника дійсно кореспондується з віленським першодруком. Отже, кожний блок пісень чи окрема пісня супроводжується літургійними текстами, які підібрані тематично. Тут, окрім тропарів, кондаків та антифонів, знаходяться стихири, прокімени, канони, ірмоси, причасні, богородичні, фрагменти Утрени, Вечірні.

Упорядники «Піснослова» уклали збірник «с особенным взглядом на потребности парохіальных церквей, народных шкіл, церковных пѣвцов и ноединственных лиц... з пѣсней церковных, Перемыских, Львовских и пр.» Як уже зазначалося, цей збірник чи не єдиний з тих, який містить передмову (не беручи до уваги передмов «Богогласників»), у тому числі й з-поміж схожих за назвою – «Піснословця» (Львів, 1909) та «Малих Піснословців» (Львів, 1896, 1905), між якими спостерігаємо спільні та відмінні риси у змісті, мистецькому оформленні. Тексту преамбули передують фрагменти з псалмів Давида, що слугують епіграфами до збірника, а також рядки з Послання Св. Апостола Павла до ефесян: «Не упивайтесь [...], но паче исполняйтесь духом (святим) глаголющи себѣ в псалмѣх и пѣніих и пѣснях духовных ...». Слід наголосити, що цитування сакральних текстів уже було характерним для «Богогласника» 1790-1791 рр., кожна з чотирьох частин якого супроводжується фрагментами з «Книги псалмів» – своєрідних епіграфів до них. Немає сумніву в тому, що укладачі «Піснослова» перейняли цю традицію з «Богогласника» та української духовнопісенної рукописної практики.

Автори вступного слова з піднесенням згадують про ті часи, коли «предшественники наши: при крещеніях и погребях, на весѣлях и праздниках, в смутки и радости, в кривдѣх и утѣсненіях, на вечерках в дому, и на вечернях в дни недѣльниих и праздничниих в церквах тіи слова св[ятаго] ап[остола] Павла памятали их розумѣли, их в сердцѣ своем глубоко чули и их исполняли. Тое все было дар Божій! Но Бог вчера и днесь тойже и в вѣки. И днесь Бог тіи дары до сердця человеческого вливае, бо хошет всѣм человеком спастися и в познание истинны прійти; но народ наш бѣдный, темный и превратный, по наибольшей части, не поймае того вліянія, того голоса Божія! и в кривку, пѣятьцѣ, танцю, поганьских весѣлях и грозной распустѣ тіи св[ятіи] случаи для жнива духовнаго так важни! не отжаловано травит! Но благодарение Богу! не есть тая хвороба цѣлком загальна! находятя еще лица, хоть рѣдко числом, которим рада св[ятаго] Павла, святою, подкрѣплением, и потѣхою есть: взявшим пѣсни до руки; а поки еще ино сколько таких лиц находится: нема страха, дабы чувство для пѣсней церковных цѣлком загибло». Саме для тих осіб, для їх «потѣхи и выгоды» упорядники зібрали «пѣсни церковныи», виправили і уклали, але не тільки заради «высше wspomненой, истинно похвалы годной цѣли», а й з навчальною метою – «для обучения народного, для лучшего разумѣнія праздничных стихир, тропарів, канонів, синаксарів, образів и пр. дуго ужитечныи суть».

Нотний матеріал у збірнику не поданий: «Не надписовали мы знаків мусікійских, – оскільки, на думку упорядників, – и так би трудно каждый з ных сам научиться миг, а мѣстця бы дуго забрали...», тому подекуди подають вказівки на «тон» чи «подобен» якої пісні слід співати той чи інший

духовнопісенний текст, а також у більшості випадків зазначають джерело, в якому міститься нотний текст конкретної пісні. У даному випадку – «Богогласник» (Львів, 1850). Автори передмови висловили сподівання, що «церков пѣсни под ноты Почаевскіи, або Львовск[іе] має; яко и надѣмся, же чей по церквах кафедр[альных] монастырях, мѣстах и заведеніях пѣвческих, больше в той так красной словесности отрясли, на тоє уважно буде, а так бы всеобще легко ся научити можно было. До того мы выбирали пѣсни найбільше знаныи, або знаным подобныи и уживаныи по церквах наших». У вступному слові упорядниками чітко не вказано, які вони мають на увазі збірники, і яких років видання. Очевидно, що це почаївські «Богогласники» та перший львівський «Богогласник» 1850 р. Та й, зрештою, у «Піснослові» знаходимо певного роду покликання на «Богогласник» 1850 р.: наприклад, вказівки, на якій сторінці слід шукати нотний текст пісні: «Ноты зри в Богогласнику львовском, стр. 28», «Ноты в Богогласнику львовском, стр. 109. (подобен: Большая нѣсть земным оборона), або ж коротко – «Б. Л., ст. 56». На основі проведених нами пошуків з'ясувалося, що з-поміж вказаних «тонів» чи «подобнів», які супроводжують пісні збірника, без відсилання до «Богогласника» (Львів, 1850), є декілька таких, які почерпнуті з першої почаївської духовнопісенної антології 1790–1791 рр.¹

Репертуар «Піснослова» становить 113 духовних пісень, 102 з яких – спільні з піснями першого львівського «Богогласника» 1850 р.² Тексти збірника розташовані за місяцесловом, тобто за календарем, починаючи з Різдва Христового, оскільки, на думку упорядників, такий спосіб розташування пісень «яко найвыгоднѣйшій», бо дасть змогу мирянам «скоро найти пѣснь праздничну або инну потребну». Подекуди навіть вказано місяць та день, в який почитають того чи іншого святого [9, 54], а також вибірково з нагоди деяких свят. Найбільшу кількість становлять пісні на Різдво Христове (20), як у переважній більшості духовнопісенників XIX – початку XX ст. Тут містяться пісні Святителю Отцю Василю, на Богоявлення Господнє, трьом святым – Василю Великому, Григорію Богослову, Йоану Золотоустому і т.д., згідно із послідовністю церковних свят.

Незважаючи на те, що перемишльський «Піснослов» містить у своїй основі майже половину богогласникового репертуару³, за винятком 11–ти пісень⁴, які, очевидно, почерпнуті його упорядниками з інших джерел, а також укладений за тим самим календарно-тематичним принципом, що й «Богогласник», він не схожий на його структуру⁵. У ньому не здійснено чіткого поділу на чотири частини, кожна з яких супроводжувалася би фрагментами з псалмів⁶. Тобто упорядники не диференціювали духовнопісенні тексти за змістом на господські, богородичні, святым та покаєнні. В окремий підрозділ виокремили хіба що «Пѣсни молитвенныи и чудотворним іконам», в якому знаходимо й «пѣснь псаломническую», «пѣснь о прелести міра діявола и плоти», а також дві пісні про смерть, катехизмову пісню «Тройца Бог От[е]ць»⁷, про вічність та злу вічність. Тут відсутня календарна деталізація, зате проглядається тематична організація текстів. Репертуар цього підрозділу містить ви-

¹ Серед них пісні «Небо и земля нинѣ ликовствует» (подобен: Вострубѣте воскликнѣте), пісня Матері Параскеві «Любовію и со страхом вси днесь прибѣгаймо» (подобен: Крестным древом распятаго), пісня Св. Великомученику Дмитру «Что воздами Хрісту Богу» (подобен: Троне вышній днесь двинися), пісня на Воздвиження Чесного і Животворящего Хреста «О пресладкій, и всещедрый Инсусе мой Боже!» (тон на: Виджу тя на Крестѣ) та ін.

² Проводимо порівняння духовнопісенного репертуару перемишльського «Піснослова» 1870 р. та львівського «Богогласника» 1850 р.

³ У даному випадку треба мати на увазі львівський «Богогласник» 1850 р.

⁴ Це різдвяні пісні («Радость ся нам съявляе», «Радуйте ся всѣ людѣ», «Бог предвѣчній»), пісня святителю отцю Василю («Да гремитъ небо»), святым Безсрібникам Киру та Йоану («Играй всецѣло вся Римская страна»), на неділю Митаря и Фарисея («Когда в живот мой возроу глубоко»), на Співстраждання Пресвятої Богородиці («Виджу тя под Крестом»), пісні отцю Миколаю («О кто, кто Николая любитъ», «Дивный во дѣлѣхъ святитель великій»); молитовна пісня Пресвятей Богородиці («О Всепѣтая Мати»); пісня катехизмова («Тройца Бог Отець»).

⁵ Тут варто наголосити ще на одній з відмінних рис у порівнянні з пісенним репертуаром львівського «Богогласника» 1850 р. – відсутність у перемишльському «Піснослові» польських та латинських текстів, які згодом, за свідченням С. Щеголової, появились у другому львівському «Богогласнику» 1886 р.

⁶ У перемишльському «Піснослові» лише перед передмовою вміщено чотири фрагменти з псалмів Давида.

⁷ Ця пісня не увійшла до «Богогласника» 1850 р.

бірково пісні, які знаходимо у першій, другій та четвертій частинах «Богогласника» 1850 р¹.

Треба відзначити ще одну особливість перемишльського збірника: наявність вказівок біля текстів духовних пісень, на мелодію якої з них радять співати («Іже Херувими» [17, 63]. Наприклад, «аріа красна до: Іже Херувими», «самоподобен: (тон прекрасній для Херувіму)», «подобен для: Іже Херувими». В одній із приміток, якими разом з редакторськими правками (коментарями) рясніє «Піснослов», подано перелік сторінок, де можна знайти «Пісні, по которих добре співати «Іже Херувими»: зри на стр. 24, 93, 98, 131 ...» [13, 493].

Так звані «обрядові примітки», що супроводжують літургійні та паралітургійні тексти, найбільшою мірою зафіксовані стосовно літургійних піснеспівів. Оскільки нас цікавлять духовнопісенні тексти, то подамо тут одну з приміток, у даному випадку до пісні «Свѣт дѣвол власне тѣло»: «Тую пѣснь мож коли будь співати, яко приготованье к св[ятѣй] Тайнѣ покаянїя, особливо в нед[ѣлю] сыропустную и 4. нед[ѣлю] св[ятаго] вел[икаго] поста, сравни каноны речен[...]. нед[ѣли] в Трїоди. Тон: И ктож так запаят[алѣй] или: Большая нѣсть земная оборона». Укладачі зазначають, що «В примѣчанїях обрядових трудно нам было ити за особыностями поединоких лиц або церквей, ежедневно измѣняемыми, но держатися потребно было, стальных обычаев церковных (католических) и книг церковных наилучшаго издания». Це є свідченням того, що упорядники поставилися з великою відповідальністю до укладання «Піснослова». Серед книг, якими послуговувалися видавці збірника, – Октоїх, Трїодь, Молитвослов, Службник, Часослов, Трефологїон, зокрема Ірмологїон [13, 493, 450] та ін.

Крім «Піснослова» 1870 р., вийшли друком вищезгадані, менші за обсягом, також ненотовані духовнопісенники під назвою «Малий Піснословець» (Коломия, 1885; Львів, 1896, 1905) та більш об'ємний – «Піснословець» (Львів, 1909). З огляду на рамки статті ми не можемо викласти детальнішої інформації про ці збірники, то ж окреслимо загалом спільні та відмінні риси «Піснословів»: 1) відсутність нотного матеріалу; 2) наявність передмови, «тонів», «подобнів», «самоподобнів», приміток (перемишльський «Піснослов» 1870 р.); 3) призначення: для мирян, народних шкіл («Піснослов» (Перемишль, 1870)), для старших і молодших християн Святої Церкви («Малий Піснословці» (Львів, 1896, 1905); «Піснословець» (Львів, 1909)); 4) календарно-тематичний принцип систематизації репертуару (виняток становить «Малий Піснословець» (Коломия, 1885), в якому духовні пісні організовані тематично); 5) тричастинна структура (крім перемишльського «Піснослова» 1870 р. та коломийського духовнопісенника 1885 р.); 6) виділення певним блоком різдвяних духовних пісень та окремим розділом «Пісні молитвенныи, чудотворным иконам, при розличных случаях, о смерти, о злой вѣчности и пр.» (виняток – «Малий Піснословець» (Коломия, 1885)); 7) варіативність репертуару: періодичне поєднання літургійних та духовнопісенних текстів («Піснослов», Перемишль, 1870; «Піснословець», Львів, 1909), невелика кількість літургійних текстів («Малий Піснословець» (Львів, 1896, 1905)), тільки духовні пісні («Малий Піснословець» (Коломия, 1885)); 8) наявність мініатюр, заставок, кінцівок у більшості видань, за винятком перемишльського «Піснослова» 1870 р.; 9) відсутність польськомовних та латинських текстів; 10) церковнослов'янська мова української редакції з елементами народно-розмовної мови;

Отже, у другій половині ХІХ ст. сформувався ще один тип збірника – «Піснослов» («Малий Піснословець», «Піснословець»). Поєднавши у собі традиції літургійного типу збірника (Ірмолой) та паралітургійного («Богогласник»), цей тип видання став багатофункційним. Його можна було використовувати як у літургійній практиці, так і в позалітургійній. Проте наповнення текстами літургійними та паралітургійними (духовні пісні) не було стабільним. Відомі збірники, які у своїй основі спиралися на літургійні тексти («Піснослов», Перемишль, 1870; «Піснословець», Львів, 1909)

¹ З І ч. почерпнуто лише «пѣснь псаломническую «Хвалите Господа с небес», з II-ої – пісні Пресвятії Богородиці Чудотворній («Помози нам Хрісте Боже», «Божїя Матерь сіяет», «О Всецѣлая Мати», «Дивна твоя тайна», «Пречистая Дѣво! Мати рускаго краю» /Почаївській та Підкам'янецькій Богородиці/), молитовні до Пресвятії Богородиці («Источниче благодати», «Всѣх Царице Владичице», «О пресвятая царице». З IV ч. – «Свѣт дѣвол власне тѣло», «Боже люблю тя цѣлым сердцем», «Кажут люде же я умру», «Тлиг боязь сердце», «Памятайте хрістіани» та «Прїдет година», яка у «Богогласнику» (Львів, 1850) подана польською мовою.

та такі, в яких домінують духовні пісні («Малий Піснословець», Коломия, 1885; Львів, 1896, 1905). Тож це, фактично, збірники типу «Богогласника», але без нотних текстів. Окрім цього, у «Піснословах» основний пісенний репертуар почерпнуто з почаївського «Богогласника» (1790–1791), що, правда, у редакції львівського видання 1850 р. І лише окремі тексти є такими, що створені у ХІХ ст. (насамперед – іконославильні).

Галицькі «Піснослови» є цікавою та ще малодослідженою сторінкою української едиційної духовнопісенної традиції другої половини ХІХ – початку ХХ ст., а тому заслуговують на наукову увагу та подальше поглиблене опрацювання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Возняк М. Матеріали до історії української пісні і вірші. Тексти і замітки // Українсько-руський архів. – Львів, 1913. – Т.ІХ.
2. Гнатюк О. «Богогласник» як антологія духовної поезії ХVІІ-ХVІІІ століть // Записки НТШ. – Львів, 1995. – Т.СХХІХ. – С. 7-15.
3. Головацкий Я. Дополнение к очерку славяно-русской библиографии В.Ундольского. – Санкт-Петербург, 1874. – № 124.
4. Дьяченко Г. Полный церковно-славянский словарь. – Москва, 1900.
5. Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжкового мистецтва. Каталог стародруків, виданих на Україні. – Львів, 1984. – Кн.2. – Ч.1. – № 847, 2003.
6. Краткий церковно-богослужебный словарь для толкового чтения книг, уяснения смысла богослужения и обрядов православной церкви. – М., 1997.
7. Малий Піснословець. – Коломия, 1885; Львів, 1896, 1905.
8. Медведик Ю. «Богогласник» – визначна пам'ятка української музичної культури ХVІІ-ХVІІІ ст. // ЗНТШ. – Львів, 1996. – Т.СХХІХ. – С. 7-15.
9. Медведик Ю. Особливості систематизації духовнокантового репертуару в співаниках тематично-календарного типу // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. В.Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – № 1(4). – 2000.
10. Медведик Ю. Українські духовні пісні у львівських польськокомовних стародруках ХVІІІ ст. // Musica Galiciana – Львів, 2001. – Т. VI.
11. Миловидов А.. Описание славяно-русских старопечатных книг виленской публичной библиотеки (1491-1800). – Вильна, 1908.
12. Пісні до Почаївської Богородиці / Публ. тексту, коментарі і дослідження Ю.Медведика. – Львів: Місіонер, 2000 (Історія української музики: Джерела. – Вип.6).
13. Піснослов. – Перемишль, 1870; Піснословець. – Львів, 1909.
14. Свенцицкий И. Опись музея Ставропигийского института во Львове. – Львов, 1908.
15. Франко І. Духовна й церковна поезія на Сході й на Заході. Вступ до студій над «Богогласником» // ЗНТШ. – Львів, 1913. – Т.113. – С. 5-52.
16. Франко І. Наші коляди // І.Я.Франко. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1980. – Т.28. – С. 7-41.
17. Шевчук О. Про конфесійний зміст монодійних наспівів ХVІІ-ХVІІІ ст. (за матеріалами українських та білоруських Ірмолоїв) // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – Вип.15. – К., 2000.
18. Шеглова С. Богогласник. Историко-литературное исследование. – К., 1918.
19. Щурат В. Из студій над почаївським Богогласником. – Львів, 1908.
20. Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої ХVІ-ХVІІІ ст. Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження. – Львів, 1996.

Nataliya Syliy

PISNOSLOV – AS TYPE OF COLLECTION OF UKRAINIAN EDITING SPIRITUAL SONG TRADITION OF THE 2-ND HALF OF THE XIX-TH – EARLY XX CENTURIES

The paper extends to a new type of collection developed in the 2 nd half of the XIX c. The attention is focused on Peremyskyi «Pisnoslov» of 1870 that could be used in sacred as well as in parasacred practice. From it originates the tradition of publishing of spiritual song collections entitled «Malyi Pisnoslovets» and «Pisnoslovets».

Світлана Кириєнко

ЗМІСТ ФОЛЬКЛОРИСТИЧНОЇ РОБОТИ В РЕГІОНІ ПІВДНЯ УРАЇНИ
(ДРУГА ПОЛОВИНА ХІХ СТ.)

У статті проаналізований розвиток наукової роботи з документування та вивчення фольклору Півдня України. Розглянуто проблематику етномузикологічних досліджень та їх культурно-практичне спрямування.

Збирання і публікація народної музики, наукові дослідження за регіональними принципами дають найвагоміші результати для розуміння специфіки фольклору.

Накопичений фактичний матеріал потребує свого подальшого наукового осмислення і систематизації. На цій основі музично-фольклористичні дослідження конкретних регіонів набувають аналітично-критичної та історично-еволюційної оцінки і включаються до матеріалів історії української музичної фольклористики. Зазначені особливості зумовлюють потреби та методика вивчення польових і теоретичних досліджень одного з найскладніших і недостатньо обстежених регіонів – Півдня України.

Метою огляду є узагальнення спостережень і праць, які заклали фундамент подальшого поглиблення та районування досліджень причорноморської традиції як специфічного ареалу пізньо-осілої української етнічної традиційної культури. У зв'язку з цим варті розгляду питання дослідження історії музично-етнографічної роботи в регіоні.

Як відомо, в першій половині ХІХ ст. збиранням та публікацією фольклорно-етнографічних матеріалів займалися переважно поодинокі ентузіасти. Ні наука взагалі, ні етнографія зокрема в цьому краї майже не розвивалася. Всі матеріали записувалися спонтанно, а автори записів мало турбувалися про автентичність текстів, що значно знижувало їхню наукову цінність.

Знаменною подією в історії української фольклористики було видання І.Срезневським «Запорожской Старини» (ч.1, 1833; ч.2, 1838). Ця книга ширше знайомила читачів з козацьким фольклором, зокрема з історичними піснями та думами, зібраними ученим протягом 1832-1838 рр. у Павлоградському повіті. З листів І.Срезневського до матері видно, що він високо цінував і живу народну мову, і ті історичні свідчення, що несли в собі пісні та думи. Проте, як свідчать матеріали дослідження Л.Іванікової [3], у своєму виданні І.Срезневський іноді редагував фольклорні твори на свій смак, що пізніше викликало упереджене ставлення до автентичності його записів. Але все ж його збірка була фактично першою широкою публікацією історичного фольклору Степової України.

У 60-х роках ХІХ ст. на сторінках «Катеринославських Публічних Відомостей» починає з'являтися ім'я Г.Залюбовського (1836-1898), письменника, фольклориста, активного громадського діяча, якого можна назвати першим фольклористом Катеринославщини. Починаючи зі студентських років (1861-1862) і до самої смерті, він не припиняв свою збирацьку роботу в межах лише одного повіту – Новомосковського.

У другій половині ХІХ ст. серед видань українського фольклору, як пише В.Данилов, ми не знайдемо жодного збірника, на якому було б зазначене прізвище покійного, а майже в кожному збірнику скромне «Сообщил Г.Залюбовський» – не рідкість. І записів, і повідомлень цих величезна кількість [3, 38].

Г.Залюбовський був чи не найактивнішим членом Південно-Західного відділу РГТ в Петербурзі (1869-1879), а згодом – у Києві (1873-1876). Славнозвісні праці П.Чубинського рясніють піснями, казками, легендами тощо, надісланими Г.Залюбовським, велика кількість його записів вміщена в першому томі «Исторических песен малорусского народа» (1874), підготовленому М.Драгомановим та В.Антоновичем. Його записи характеризуються документальністю, точною фіксацією мови жителів Південної України. Справжніми послідовниками Г.Залюбовського в збирацькій

діяльності стали І.Манжура, Я.Новицький та Д.Яворницький.

І.Манжура вперше в 1891 р. зробив короткий бібліографічний огляд Катеринославських етнографічних видань на сторінках періодичного видання «Етнографическое обозрение» і тим самим звернув на них увагу широкого кола вчених. Його творчу естафету підхопили Яворницький і Новицький. Вони ще більше утвердили наукові принципи збирання та публікації фольклору, а також звернули увагу на ті жанри, які майже не представлені в записах І.Манжури, зокрема історичні пісні та перекази про зруйнування Січі та подальшу долю Запоріжжя.

Підготовлені і видані в 1856 і 1857 рр. Пантелеймоном Кулішем (1819-1897) два томи «Записок о Южной Руси» (про Україну) стали значним явищем у культурному житті України і всієї Російської імперії. В основу видання увійшли матеріали про Південно-Західний край, які збирав П.Куліш у складі етнографічно-фольклорної експедиції від Комісії для розбору давніх актів, яка працювала у 1843 р. за особистим розпорядженням генерал-губернатора Д.Бібікова.

Матеріали «Записок» склали яскраві зразки оповідань, переказів, пісень, почутих від кобзарів і лірників.

За твердженням Куліша, в перші часи козацького лицарства бандура була не випадковою річчю у воїна, бо була названа в думі подорожньою і згадувалася поряд із люлькою. Коли малоросійські жителі заселили Запоріжжя, то принесли багато своїх специфічних рис. У цей час бандура зробилася загальноживаним інструментом у всіх, хто називав себе козаком. Творцями історичних дум і пісень були не жebraки-сліпці, а очевидці і учасники пригод.

Пам'ять старосвітських бандуристів зберігала в собі римовані літописи минулого, в яких історія фактів поєднується з історією душі народу.

Від заможного старця-сліпця Ригоренка із Харківщини М.Неговський записав декілька дум. Зокрема, бандуру Ригоренко отримав від старого запорожця, який знав безліч пісень і дум, частину яких передав Ригоренку. «Ця бандура була нерозлучною супутницею життя «доброго молодця» до зруйнування і після зруйнування Січі», і з якою він розлучався «зі сльозами і з голосіннями, схожими на голосіння по мертвим» [4, 198-199].

П.Куліш стверджував, що думи уцілили тільки на лівому березі Дніпра. Це було пов'язано як з подіями Коліївщини, так і з переселенням, яке почалося з часів Хмельницького і закінчилося при Самойловичі. Правий берег був театром війн Хмельницького і через те обезлюднів. Чорноморська торгівля хлібом не існувала, і панські доходи добувалися переважно із утримування худоби, добування меду, воску тощо.

Писемні згадки, за твердженням П.Куліша, не зберегли спогадів про перші гайдамацькі набіги Запорізької вольниці. Гублячи при переселеннях ланцюги стародавніх згадок і забуваючи патріотичні думи про перші козацькі війни, народ ставить Хмельниччину поряд з Коліївщиною, виспівуючи старовинним складом пісень і старовинними наспівами подвиги нових героїв козацтва – Харка, Швачка, Залізняка, Гонти та ін.

Своєю фольклористичною діяльністю П.Куліш довів, що народна творчість – це невичерпне джерело для справжніх митців. І «наряд чи імена князя Цертелєва, П.Максимовича, Срезневського, Лукашевича і Метлинського будуть так довго жити в літературних переказах по їх творах, як по ними записаних і виданих народних піснях» [4, 220].

З 1839 р. в Одесі існувало товариство історії і старожитностей, яке зосереджувало свою увагу головним чином на вивченні глибокої старовини. Цінною спадщиною товариства є 33 томи його «Записок», які видавалися з 1844 по 1920 рр. «Записки» вміщували поодинокі статті та матеріали в галузі дослідження етнографії Новоросійського краю. Цікавими є публікації А.Зашука [2], Н.Мурзакевича [9], серед яких є роботи й з етнографії.

Значний вклад у розвиток фольклористичної роботи в регіоні зробив професор Новоросійського університету О.Маркевич. Значну частину свого життя (більше тридцяти років) О.Маркевич прожив в Одесі, де його вважали «живою енциклопедією для всякого роду довідок про минуле Новоросії і міста Одеси. Він був активним членом Таврійської археологічної комісії, брав участь в ар-

хеологічних з'їздах, де ним було прочитано багато доповідей, співпрацював у «Записках» Наукового товариства ім. Т.Г. Шевченка.

О.Маркевич впродовж життя збирав і вивчав фольклор Новоросійського краю. Ним видано декілька фольклорних збірників [5; 6].

В Одеському обласному державному архіві є особистий фонд професора історії Новоросійського університету О.Маркевича, де зберігаються його особисті документи, щоденники родини Маркевичів за 1849-1851 рр., матеріали з історії Новоросійського краю, рукописи лекцій Маркевича з історії Росії і України, листування з науковими товариствами та комісіями [8]. Біля третини справ всього фонду становлять фольклорні та етнографічні матеріали. Найцікавіші з них – це рукописні записи українських народних пісень, зроблені на початку 80-х рр. XIX ст. в Херсонській, Подільській, Волинській, Катеринославській, Полтавській, Харківській та Таврійській губерніях.

Головна збірка складається з 18 зошитів, які містять у собі 386 пісенних записів. Крім того, в інших справах фонду Маркевича зберігається ще 62 записи українських та російських народних пісень.

О.Маркевич брав активну участь в роботі VI Археологічного з'їзду (1884 р.). У своїй розвідці «Одеса в народній поезії» він зазначає, що пісні, записані в Єлисаветградському, Олександрівському, Верхньодніпровському, Одеському повітах Херсонської губернії, а також записи, здійснені ним в передмістях Одеси, «нічим не різняться від пісень Київщини та Полтавщини і своєю мовою видають малоросійське походження» [5, 399]. Порівнявши свої записи з надрукованими замітками журналу «Київська старовина» за 1882-1887 рр. та з фольклорними збірниками, виданими І.Манжурою та В.Ястребовим, О.Маркевич наголошує, що записи схожі з уже надрукованими і лише в окремих випадках являють які-небудь значні варіанти, як, наприклад, пісня «Ой зійди, зійди, ясен місяцю», записана від вчителя А.Зайкевича в Одесі і вміщена М.Лисенком у другому випуску «Збірника українських пісень».

Фольклорні записи з фонду О.Маркевича дають цінний матеріал для характеристики народної творчості й побуту населення Південної та Правобережної України XIX ст.

Вагомий внесок у справу етнографічних досліджень Півдня зробив український археолог та етнограф Володимир Михайлович Ястребов (1855-1898), який вивчав побут українського народу, досліджував стародавні пам'ятники на території Херсонської губернії, брав участь в розкопках у Нікополі, Ольвії.

В.Ястребов має декілька цікавих робіт з етнографії, матеріал до яких був зібраний у двох північних повітах Херсонської губернії протягом десяти років.

«Матеріали по етнографии Новороссийского края» В.Ястребова [12], які вийшли друком 1894 р., складаються із 2-х частин: перша має назву «Забобони та обряди», друга – «Легенди, казки і розповіді».

До числа вагомих дослідників та збирачів фольклору Півдня належить фольклорист і етнограф Іван Венедиктович Бессараба (1850-1921). З 80-х рр. XIX ст. до 1916 р. працював учителем на Херсонщині. Записав у Херсонській та Седлецькій губерніях і видав багато зразків народної прози, пісень, прислів'їв та приказок, прикмет, дитячого фольклору, народної драми, описав чимало народних звичаїв і обрядів. «В Олександрійському повіті І.Бессараба записав більш як 700 народних пісень, в яких повніше всього зберігається народність. В них часто бачимо байки, повір'я, звичаї, моралі і нерідко події, які в інших пам'ятниках не збереглися...» [10].

Пісні класифіковано за 3 великими розділами: побутові, обрядові, історичні. Серед них: ліричних – 132, сімейних – 165, весільних – 111, жартівливих – 57, потішних – 130 та ін. Крім пісень, було записано 710 зразків легенд, казок, прислів'їв, загадок тощо.

Зразки усної народної творчості, записані І.Бессарабою, друкувалися в збірниках А.Хведоровича «Збірничок українських пісень» (Одеса, 1896), І.Овчиннікової «Ой не ходи Грицю та й на вечорниці» (Київ, 1906 р.), Г.Мудрого «Гоп, мої гречаники» (Київ, 1906), в збірнику малоросійських пісень «Чорноморець» (Київ, 1905) та в багатьох інших.

На жаль, Новоросійський край до 90-х років XIX ст. не був предметом детального вивчення фольклору та етнографії. В Одесі, яка була центром культурного розвитку Півдня, не існувало географічного товариства. Короткочасне існування в Києві Південно-західного відділу Імператорського географічного товариства принесло для місцевих досліджень плідні результати не стільки досконалими роботами з етнографії, скільки уже самим зацікавленням до таких досліджень, а також виданням різносторонньої програми з вивчення Півдня.

Важливим джерелом вивчення українського фольклору стали матеріали етнографічно-статистичної експедиції, зібрані П.Чубинським. Але спостереження експедиції торкнулися лише чотирьох губерній (в основному Київської, Полтавської, Чернігівської, частково Подільської і дуже мало Волинської та Катеринославської). Тому в матеріалах, виданих 1874 р., знаходимо поодинокі записи народних пісень, як, наприклад, чумацькі «Ой ходив чумац сім рік по Дону», «Болить голова та ще й не сама», в яких розповідається про небезпечний шлях до Одеси, про розбійничі напади на чумацькі обози. Відомо, що чумацькі шляхи издавна проходили через Одесу і її попередника – містечка Хаджибей (Кочубей, Гаджибей, Аджибей).

Одним із перших етнографічних досліджень Херсонської губернії були матеріали, зібрані М.Ганенко [1] в селі Іванівці Єлисаветградського повіту.

Етнографічні особливості народонаселення Новоросії, а Херсонської губернії особливо, для етнографів були завжди в полі зору перш за все через цікаве змішування різноманітних народностей, які зберегли або видозмінили свої індивідуальні риси.

Матеріали, зібрані М.Ганенко, складаються основним чином з пісень, які виконувалися українською мовою. «Але в текстах пісень зустрічаються такі рідкісні вирази та слова, як, наприклад: «бижащего восток создала», або «спастерія всих дары приносять», «звиздерія всих дары приходять» (в колядках), «перевезенна», «дженджуривна дивка» [1, 56] тощо. Тут зустрічається багато слів і зворотів російських. Пісні сповнені поетичної краси, яка притаманна південноросійській поезії і яка особливо позначилася на козацьких і сімейно-побутових піснях.

Осадчими села Іванівки були молдаване та втікачі-кріпаки з центральних губерній Російської імперії. Згодом село поповнилось значною кількістю куплених поміщиком людей в Золотонівському повіті Полтавської губернії. То ж і серед пісень найбільше варіантів є подібними з варіантами записів, здійснених експедицією на чолі з П.Чубинським в Полтавській губернії. Серед них: колядки, які мають історичний зміст – «Ой як б'є під Кремнем город», «Ой рано, рано кури запіли»; козацькі, гайдамацькі – «Про Нечая», «Про Саву Чалого» тощо. Всього записано щедрівок – 22, колядок – 15, козацьких та гайдамацьких – 8.

У цьому селі зафіксовані також пісні, які є зразком сучасного говору малоросів, що зветься суржилом – «Ночка темная, тучкы грозныи», «Пише лист король французький».

Досконалою українською мовою співаються лише пісні про долю кріпаків, а також жартівливі пісні про п'яниць та гуляк: «У середу під четвер», «Сидить Маша на дивані» і поряд з ними наспівні ліричні пісні: «Ой не світи, місяченьку», «Як у саду, так і в лісі» тощо.

Серед записів є веснянки (всього 23) та косарські пісні, зміст яких спрощений: замінений короткими поспівками.

М.Ганенко записала повністю обряд українського весілля, що складається з 252 зразків пісень і поспівок. Жителі села Іванівка зберегли й інші обряди та звичаї, серед яких молодіжні досвітки.

У Херсонському белетристичному збірнику «Степ» [7] було поміщено пісні, записані Оленою Маркович в Єлисаветградському повіті у 1884 р. Більша їх частина (119 номерів) записана в Єлисаветграді в 1884 році від «девицы родом из Катериновки», яка багато раз була світлицюю і дружною на весіллях у містечках Катеринівка, Олексіївка, Обознівці та Водяна Обознівської волості.

Записи пісень були перевірені за допомогою осіб, які добре знали весільний ритуал, і тому була досягнута максимальна точність в записі етнографічних матеріалів.

Схожість та відмінність пісень, записаних О.Маркевич в різних місцевостях, дають змогу проаналізувати різного роду причини, які впливають на хід весілля: в одному випадку зберігають

роль природних особливостей місцевості, в іншому – привнесення звичаїв переселенцями, в третьому – враховують власні особисті риси або походження виконавців тощо.

Порівнюючи свої записи із записами, поміщеними етнографічно-статистичною експедицією на чолі з П.Чубинським, О.Маркович приходять до висновку, що більше половини варіантів пісень схожі між собою. При цьому «самі близькі варіанти зустрічаєм в Полтавській губернії – 10, в Чернігівській – 11, в Київській – 10, в Подільській – 7, в Волинській – 8, в Слобідській Україні – 5» [7, 162]. Ці варіанти позначені в примітках до пісень.

Таку схожість варіантів запису можна пояснити, аналізуючи склад населення Обознівської волості, яке було заселене на початку XVIII ст. переселенцями із Константиноградського та Золотоноського повітів Полтавської губернії, а пізніше, в часи кріпосного права, було дозаселене малоросами із Курської та Харківської губерній. Пращури жителів деяких поселень Антоновської волості також були переселені із Полтавської і Харківської губерній.

Таким чином, походження деталей обряду та виконання пісень, а також тотожні варіанти записів, які зустрічаються по інший бік Дніпра, пояснюються переселенськими чинниками.

Етнографічні матеріали, зібрані Софією Андріївною Чернявською, дають цікавий матеріал для ознайомлення з побутом, повір'ями і піснями малоросіян села Білозірки Херсонського повіту [11].

Матеріали були зібрані в 1888-1889 рр. за програмою російського географічного товариства, і, згідно з цією програмою, діляться на народний календар та збірник пісень: на початку збірника зроблений короткий опис села. Найбільш представленими у збірнику є весільні пісні (їх увійшло всього 112 зразків). До речі, вони розміщені в порядку весільного ритуалу. Крім них, у збірнику поміщено 9 колядок авторського походження, 7 щедрівок, 3 веснянки, 1 обжинкова та десять історичних (про Саву Чалого, про Нечая, про падіння Запоріжжя тощо). Треба зазначити, що в історичних піснях трапляються фантастичні сюжети. Зокрема, в думі про Нечая присутній казковий мотив про політ Нечая вище дерева, взятий із казок про відьом. Крім цього, у збірнику опубліковані 82 пісні рекрутські, солдатські, чумацькі та сімейно-побутові.

Аналізуючи записи О.Ганенко, О.Маркович, С.Чернявської, ми приходимо до висновку, що, за незначним винятком, пісні в більшій частині повітів Херсонської губернії належали до зразків української пісенної творчості. Населення віддалених від міських центрів – сіл та залізниць – майже не піддавалось впливу привнесеної культури солдатського та фабричного прошарку населення. Завдяки ізоляваності від урбанізаційних процесів збереглося ряд обрядів та звичаїв. У повному обсязі представлено українське весілля, яке супроводжувалось численними піснями, приказками і приспівками.

Фольклористичну та етнографічну роботу в регіоні започаткували збирачі словесного фольклору та етнографії. Вони ж привернули увагу до його специфіки та заклали основи методики записів.

Значений період характеризується новітніми впливами – насамперед солдатського фольклору, оскільки в багатьох селах розташовувалися військові полки прикордонних ліній. В кінці спостерігаються тенденції до погіршення збереження українського фольклору. Вони особливо відчутні тоді, коли українців у певному селі є менше, ніж представників інших етносів, або, навпаки, відчутна схильність до асиміляції (чи принаймні переймання пісень) іншими етнічними культурами у тих селах, де переважали українці.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ганенко М.А. Село Ивановка: (опыт этнографической характеристики малорусских поселений в Нвовроснии) // Киевская Старина. – 1888. – Т. 23. – С. 51-68.
2. Зашук А. Этнография Бессарабской области // Записки Имп. Одесского об-ва истор. и древн. 1863. – С. 491-586. – Т. 5.
3. Іваннікова Л.Я. Новицький і вивчення фольклору Катеринославщини // Нар. творчість та етнографія. – 1994. – № 5. – С. 35-41.
4. Куліш П. Записки о Южной Руси. В 2 т. – СПб.: Тип. А.Якобсона, 1856. – Т. 1.
5. Маркевич А. Одесса в народной поэзии. В 2 т. // Тр. VI Археол. съезда в Одессе (1884 г.). – Одесса, 1886. – С. 398-418. – Т. 2.
6. Маркевич А.И. Очерки сказок среди одесского простонародия. – Одесса, б. г.

7. Маркович Е. Свадебные песни в Елисаветградском уезде // Степ: Херсонський белетристич. зб. – СПб., 1886. – С. 160-234.
8. Матеріали Одеського держ. обл. архіву. Маркевич О.І. – Ф. 150. – Оп. 1. – Спр. 1.-133.
9. Мурзакевич Н. Исторические песни, касающиеся событий Новороссийского края // Зап. Имп. Одесского об-ва истор. и древн. – 1874. – С. 459-464.
10. Пыпин А.Н. История русской этнографии. В 4 т. – Т. 3: Этнография Малорусская. – СПб: Тип. М.М.Стасюлевича, 1891.
11. Чернявская С.Н. Обряды и песни с.Белозерки Херсонской губернии. – Х.: Тип. Губернского правления, 1893.
12. Ястребов В.Н. Материалы по этнографии Новороссийского края, собранные в Елисаветградском и Александрійском уездах Херсонской губернии. – Одесса: Тип. Ист. Одесского Округа, 1894.

Svitlana Kiriienko

THE CONTENTS OF FOLKLORE RESEARCH IN THE SOUTHERN REGION (THE SECOND HALF OF THE XIX CENTURY)

The development of scientific work on documenting as well as folklore studies are analyzed in the article. The problems of ethnological and musicological research and its culture and practical directions are considered.

Олександр Макаренко

МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР В АСПЕКТІ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР (НА МАТЕРІАЛІ ПІВДНЯ УКРАЇНИ)

У статті розглядаються окремі питання взаємин фольклорно-музичних традицій діаспорних груп, що мешкають в регіоні понад два століття, і фольклорно-музичною традицією автономного українського населення в умовах діалогічності художніх культур краю.

При різноманітній проблематиці досліджень фольклору питання функціонування музичної культури у Північному Причорномор'ї як цілісного традиційно-художнього феномену поки що не зайняло належного місця.

Фольклорне середовище Причорномор'я – своєрідна модель народної художньої культури України, репрезентована основними її регіональними варіантами, які знаходяться у постійній творчій взаємодії.

Важливість вивчення народного життя, етномузичних місцевих традицій, їхнього розвитку й пропаганди декларувалися ще з другої половини ХІХ ст. (М.Аркас, М.Надеждін, М.Пирогов, Ф.Вовк та ін.), але реалізація позитивних думок залежала від багатьох об'єктивних та суб'єктивних обставин і факторів.

Даний процес, започаткований наприкінці ХVІІІ ст. – періоду становлення новітньої історії краю, проходив у межах складних демографічних процесів, компонентами яких стали численні етнічні групи – наслідок стихійного та насамперед організованого внутрішньодержавного переселення, переважно із українських і російських губерній та із зарубіжжя (Болгарія, Німеччина, Чехія, Польща т. ін.), що створювало етнічну гетерогенність регіону. З тих часів регіон являв собою « досить строкату суміш мов та народів, що подекуди зливалися або вже злилися у своєрідне ціле, але не мали ще певного обрису, місцями ж завзято відстоювали свої споконвічні національні особливості» [1, 182].

У Причорноморському регіоні, як величезній природній лабораторії, накопичувалися численні факти культури, в тому числі краєзнавчого, етнографічного та фольклорного змісту. В них, за словами відомого етнографа. Д.Зеленіна, «сучасні народні обряди, повір'я і міфологічні образи час-

то так переплутувались між собою, зазнавали різних сторонніх впливів, що з'ясувати історію кожного даного факту на рідному ґрунті – завдання не дуже легке» [7, 12].

Вже з перших років активного залюднення причорноморського регіону одна частина населення за етнічним походженням була, згідно з класифікацією С.Грици, генетично і мовно споріднена (українці, росіяни, білоруси), генетично споріднена, а мовно віддалена (болгари, чехи), інша ж – генетично та мовно віддалена (німці, євреї, татари, шведи) [5, 51-52]. Вони залучалися до процесу творення соціально-демографічної єдності на основі селянської моралі, спільності інтересів у сільськогосподарському виробництві, в цілому – об'єктивною тенденцією взаємовідношень між окремими людьми та різними соціальними групами у матеріально-господарських, торговельних, загальнокультурних контактах. У свідомості етносів закріплювалося поняття «до переселення – у метрополі («етнічній Батьківщині») та «після переселення – у новій Батьківщині».

В цілому формувалася й розвивалася нова модель суспільного та особистого життя. Етнічна строкатість у регіоні репрезентувала різні світи, які не тільки відрізнялися за своїми характеристиками, але й тривалий час контрастували переважно на побутовому рівні.

Представництво двох метасистем – Захід-Схід – конкретизувалося:

- різними світовими релігіями – християнством, католицизмом, протестантизмом, ісламізмом, іудаїзмом та деякими іншими;
- різними видами, змістом та засобами господарювання;
- рівнем загальної освіченості членів етнічних груп та відмінністю поглядів на необхідність отримання освіти;
- своєрідністю традиційних художніх культур, які репрезентовані численними, навіть в межах однієї етногрупи, регіонально-локальними (діалектними) варіантами.

Народна музична творчість Північного Причорномор'я як невід'ємна частина художньої панорами регіону стала відбивати демографічні процеси, в той час, як основа автохтонної традиційної музичної творчості вже була закладена століттями раніше культурною та художньою діяльністю запорізьких і бузьких козаків.

Традиційно-художня культура краю з соціально-демографічної точки зору стала визначатися за генетично-етнографічними ознаками:

а) слов'янського походження – українська, російська, білоруська, польська, словацька, болгарська... Внаслідок тривалих історичних зв'язків та багатовікових добросусідських відносин до цих груп тяжіють також молдавани, культурно-художні традиції яких зазнають значного впливу слов'ян, виявляючи зворотні дії, особливо в жанрах музично-інструментального та хореографічного фольклору;

б) групи неслов'янського походження, об'єднані зі слов'янами історичною спільністю, місцем проживання, умовами господарювання, а саме: німці, австрійці, шведи, голландці, швейцарці, італійці...;

в) етнокультури східного походження та відповідної орієнтації – кримські татари, ногайці. До цієї групи тяжіють, бодай в межах загальносхідного музичного стилю, єврейська та циганська діаспори. Найхарактернішою їхньою особливістю, як наслідок етнокультурних стосунків, стала асиміляція музичних елементів етносів, що проживають поруч в однакових географічно-господарчих умовах.

Демографічна панорама південноукраїнського краю з тих часів за своєю побудовою стала визначатися як стратифікаційна, у фольклорно-музичному відношенні одночасно поєднуючи «великі звуко-просторові відстані» (Б.Асаф'єв). За таких умов контакти між етнічними групами були неоднаковими, а звідси й визначалися особливості взаємин різних історико-культурних типів фольклорних музичних традицій. Сукупність матеріальних і духовних, у тому числі й культурно-художніх, факторів створила прецедент функціонування на порівняно невеликій території численних музичних традицій, які знаходилися «на стадіально різних типах синкретизму» (І.Земцовський). Склалося положення, при якому фольклорно-музичні традиції опинилися у становищі своєрідної маргінальності. У національно-змішаних поселеннях створювалися «кутки»-локуси, де проживають

і проводять дозвілля, справляють свої обряди, звичаї представники конкретного етносу. Вони стали своєрідним середовищем збереження рідної мови звичаїв, традицій. Такі села існують і в наш час, а в минулі віки їх кількість була досить великою. З останньої чверті XIX ст. накопичувалися практичні та теоретичні напрацювання у вивченні побутової і традиційної музичної культури місцевого населення краю.

Українські народні пісні з того часу записувалися ентузіастами, серед яких були історики, краєзнавці, письменники, статисти та інші, які досягли найбільш помітних результатів – М.Афанасєв-Чужбинський, І.Бессараба, Д.Яворницький, М.Адрієвський, А.Грабенко-Конощенко, Дніпрова Чайка, С.Тобілевич тощо.

У 30-і рр. XX ст. тут проводили свої записи М.Гайдай, В.Харків, М.Лиходій, М.Бондаренко та інші українські фольклористи.

У період 20-х – 30-х рр. XX ст. помітну роботу з вивчення побутових традицій та фольклору населення Півдня України проводила фольклорно-етнографічна секція Одеської комісії краєзнавства Академії наук України.

Музичний фольклор та побут болгар Причорномор'я привертала увагу дослідників народної творчості ще з другої половини XIX ст. – В.Априлова, І.Срезневського, М.Державіна, Д.Димитрова, Д.Маркова, П.Бессонова, Є.Задерацького, М.Лефанова та ін.

Окремі члени названої комісії продовжили розвиток південноукраїнської болгаристики. Зокрема С.Цветко (С.Квітко) розробляв етнографічні питання та записував фольклор (тільки словесні тексти) болгарського населення Півдня України і Криму. Серед його праць – «Весільні звичаї і пісні у болгар на Херсонщині (село Тернівка на Миколаївщині)»; «Хайдутські пісні в с.Тернівці Миколаївського повіту на Одещині», «Обряд і пісня, зв'язані з сівозміною»; «Весільні звичаї і пісні у болгар на Херсонщині» та ін.

У післявоєнні роки до болгарського музичного фольклору зверталися дослідники М.Кауфман, О.Мордвінцев, Н.Шумада, І.Мещеряк, О.Демиденко, С.Таранець та багато інших фольклористів і етнографів. Найбільш масштабне вивчення музичного фольклору болгар-переселенців, що мешкають останнім часом на території України та Молдавії, здійснене М.Кауфманом – відомим болгарським музикознавцем-фольклористом. У двотомному виданні – «Народные песни болгар Украинской и Молдавской ССР» (Софія, 1982, російською та болгарською мовами) – вміщено більш як дві з половиною тисячі зразків пісенної та інструментальної творчості.

З науково-пошуковою та дослідницькою діяльністю членів німецької секції Одеської Комісії краєзнавства ВУАН у 20-і роки XX ст. пов'язуються перші зусилля щодо вивчення різних сторін життєдіяльності в німецьких колоніях Причорномор'я. Проводяться фольклорно-етнографічні експедиції, фіксуються народні звичаї, обряди, традиції, музичний фольклор. Своєрідним підсумком діяльності німецької секції став випуск «Вісника Одеської комісії краєзнавства» у 1929 р., в якому надруковані статті з німецького побуту та пісенного фольклору. Записуючи пісенний фольклор, більшість етнографів не зафіксували їхніх мелодій.

Протягом 1925 – 1930 рр. названа Комісія випустила п'ять номерів свого друкованого органу. У дослідженні музичного фольклору єврейського населення Півдня України пріоритет належить видатному музикознавцю-фольклористу М.Береговському.

Наслідки дослідження народної культури, у тому числі й традиційного мистецтва південноукраїнського краю, друкувалися й в інших часописах, зокрема в «Етнографічному віснику», який видавався Кабінетом музичної етнографії ВУАН. Зібрані на Півдні України фольклорні музичні зразки акумулювалися та вивчалися у спеціальних науково-дослідницьких установах: в Кабінеті національних меншин, Центральному бюро болгар, що входили до Етнографічної комісії АН України.

З 50-х рр. XX ст. посилюється увага до музичного фольклору корінного населення та діаспорних груп південноукраїнського краю з боку вчених Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, співробітників Миколаївського, Одеського, Херсонського та інших обласних науково-методичних центрів народної творчості та культурно-освітньої роботи, викладачів і студентів навчальних закладів культури та мистецтва. Зібрані ними багатотисячні зразки пісенного

та інструментального фольклору зберігаються у відповідних фондах установ і навчальних закладів.

Помітним явищем у сфері дослідження фольклорної культури південноукраїнського регіону стали дві кандидатських дисертації. Зокрема О.Соколова присвятила свою дисертацію проблемі вивчення музично-пісенної традиції липован українського Подунав'я – субетнічної групи росіян, які переселилися в цей край ще у XVIII ст. [9].

С.Чернявська у своєму дослідженні поставила за мету подати всебічну характеристику чеським переселенцям Півдня України, визначити стан та особливості функціонування їхньої фольклорної пісенної традиції. Застосовуючи комплексний підхід з домінуванням етнічного аспекту та спираючись на порівняльно-аналітичний метод, дослідниця дійшла висновку, що південноукраїнські чехи у багатьох випадках повніше зберегли пісенні зразки порівняно зі своєю метрополією [13].

Цілком природно, що домінуючою в регіоні виступає українська народна музична традиція як органічна частина художньої культури корінної нації. Вона представлена десятками локальних її варіантів – наслідком організованого та стихійного переселення на землі південноукраїнського краю мешканців з усіх регіонів країни. Отже, окрім степової традиції, тут культивуються центрально-українська, східно-українська (Слобожанська), західноукраїнська (гуцульська, бойківська), поліська, подільська та інші регіональні і локальні її прецеденти. Активному стану названої традиції сприяє постійний міграційний процес українського населення, як організованого до початку 1990-х років, так і індивідуального характеру, а також можливості репертуарного оновлення через засоби масової комунікації. За свідченням дослідників, тільки на Херсонщині досить чітко виявляють себе 32 регіонально-локальні варіанти української фольклорної музичної культури, які виявлені на перших етапах комплексного обстеження частини північно-причорноморського краю.

Російська фольклорна музична традиція переважно представлена її південноросійським (Курська, Орловська, Воронежська), меншою мірою центрально-російським (Московська, Тульська, Тамбовська) і деякими іншими її діалектами.

Білоруська фольклорна музична традиція репрезентована з початку XIX ст. переселенцями з Могилівської губернії, переважно з Климовицького повіту, а пізніше й з деяких інших теренів.

За свідченням Г.Тавлай, в окремих білоруських анклавах до кінця XX ст. відзначалась «майже ідеальна збереженість вихідного білоруського матеріалу, що відчувається як у пісенних, так і у словесних фольклорних жанрах» [12, 95].

У білоруських селах Миколаївщини, розташованих недалеко від обласного центру, внаслідок значних асиміляційних процесів та впливу міської культури від музичного фольклору майже нічого не залишилось.

Болгарська фольклорна традиція представлена досить широким спектром регіональних і локальних варіантів, що представляють Сілістрійський, Варненський, Бургазький, Малко-Тернівський, Софійський райони.

Проживання молдаван поруч і між українцями у Північному Причорномор'ї, особливо у Нижньому Побужжі, сприяло засвоєнню багатьох елементів української побутової культури, а також формуванню окремих зворотних явищ – наслідку багатомісячних різнобічних взаємин між обома народами. У молдавських селах Одеської області, розташованих на пограниччі з Молдовою, вплив української традиційної культури значно менший.

Німецько-поселенська фольклорна музична традиція функціонувала до червня 1941 р. і була презентована численними регіональними та локальними зразками (Швабія, Баварія, Саксонія, Пруссія та інші землі Німеччини).

Шведська фольклорна музична традиція, як і німецька, переважно репрезентує західноєвропейський традиційний музичний світ.

Єврейська фольклорна музична традиція як така, що репрезентує своєрідний стан східної традиції і протягом століть перебуває у взаємодії з музичною культурою народів Європи, в той же час сама певною мірою впливає на їхнє інтонаційно-образне мислення.

Названі фольклорні музичні традиції у межах території сучасних Миколаївської, Одеської та Херсонської областей найбільш концентровано і узагальнено, на наш погляд, репрезентують основні особливості та фольклорні музичні процеси, які проходили в регіоні протягом останніх двох століть.

Спільний соціальний простір, не нівелюючи традицій окремих етнічних груп, все ж таки сприяє їхньому зближенню у світосприйнятті, в тому числі й засобами музичного фольклору, що виявляється:

- у структурній подібності;
- у функціональній визначеності;
- міжжанровою інтеграцією на рівні художніх образів, окремих інтонаційних запозичень, що вже, власне, і є певною формою взаємодії;
- жанровою інформативністю (словесно-текстовою, музично-інтонаційною запозиченістю окремих фольклорно-музичних жанрів, вже «визволених» від обряду, із фонду іноетнічної традиційної культури).

Типологічною схожістю, або ж типологічними порівняннями, які у фольклорі, за словами В.Жирмунського, дають можливість «у повторювальних явищах сюжетики і стилю... розкрити соціально обумовлені закономірності їх розвитку» [6, 144]. У таких умовах етнічно визначені елементи фольклорної музичної традиції – інтонація, лад, ритм та інші складники – у своєму розвитку зазнають структурних змін, виступаючи своєрідною формою історично-музичної спадковості.

Корінна (українська) та емігрантські фольклорно-музичні традиції – два основні джерела формування народної музичної культури південноукраїнського краю. Така соціальна реальність стимулює до збереження та збагачення етномузичних надбань за рахунок їх оновлення переселенцями більш пізніх часів.

Згідно із означеною проблемою, фольклорна музична традиція (від лат – traditio – передача. Форма передачі від покоління до покоління соціального досвіду) – науковий термін і одна із фундаментальних категорій етномузикології тлумачиться нами як історично змінне соціально-художнє утворення – специфічно структурована за родовими і жанровими ознаками система, сукупність досягнень музичної творчості народу, яка концентрованими засобами передає міжпоколінний зв'язок від минулого до сучасного, постійно поповнюється відібраними народною творчою практикою етнічно визначеними пісенними та інструментальними зразками.

У нових умовах проживання на життєдіяльність різних етномузичних традицій суттєво впливали фактори спорідненості або ж віддаленості у білінгвістичному відношенні (С.Грица), а також їх приналежність до різного типу художніх культур (Захід-Схід), релігійних уподобань, особливостей світосприйняття тощо.

В умовах діаспорного функціонування фольклорної музичної традиції певний час відповідає змісту етномузичних культур своїх метрополій. В подальшому вона є однією з активних форм адаптації переселенців до незвичних умов життя, що вимагало поряд із збереженням свого рідного, етнічно визначеного прийняття норм та культурних цінностей нового соціального середовища.

Адаптація засобами музичного фольклору поступово і неоднозначно стала виявлятися у запозиченнях нових інтонацій, фрагментах пісенних текстів, перекладі окремих пісенних зразків на мову реципієнтів, а в інструментальному виконавстві – у запозиченні та використанні творів, інтонацій, награвань тощо як вихідного матеріалу при створенні нових інструментальних композицій. Наочно такі явища виступають у практиці народних співців та інструменталістів. Як свідчить М.Береговський, не тільки у єврейському інструментального фольклорі, але й у пісенному «сліді впливу українського фольклору носять і словесні тексти єврейських пісень. Тепер встановлено, що досить велика кількість цих текстів є перекладами або переробкою українських» [2, 30]. Важливо й те, як зазначає дослідник, що «запозичення ці зовсім не є механічними: запозичений мелодійний матеріал, як в єврейському, так і в українському фольклорі, творчо переробляється, асимілюється тією музичною стихією, в яку він потрапляє» [2, 30].

При взаєминах між етнічними групами у фольклорно-музичному просторі нерідко виникають нові музичні твори, переважно пісні, в яких словесні тексти належать до фонду однієї культури,

а музичні інтонації – іншій. Популярна на Миколаївщині народна пісня «Підпала – дим іде» має український текст, а розспівується на молдавську мелодію. Чимало таких прикладів зустрічається і в народній інструментальній музиці: молдавсько-болгарські, кримсько-татарсько-болгарські, українсько-російські, українсько-єврейські, єврейсько-українські композиції тощо. Такі твори нерідко мають орієнтальні назви – «Болгаряска», «Молдавската» і т.п. Маргінальні за своєю інтонаційною природою, вони виступають безперечними свідками глибинних традиційних музичних зв'язків двох або декількох народів як своєрідне кодування міжетнічних культурних відносин, їх формування та розвитку на певних етапах. Позитивним моментом у цьому творчому акті є те, що «запозичення, – за словами О.Веселовського, – передбачає у реципієнта не пусте місце, а зустрічні течії, подібне спрямування думки, аналогічні образи фантазії. Теорія «запозичення» викликає, таким чином, теорію «основ», або навпаки» [3, 7]. Наприклад, у 20-і рр. ХХ ст. етнограф А.Штрюм, записуючи народні пісні від інформаторів – німців південноукраїнського краю, зауважив: «У нас є пісні, які важко згадуються і співаються старшим поколінням навіть у найвіддаленіших селах. Але є також й пісні, які співає середнє покоління, на прохання старших людей. Є пісні, котрі співає молодь увечері на вулицях або ж у дворах і які осуджуються старшими як пісні перевулків» [11, 25].

З прийнятою в сучасній науці класифікацією систем фольклорної музичної традиції більш всього підходить до систем КУМУЛЯТИВНОГО КЛАСУ як така, що має свою пам'ять та зберігає й накопичує досягнення минулого історичного періоду. У межах рідного середовища, вона виявляє себе на всіх рівнях рідної культури: у деяких збережених зразках епосу, сімейній та календарній обрядовості, соціальній і побутовій ліриці тощо.

Для реципієнтів – представників інших культур окремі її жанри, насамперед ліричні пісні та інструментальні твори, що не пов'язані з обрядами і традиціями рідного середовища, можуть представляти інформаційно-комунікативний та музично-художній інтерес з точки зору загального гедоністичного змісту, або ж через активне сприйняття цілеспрямованої пізнавальної зацікавленості. В такому разі подібні музичні зразки входять до загальнонародського художньо-музичного фонду.

Окрім диференційованих, між фольклорними музичними традиціями існують і інтегративні фактори як вияв ідентичності окремих їх складових. Виходячи із широкого тлумачення терміна «ідентичність» (ототожнення, споріднення, уподібнення, рівнозначущий, однаковий...), можна стверджувати, що фольклорні музичні традиції за своїми функціями ідентичні, адже вони ґрунтуються на загальноселянській історично-культурній основі, складаються із однакових жанрів – епіки, історичних пісень, соціальної та побутової лірики, пісень календарного циклу на функціональній подібності жанрів інструментальної музики, зокрема танцювальних мелодій, творах для слухання, музиці з весільного обряду тощо. Такий традиційно-обрядовий діапазон властивий не тільки фольклорній музичній традиції європейських етносів, а й південноукраїнського, наприклад, кримськотатарському.

Враховуючи, що окремий елемент (жанр) однієї фольклорної музичної традиції структурно і функціонально на естетично-емоційному рівні відповідає подібному елементу іноетнічної фольклорної музичної традиції, можна дійти висновку про їхню структурну ізоморфність.

В умовах відриву від метрополії кожна фольклорна музична традиція показувала й реалізовувала свої творчі можливості, на що суттєвий вплив мала природна здатність групи в цілому до своєї відкритості та контактів з іншими етнічними групами як у матеріальній, так і духовній сферах.

Кожен рід, вид, жанр фольклорно-музичної традиції в силу об'єктивних умов соціального буття має змінний характер. Фольклористи (В.Гусев, Б.Путілов), а також фольклористи-музикознавці, зокрема І. Земцовський, які зверталися до системи функцій фольклору, вказували на необхідність врахування не тільки іманентних, внутрішніх, але й зовнішніх фольклорних зв'язків при змінності усіх його елементів та відношень з причин об'єктивних умов існування. Отже, тут цілком можливі інтонаційні, структурні, змістові та інші варіанти, що виступають об'єктивним історичним явищем, як рефлексія на зміни у соціальному підґрунті, а звідси й відбувається певна корекція особливостей фольклорного мислення. В такому разі зазначені музичні традиції зберігають «диференціюючі ознаки антропогенної природи» (С.Грица).

Вищезазначений процес характеризується неоднозначністю рівня міжетнічних стосунків відповідно до «діалогічних протиставлень» (І.Ляшенко) фольклорно-музичних традицій, що більш наочно проявляються у взаємодії корелятивних пар при домінуючому положенні автохтонної української народної музичної культури.

У поліетнічному середовищі кожна фольклорна музична традиція виконує принаймні дві основні соціомузичні функції: по-перше, в межах гомогенного середовища вона виявляє себе на всіх рівнях етнокультури у сімейній та календарній обрядовості, епосі, соціальній та побутовій ліриці тощо; по-друге, для реципієнтів – представників інших культур окремі її жанри, насамперед ліричні пісні та окремі інструментальні твори, що не пов'язані з обрядами і традиціями гомогенного середовища, представляють художній інтерес з точки зору загального естетичного (гедоністичного) змісту або ж цілеспрямованої пізнавальної зацікавленості. В такому разі етнічні зразки входять до загальнонародського художньо-музичного фонду.

Слухач – реципієнт при сприйнятті іноетнічного за походженням музичного твору перш за все схоплює типове, притаманне конкретному фольклорному твору та жанру, до якого він належить, виявляє при цьому щось особливе в інтонації, ритмі тощо, порівнюючи йому знайоме із загального фольклорного або ж рідного йому народного мистецтва. Першорядне значення у сприйнятті пісенних зразків, без сумніву, належить відповідності, спорідненості вербального тексту пісні мовленню реципієнта.

Немаловажним тут виступає сприйняття жанрових особливостей виконуваного твору, враховуючи, що «жанрове позначення – це свого роду сигнал для слухача, який актуалізує накопичені ним асоціації і в певному сенсі передбачає тим самим спрямованість його сприйняття» [10, 140].

Сучасна традиційна музична культура українського народу та етнографічних груп регіону визначається насамперед загальними європейськими тенденціями існування фольклору, в яких «змішування старого з новим, новітнім – це правильне дзеркало безперервних новітніх перетворень» (З.Кодай).

З 50-60-х і особливо 90-х років ХХ ст. в інтер'єрі художньої панорами краю все помітніше місце займають музичні репрезентанти нетрадиційних для регіону художніх культур, в основному кавказького походження – азербайджанської, грузинської, вірменської, дагестанської та ін., які можна характеризувати як новітнє зарубіжжя. Вони виявляють себе в основному в умовах міської культури у формі художньої самодіяльності. Загалом можна говорити про розвиток цілком толерантного, позитивного, а то й зацікавленого відношення до традиційних культур, віддалених за етногенезом груп населення Причорноморського краю. Отже, у взаємодії різних музичних традицій започатковувалося «визнання цінності інших, аніж власна, культур і відповідно цінності естетичного та художнього сприйняття їх явищ, прагнення до універсального» [4, 18-19]. Такі різнобічні зв'язки стають своєрідною соціокультурною нормою, відповідаючи історичним умовам їх виникнення, розвитку та сучасного стану.

Розвиваючий демографічний процес із врахуванням значної міграції єврейського та німецького населення та зі зникненням їхніх сільських поселень в регіоні відповідно впливає на побутово-господарче і традиційне культурне життя, змінює фольклорну образно-тематичну та інтонаційно-музичну гаму, відповідно до зміни поліетнічної стратифікації регіону. При всіх відмінностях національно-художніх образів фольклорні музичні традиції схожі багатьма обрядами та побутовими звичаями. Визволення музично-художніх зразків від ендоетнічної загерметизованості через засоби масової комунікації і безпосереднє відтворення окремими виконавцями та художніми колективами сприяє поширенню їх у поліетнічному просторі, підтверджуючи думку, що «між культурами різного походження існують, напевно, вироблена часом злагода, взаємна «притертість», досвід спільного існування при збереженні самобутності кожної» [8, 229]. При цьому фольклорні твори сприймаються реципієнтами через їх етнічну специфічність у передачі загальнонародських життєвих проявів, різного виду рефлексій.

У наш час використовуються всілякі можливості для вивчення різнонаціональної фольклорної скарбниці регіону, показу на фестивалях та святах давніх обрядів, звичаїв, визначення їх важли-

вого місця в сучасній українській та іноетнічній традиційних культурах. При цьому фольклорною музичною традицією минулі надбання не трактуються як щось «старе», непотрібне, а навпаки, у наш час вони набувають особливо активної форми буття та соціальної ідеологічної значущості.

Сучасне фольклорне мислення та народна художня практика активізують пошуки нових дослідницьких підходів до наукового його осмислення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеев В.В. Распределение населения по территории Новороссии, его этнографический состав, быт и культура // Россия. Полное географическое описание. – СПб., 1910. – Т. 10.
2. Береговський М. Взаємні впливи в єврейському та українському музичному фольклорі // Рад. музика. – 1936. – № 5.
3. Веселовский А.Н. Разыскания в области русского духовного стиха. – СПб., 1889. – Вып.5.
4. Герасимова-Персидская Н.А. Историческая обусловленность музыкального восприятия и типология культуры // Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования. – К., 1986.
5. Грица С. Функції словесної та музичної мови в ситуації міжетнічних контактів // Трансмисія фольклорної традиції. – Київ-Тернопіль, 2002.
6. Жирмунський В. Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса. – М., 1958.
7. Зеленин Д.И. Очерки русской этнографии. – Петроград, 1916. – Вып. 1.
8. Попов Б., Ігнатов В., Стешко М. та ін. Життя етносу: соціокультурні нариси. Навчальний посібник. – К., 1997.
9. Соколова А.К. Музыкально-песенная традиция липован украинского Подунавья: к проблеме ареального исследования фольклора. – Автореф. дис... канд. искусствоведения. – К., 1984.
10. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке // Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки. Статьи и исследования. – Л., 1983. – Вып. 3.
11. Strom A. Die Entwicklung des deutschen Volksliedes in der Ukraine // Nachrichten Der Odessaer komission Fur landeskunde an der Ukrainischen Akademie der Wessenschaften. – Odessa, 1929.
12. Тавлай Г. Белорусская компактная традиция на Херсонщине // Збірка рефератів Всесоюзної науково-практичної конференції: «Питання дослідження та збереження музичного фольклору Херсонщини». – Ленінград-Херсон, 1991.
13. Чернявская С.Н. Песенный фольклор юго-западной Украины: Комплексное исследование. Автореф. дис... канд. искусствоведения. – Вильнюс, 1990.

Oleksandr Makarenko

MUSIC FOLKLORE IN THE CROSS-CULTURAL ASPECT

In this article different problems of the development of musical folklore tradition are viewed from the point of culture dialogues between ethnic groups and Ukrainian population of the southern Black Sea region.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

<i>Горбач Олена</i>	старший викладач Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Т.Шевченка
<i>Жук Галина</i>	асистент-стажист Львівської державної музичної академії ім. М.Лисенка
<i>Кальмучин-Дранчук Тереза</i>	асистент Прикарпатського державного університету ім. В. Стефаника
<i>Кириєнко Світлана</i>	доцент Миколаївського державного аграрного університету, кандидат мистецтвознавства
<i>Коробецька Світлана</i>	докторант Національної музичної академії України ім. П.Чайковського, кандидат мистецтвознавства, доцент
<i>Кушилик Наталія</i>	аспірантка Прикарпатського державного університету ім. В.Стефаника
<i>Макаренко Герман</i>	доцент Національної музичної академії України ім. П.Чайковського, кандидат філософських наук, заслужений діяч мистецтв України
<i>Макаренко Олександр</i>	доцент Миколаївського державного педагогічного університету ім. В.Сухомлинського, кандидат мистецтвознавства
<i>Матійчин Ірина</i>	аспірантка Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І.Франка
<i>Молчко Уляна</i>	доцент Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І.Франка
<i>Німілович Олександра</i>	доцент Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І.Франка
<i>Пастеляк Неля</i>	доцент Львівської державної музичної академії ім. М.Лисенка
<i>Письменна Оксана</i>	старший викладач Львівської державної музичної академії ім. М.Лисенка
<i>Сулій Наталія</i>	аспірантка Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І.Франка
<i>Чернова-Строй Ірина</i>	доцент Львівської державної музичної академії ім. М.Лисенка
<i>Швець Наталія</i>	професор Львівської державної музичної академії ім. М.Лисенка, кандидат мистецтвознавства
<i>Шунеевич Євгенія</i>	доцент Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І.Франка
<i>Юзюк Наталія</i>	викладач педагогічного коледжу Львівського національного університету ім. І.Франка

ЗМІСТ

МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА І СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ.....	3
<i>Світлана Коробецька.</i> Джерела утворення докласичного оркестрового стилю	3
<i>Ірина Матійчин.</i> Українська Василянська піснетворчість кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. (до питання дослідження)	9
<i>Наталія Швець.</i> Риси пізнього стилю Бели Бартока в творах для струнних смичкових інструментів	16
<i>Тереза Кальмучин-Дранчук.</i> Фортепіанна творчість Нестора Нижанківського в контексті професійного розвитку музичного мистецтва Галичини першої половини ХХ ст.	23
<i>Неля Пастеляк.</i> Трансформація поємності у фортепіанній творчості Бориса Лятошинського	30
<i>Уляна Молчко.</i> Вокальні твори Остапа Бобикевича на слова Олександра Олеся	37
<i>Оксана Письменна.</i> Світ дитинства у творчості Лесі Дичко (кантата «Здрастуй, новий добрий день!»)	42
<i>Галина Жук.</i> Віолончельна музика Василя Барвінського в контексті розвитку жанру в українській музиці на початку ХХ століття	50
ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА	57
<i>Євгенія Шуневич.</i> Розвиток професійного вокального мистецтва на Західній Україні у другій половині ХІХ – ХХ ст.	57
<i>Олександра Німцолович.</i> Музично-педагогічна спадщина Богдана Вахнянина.....	63
<i>Наталія Юзюк.</i> Урок фортепіано як взаємодія професійних та загальнопедагогічних принципів нероздільності навчання і виховання.....	68
<i>Герман Макаренко.</i> До питання розміщення музикантів оркестру: генеза, історія, сучасність	71
<i>Ірина Чернова-Строй.</i> Музичне виконавство у дискурсі постмодернізму	79
<i>Олена Горбач.</i> Концертно-виконавська діяльність Василя Барвінського	83
МУЗИЧНА ФОЛЬКЛОРИСТИКА	88
<i>Наталія Кушлік.</i> Музично-теоретичні дослідження о. Порфирія Бажанського у фольклористиці.....	88
<i>Наталія Сулій.</i> «Піснослов» як тип збірника української едиційної духовнопісенної традиції другої половини ХІХ – початку ХХ ст.	92
<i>Світлана Кириєнко.</i> Зміст фольклористичної роботи в регіоні Півдня України (друга половина ХІХ ст.)	100
<i>Олександр Макаренко.</i> Музичний фольклор в аспекті діалогу культур (на матеріалі Півдня України).....	105
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ.....	113

ДЛЯ ЗАМІТОК



Здано до складання 1.07.2004 р. Підписано до друку 8.07.2004 р. Формат 60x84/18.
Папір друкарський. Умовних друкованих аркушів 13,2. Обліково-видавничих аркушів – 13,7.
Замовлення № 98. Тираж 300 прим. Видавничий відділ ТДПУ.
46027, м. Тернопіль, вул. М.Кривоноса, 2
Свідоцтво про реєстрацію ТР № 241, від 18.11.97