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

Наукові записки

Серія: мистецтвознавство

2 (17)' 2006

Тернопіль-Київ

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

Наукові *записки*

Серія: мистецтвознавство

2 (17)
2006

МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА І СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ

Тереза Кальмучин-Дранчук

КЛАВІРНА БАХІАНА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: УКРАЇНСЬКИЙ АСПЕКТ

У статті розглядаються проблеми інтерпретації клавірної спадщини Й.С. Баха та особливості її стилістичного втілення видатними виконавцями початку ХХ ст., висвітлюється роль представників українського фортепіанного мистецтва у клавірній бахіані ХХ століття.

Ключові слова: Й.С.Бах, клавірна творчість, інтерпретація, клавішні інструменти, українське фортепіанне мистецтво.

Характерні стилістичні різновиди фортепіанного виконавського мистецтва ХХ ст. найвиразніше простежуються в інтерпретаціях клавірної творчості Й.С.Баха. Саме в цей період культурно-освітні процеси відзначаються особливою зацікавленістю творами минулих епох, зокрема епохою Бароко у новому художньо-етичному сенсі. Інтерпретаційний спектр старовинної музики відмежовується від пануючих стереотипів художнього мислення і спрямовується в русло нового пізнання загальновідомих творів шляхом глибокого проникнення виконавців у сферу інструментарію, естетики, філософії, релігії, літератури, живопису тощо, включаючи технізовані різновиди художньої творчості: грамзапис, теле-кіноіндустрію. У зв'язку з цим творчий пошук митців-дослідників клавірної бахіани призводить до створення нового концептуального сприйняття, трактування та відтворення багатогранного світу бахівських композицій. Релятивною основою досліджень стають такі чинники:

1) асоціативний зв'язок образно-психологічного світу творів Й.С.Баха з культурним комплексом епохи Бароко та джерелами християнської міфології;

2) порівняльний аналіз творчості Баха з творчістю його попередників та сучасників;

3) автентична відповідність інструментарію;

4) дослідження клавірної спадщини в контексті всіх жанрів бахівської творчості: кантат, мес, пасіонів, творів органної та камерно-інструментальної музики. Внаслідок нового спектра пізнання клавірна творчість Й.С.Баха постала у незнаній до цього часу стилістичній та образно-психологічній багатомірності в педагогічній, виконавській та науковій сферах. Однак вагомий внесок, який належить представникам української фортепіанної школи першої половини ХХ ст., в клавірній бахіані не зазнав глибокого вивчення та визнання насамперед з огляду на відсутність звукозапису інтерпретацій.

У зв'язку з цим метою публікації є висвітлення питання про український мистецький аспект у клавірній бахіані ХХ ст.

Завдання статті полягають у виявленні художньо-етичних, стилістичних координат трактування клавірної спадщини композитора у творчості видатних виконавців-дослідників першої половини ХХ ст.

Аналізуючи дану проблему шляхом вивчення мистецтвознавчих та дискографічних джерел, науково-методичних праць та редакційних інваріантів репертуарної літератури, можна стверджувати, що, починаючи з кінця ХІХ ст., найбільш відомі інтерпретатори бахівської музики репрезентували професійно-стилістичні засади двох провідних виконавсько-педагогічних шкіл: **німецької**, яка пропагувала стилістичний академізм у відповідності до звукового символу автентичного інструментарію, та **російської**, пріоритетним стилістичним напрямком якої був романтизм, а інструментом – фортепіано. Контрастність стилістичних тенденцій загострила проблему на досягненні інтерпретаційного ідеалу вже на початку ХХ ст. На фоні домінування романтичної естетики та потужної хвилі професіоналізації музичної культури, розвитку системи музичної освіти, пріоритетні мистецькі інтереси спонукали до інтегрування проблем суто професійного спрямування та тенденцій нового світосприйняття до філософських, етично-психологічних категорій. Діалектичне взаємопроникнення цих процесів спонукало до появи двох головних традицій піаністичного мистецтва ХХ ст.: посиленої інтелектуалізації процесу створення виконавської концепції в широкому розумінні та до неповторної самобутності інтерпретаційних рішень у втіленні творів світової музичної спадщини.

У колі проблем трактування клавірної творчості епохи Бароко на початку ХХ ст. простежується ряд тенденційних аспектів, а саме:

1) інструментальне домінування рояля та романтичного органа: артисти – романтики, як правило, ігнорували важливу якість старовинної музики – її автентичне звучання, якому органічно відповідали можливості клавішних інструментів певного періоду;

2) чисельні обробки, переважно органної творчості Й.С.Баха, як вияв імпозантності, звукової наповненості, імпровізаційності – об'єднавчих рис барокової та романтичної естетики (показовою у цьому відношенні можна назвати «Чакону» Й.С.Баха–Ф.Бузоні), витіснили з концертної естради оригінальні версії; клавірні та скрипкові твори трактувалися у квазіорганній манері;

3) підкреслений емоційно-психологічний акцент, домінування фортепіанних, органних інтерпретацій породжували у виконавській стилістиці бахівської музики віртуозні, колористичні пріоритети виконання та оркестровий контекст: примхливу агогіку, переливи тембральних фарб, хвилеподібну динаміку, прискорений темпоритм, партитурний виклад авторського тексту (редакції Б.Бартока) тощо.

Оскільки відомі українські піаністи першої половини ХХ ст. здобували вищу музичну освіту переважно в мистецьких закладах Європи та Росії, то формування їхніх мистецьких орієнтирів знаходилося під безпосереднім впливом визначних музикантів цього періоду.

Один із перших, хто визначив пріоритети фортепіанного інтерпретування клавірної творчості Й.С.Баха, а саме: синтезуючий інструментальний аспект, мужній характер виконання та терасовидний принцип динамічної побудови – був **Феруччіо Бузоні**. На фоні розквіту романтичного стилю його позиція в боротьбі за стилістично правдиве трактування творчості Баха багатьом вбачалася антиромантичною. Однак в редакціях, транскрипціях, грамзаписах, які відзначені впливом лістівської традиції, а також інструментальним впливом органу, зокрема романтичного, Бузоні демонструє своє бачення бахівської творчості саме в руслі романтичної стилістики. Її риси простежуються в подрібненій, часто хвилеподібній динаміці, афектованих імпульсивних rubato, побудові динамічного плану в транскрипціях органних фуг шляхом поступового посилення гучності від pp до ff, органній педалізації та ін.

Поряд з романтичними координатами у виконавській бахіані з початком ХХ ст. простежується розквіт академічних традицій, особливо в творчості представників німецької школи. Одним з високих прикладів служіння бахівській творчості стала діяльність видатного німецького піаніста, органіста, клавесиніста, диригента **Гюнтера Раміна** (1892-1956 рр.). Опанувавши основи піаністичної

майстерності у відомого педагога Роберта Тейхмюллера, Г.Рамін свідомо і безпосередньо пов'язує своє творче життя з бахівськими традиціями в широкому розумінні. Його дорога до вершин і глибин творчості композитора починається з посади хориста Лейпцизької церкви св. Хоми. Згодом, з 1940 р. Рамін стає дванадцятим після Баха кантором цієї церкви, з 1931 р. диригує Лейпцизьким оркестром «Gewandhaus», працює професором по класу органу і клавесину у консерваторії. Надзвичайно важливим є той факт, що Рамін – один з перших інтерпретаторів музики Баха – на основі її дослідження та відповідного стилістичного виконання відроджує традиції клавесинної Школи, тим самим конкретизуючи автентичні стильові орієнтири виконання клавірної музики загалом. Характерно, що у своїй творчості Рамін демонструє звучання клавірних барокових творів у синтезуючому інструментальному контексті, що насамперед зумовлено його діяльністю як органіста. На цій основі звучання клавесинних барокових творів відзначене вражаючою експресією, яка часто досягає справжнього драматизму (Й.С.Бах: Хроматична фантазія і фуга, Партіта Ре-мажор; Г. Гендель: Чакона). Характерні риси виконавського стилю Г.Раміна – стилістичний вибір інструментарію, незвичний органний підхід до клавесину, імпровізаційність висловлювання спричиняють на початку XX ст. кардинальну зміну стандартних поглядів на клавесин як на музейний експонат.

На фоні стилістичного різнобарв'я піаністичного мистецтва початку XX ст. важливим етапом у трактуванні клавірної бахіани стала поява нової наукової концепції. Її автор – представник українського фортепіанного мистецтва **– Болеслав Яворський** запропонував розгляд клавірної творчості Баха, зокрема «Добре темперованого клавіру» (абревіатура ДТК), в контексті багатогранної сфери духовної тематики. Відносно творчої особистості Яворського необхідно відзначити, що витоки її формування та професійна реалізація пов'язані з Києвом. У 1984-1898 рр. майбутній вчений навчався в класі видатного педагога-піаніста Володимира В'ячеславовича Пухальського в Київському музичному училищі, а далі продовжив навчання в Московській консерваторії, яку закінчив у 1903 р. за двома спеціальностями – теорія та фортепіано. 1 квітня 1915 р. Яворський стає професором по класу теорії та фортепіано у Київській консерваторії, з якою пов'язує свою діяльність до 1921 р.

Як результат досліджень бахівської творчості, Яворський розглядає клавірні композиції в комплексі історико-культурних домінант, мистецьких критеріїв епохи Бароко та всієї творчості Й.С.Баха. На цій основі вперше пропонується науково обґрунтована таблиця – сюжетне тлумачення 48 прелюдій та фуг, що охоплює шість внутрішніх циклів, які формуються за головними віхами Євангельської розповіді. Відзначимо, що згадки про відтворення Бахом біблійної тематики в його клавірних творах висловлювалися до Яворського Антоном Рубінштейном, Гюнтером Раміним, Альбертом Швейцером, Феруччіо Бузоні, Вандою Ляндовською, Альфредом Казеллою. Ці припущення Яворський підкреслює аналітичними аргументами, акцентуючи увагу на тому, що етичний задум Баха стає зрозумілим лише за наявності широкого інформаційного спектра стосовно барокової епохи та детального аналізу її музичної спадщини, який включає дослідження особливостей мелодики, фактури, поліфонії, структурних формоутворень, а також всього комплексу виразових засобів. На цій основі концепція бахівського циклу, за Яворським, ґрунтується на таких результатах досліджень:

1) у культурі епохи Бароко існувала давня традиція компонування творів світського призначення (поетичних циклів, серій картин, гравюр, п'єс різних жанрів, пісенних збірників, інструментальної музики тощо) на основі сюжетів християнської міфології;

2) в основі більшості прелюдій і фуг ДТК лежать загальновідомі в Німеччині XVI-XVII ст. мелодії протестантських хоралів з конкретними образно-змістовими асоціаціями;

3) через усі бахівські твори проходять мелодичні утворення – символи (тема хреста, мотив розп'яття, страждання та ін.), які об'єднують значну частину творів композитора в єдине ціле та є могутніми факторами художньо-емоційного впливу.

Внаслідок цього, на думку Яворського, Й.С.Бах не позначав сюжетну сторону своїх поліфонічних композицій, оскільки вони передбачали не суто зовнішнє ілюстрування образів, а їхнє глибинне тлумачення.

Висунута Б.Яворським ідея музично-художніх символів як виразових засобів, виявлених у творчості Й.С.Баха, отримала своє яскраве виконавське перевтілення насамперед у філософських інтерпретаціях Марії Юдіної та індивідуалізованих психологічних трансформаціях мистецтва Самуїла Фейнберга. **Марія Юдіна** була найактивнішою учасницею семінарів Болеслава Яворського. Вона однією з перших у ХХ ст. почала виконувати більшість творів Й.С.Баха, зокрема ДТК, з посиленим програмним акцентом, пов'язуючи їх з текстами Біблії. У своїй творчості піаністка показала приналежність бахівської клавірної музики і сучасного рояля до різних епох не тільки як історичний факт, але і як живу художню реальність, що зумовлює значні інтерпретаційні проблеми. У її виконавських концепціях відродилася втрачена романтичними прочитаннями барокова ідея тривалого «занурення» в один емоційний стан, що реально відтворювалося певними технічними засобами, серед яких: принцип клавірно-органного регістрування; гострі конкретизовані артикуляційні прийоми фразування; відмова від поступового збільшення звукової гучності у фугах; енергійна клавесинна розчленованість мікроструктур; органна динамізація кульмінаційних формоутворень; підкреслене динамічними контрастами та зникненнями diminuendo в заключних тактах циклів; стійкі конструкції форми, врівноважені темпи, відмова від імпульсивного rubato. Вихованка Петербурзької консерваторії (клас проф. Л.Ніколаєва), згодом професор Петербурзької, Тбіліської, Московської консерваторій, Інституту імені Гнєсіних Марія Юдіна як справжній талановитий художник з романтичним світосприйняттям та могутнім інтелектом впродовж свого життя завжди прагнула до новаторських трактувань класики, повністю виключаючи сухий академізм.

На відміну від Г.Раміна та М.Юдіної, виконавське трактування ДТК **Самуїлом Фейнбергом** є кульмінаційним виявом індивідуальної психологізації змісту бахівської творчості. В історії виконавського мистецтва воно існує в єдиному неповторному варіанті на основі того , що майже всі традиційні стильові орієнтири композицій проходять виконавську імпровізацію, яка межує зі співавторством. Звук та його багатогранні трансформації стають символом виконання. Тривале перебування в одному емоційному стані, притаманне для барокової епохи, замінюється безперервною грою світлотіні, хвилеподібною контрастною динамікою, безперервною педалізацією, переважаючими «тихими» кульмінаціями навіть в темі фуг, темповими агогічними несподіванками. На противагу цьому слід відзначити, що діапазон виконавської свободи у творчості Фейнберга поєднується зі символізованим піаністичним туше, оригінальними поворотами художньої думки, які пульсують в єдиній образно-психологічній аурі. Їхнє майстерне відтворення на роялі складає неповторне враження цілісного задуму, проникливого і впевненого висловлювання, яке межує передусім з поетичною імпровізацією на авторський текст. У колі проблем вибору інструментарію Фейнберг притримувався таких принципів: «В звучанні старовинних клавішних інструментів ми незмінно відчуваємо долю відчуженості. У грі на клавесині для нас відсутня та ступінь експресії, яка є доступною і навіть необхідною для сучасного піаніста» [13]. На основі аналізу творчості Фейнберга можна стверджувати, що в його інтерпретаціях найповніше втілилися характерні риси художнього символізму, який на початку ХХ ст. був пануючим напрямком у мистецтві.

У багатогранному спектрі клавірної бахіани ХХ ст. унікальністю творчої реалізації відзначена мистецька діяльність **Григорія Беклемішева** – представника **українського фортепіанного мистецтва**, вихованця Московської консерваторії (клас проф. Василя Сафонова), учня та пропагандиста мистецтва Ф.Бузоні. В історії музичного виконавства його ім'я справедливо може зайняти місце поряд з іменем Антона Рубінштейна з огляду на неоціненний внесок в організацію професійної музичної освіти та у справу популяризації світової класичної музичної спадщини. Працюючи в Київській консерваторії, а згодом, з 1923 р. – в Музично-драматичному інституті ім. М.Лисенка, Г.Беклемішев бере активну участь в реорганізації українських музичних навчальних закладів, зокрема стає ініціатором розділу музичної освіти на три ступені, очолює вперше створену аспірантуру при фортепіанній кафедрі, займається проблемою диференціації процесу навчання в консерваторії тощо. Однак найвидатнішим досягненням цього митця в історії світового та українського музичного мистецтва ХХ ст. є проведений ним в 1924-1928 рр. цикл концертів під назвою «Музично-історичні демонстрації», який в хронологічному порядку охопив більше 2000 творів світової музичної літератури, по-

чинаючи від клавесинних п'єс XVII ст. і закінчуючи творами українських композиторів XX ст. Тільки в 1924-1925 рр. відбулося 52 концерти, на яких прозвучало 560 творів англійських, американських, французьких та німецьких авторів. Зазначимо, що вперше серед піаністів марафонський вид концертної діяльності запровадив Антон Рубінштейн, який у 1887-1888 рр. прочитав та відтворив курс історії фортепіанної літератури обсягом 1309 творів 79 авторів у Петербурзькій консерваторії, а в 1888-1889 рр. – 877 творів 57 авторів. В 1916-1917 рр. цю традицію продовжив у Московській консерваторії професор Є.Богословський.

Підкреслимо, що обсяг представлених Беклемішевим у Києві творів Баха вражає небувалим до цього жанровим діапазоном та романтичними, бузонівськими впливами у виборі репертуару. Виступаючи як виконавець, мистецтвознавець та диригент, піаніст присвячує 175-ій річниці з дня смерті композитора шість вечорів, два з яких пропагували оригінальні твори Баха для клавіру соло. (**Вечір 1**. Токата з партіти № 6. П'єси з зошита Анни Магдалени. Капріччо на від'їзд улюбленого брата. Хроматична фантазія і фуга. **Вечір 2**. Фантазії: до мінор, ля мінор , соль мінор. Транскрипції Сен-Санса, Ліста, Санто, Бузоні. **Вечір 3**. Транскрипції Сен-Санса: Увертюра з кантати №28; Адажіо з кантати №3 ; Бурре зі скрипкової сонати №2; Анданте зі скрипкової сонати №5; Престо з кантати №5; Ларго з скрипкової сонати №5; Речитатив і арія з кантати №30; Гавот зі скрипкової сонати; Хор з кантати №30. Транскрипції Ліста: Органна прелюдія і фуга; Прелюдія. Транскрипції Санто: Органні прелюдії; органна прелюдія і фуга. **Вечір 4**. Транскрипції Бузоні: Органна прелюдія і фуга; Органні прелюдії; Чакона; Органні токата, Прелюдія, Адажіо, Фуга; Органна прелюдія і фуга; Органна прелюдія і фуга (потрійна). **Вечір 5**. Камерні ансамблі: Концерт для гобоя, скрипки та фортепіано; Соната для віолончелі та фортепіано; Соната для флейти і фортепіано; Соната для скрипки і фортепіано; Органна пасакалія для 2-х фортепіано. **Вечір 6**. Ансамблі з оркестром: Концерт для трьох фортепіано з оркестром; Концерт для фортепіано з оркестром; Концерт для фортепіано і двох флейт з оркестром; Концерт для чотирьох фортепіано з оркестром).

Відзначимо, що поряд з професором в концертах циклу брала участь талановита молодь, зокрема студентський оркестр Музичного технікуму під його орудою. «Музично-історичні демонстрації» Г.Беклемішева, які були справедливо названі сучасниками живим підручником історії музики, на жаль, за відсутності звукозапису залишилися в історії фортепіанного мистецтва XX ст. тільки як визначний історичний факт.

Певним відсотком барокової музики, зокрема творами Баха, відзначені львівські афіші фортепіанних концертів 20-30-х рр. Серед виконавців – визнані в Європі українські піаністи Любка Колесса, Роман Савицький, В.Лабудинський, Леопольд Мінцер, Северин Сапрун, Антон Рудницький. Однак у програмах галицьких піаністів домінує тенденція тільки до відкриття концерту творами Баха, як, наприклад, у концертах Любки Колесси прозвучало декілька транскрипцій органних творів Баха, зокрема «Чакона» Баха-Бузоні; концерти Антона Рудницького 1924 р., 1926 р. включали твори Баха і транскрипції Ф.Бузоні, зокрема «Органну токату»; в концертах відомого педагога В.Лабудинського виконання творів Й.С.Баха, Г.Генделя, за словами Василя Барвінського, відзначалось значним відсотком об'єктивізму [2]. Серед монографічних бахівських програм привертає увагу святковий концерт 1932 р., присвячений 250-літтю від дня народження Баха і Генделя, який був організований «Львівським бояном» та Музичним товариством ім.М.Лисенка. Програма складалася з трьох сольних виступів професорів Вищого музичного інституту імені Лисенка: Романа Савицького (Й.С.Бах – Ф.Бузоні «Чакона»), Євгена Перферецького (Г.Гендель. Соната ре мажор, Й.С.Бах «Гавот»), Одарки Бандрівської (сольні арії з опер та ораторій), і хорових виступів (уривок з кантати Й.С.Баха «Він став в оковах смерті» та ораторії Г.Генделя «Ізраїль в Єгипті») [10]; студентський концерт класу відомого професора фортепіанної гри Леопольда Мінцера, який відбувся 11 лютого 1932 р. в залі Львівської консерваторії [6].

Приємною несподіванкою для Львова став концерт симфонічної музики Єврейського музичного товариства 3 червня 1920 р., в якому прозвучав клавірний Концерт ре мінор Й.С.Баха у виконанні Артура Гермеліна – учня Віл'єма Курца [3]. Яскравою подією культурного життя Львова стали також фортепіанні концерти видатних польських виконавців – піаніста Артура Рубінштейна

(1934 р.) та клавесиністки і піаністки Ванди Ляндовської (1936 р.), які теж розпочиналися творами Баха. Зокрема, у фортепіанному концерті Ляндовської прозвучала музика Й.С.Баха, Ж.Рамо, Ф.Куперена, К.Дакена, В.Моцарта. Характеризуючи її виконавську манеру, композитор і піаніст Антон Рудницький зазначає, що клавесинний стиль виконання відчувається і в грі Ляндовською на фортепіано «ажурним зверхнім звуком з мінімумом педалу, чудовою прозорістю клавесину» [13].

Серед артистів-дослідників ХХ ст., які активно втілювали ідеї виконання клавірних творів барокової, класичної, ранньо-романтичної доби на автентичному інструментарії поряд з вищезгаданими **Гюнтером Раміним** та **Вандою Ляндовською,** необхідно назвати **Ральфа Керкпатрика**, **Пауля Бадура-Скоду**, **Леоніда Ройзмана**, **Олексія Любімова**. Внаслідок діяльності виконавців автентичного спрямування фортепіанна інтерпретація старовинної музики докорінно переосмислюється і розглядається як транскрипція. На основі виявлених стилістично-смислових граней бахівської творчості вона знаходить свою подальшу трансформацію у виконавському мистецтві Егона Фішера, Святослава Ріхтера, Глена Гульда, Тетяни Ніколаєвої, Марії Грінберг, Михайла Плетньова та ін. Внаслідок багатогранності стилістичного виконавського спектра клавірної бахіани характерними ознаками фортепіанного мистецтва другої половини ХХ ст. стають: синтезуючий інструментальний контекст, тенденція до посиленої концептуальності та інтелектуалізації; в музикознавчих дослідженнях яскраво простежується історична перспектива.

У колі проблем інструментального вибору інтерпретації приклад трактування клавірної музики знаходимо в музичній культурі епохи Бароко. У цей період поняття «клавірна музика» охоплювало музичну літературу, написану для всіх клавішних інструментів, які складали так звану родину Clavier (орган, клавесин, клавікорд). Стосовно бахівської творчості трактування її інструментального символу знаходимо в роботі В.Апеля «Історія органної та клавірної музики до 1700 р.», де автор зазначає, що в тих випадках, коли Бах писав Klavier, він вказував на клавішно-струнні інструменти як на звуковий символ виконання. Коли ж початковою буквою була «С» - Clavier, то музика призначалася для всіх клавішних інструментів, включаючи всі види органу. Відомо, що в переважній більшості автографів клавірних творів Бах писав Clavier, тим самим започаткувавши синтезований інструментальний контекст у виконанні клавірних творів та вільний вибір виконавцем інструмента, а, отже, і звукового символу інтерпретації. На цій основі можна вбачати, що, оскільки твори Баха є першоджерелами ладової темперації, яка послужила основою народження фортепіано, то ідеальний символ цього інструмента теж входив у сферу звукових уявлень композитора, а, отже, був одним із представників родини Clavier.

Таким чином, можна стверджувати, що на основі різних виконавських концепцій ХХ ст. в царині виконавської інтерпретації клавірної творчості Баха визначилися такі ключові аспекти:

1) глибока за змістом художньо-естетична, інтелектуально-психологічна направленість інтерпретацій; висока виконавська культура, яка передбачає виконання бахівських клавірних творів на автентичному інструментарії; критерієм досконалості інтерпретацій виступає художнє переосмислення виконавцем музичних явищ у їх історичній та акустичній перспективі; майстерність і повнота відтворення музичного твору базується на поглибленому вивченні історичних джерел, авторського тексту та самобутньому прояві таланту виконавця;

2) бахівське трактування поняття клавірного мистецтва може слугувати єдиним узагальнюючим поняттям для сучасної родини клавішно-струнних та клавішно-духових інструментів, включаючи фортепіано;

3) українське фортепіанне мистецтво завдяки діяльності Болеслава Яворського, Григорія Беклемішева, піаністів Галичини відіграло вагому роль в історії клавірної бахіани ХХ ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Apel W. Geschichte der Orgel und Klaviermusik bis 1700. – Kassel, 1967.
2. Барвінський В. Фортепіанний вечір проф. Лабудинського // Діло. – Львів, 1926. – Ч. 147.
3. Барвінський В. З концертної салі // Громадська думка. – Львів, 1920. – Ч. 129.
4. Браудо И. Об органной и клавирной музыке. – Л., 1976.

5. Баренбойм. Л. А.Г.Рубинштейн. Т. 1. – Л., 1957; Т. 2. – Л., 1962.
6. Діло. – Львів, 1932. – Ч. 35.
7. Друскин М. Нерешенные проблемы баховедения //Сов. музыка,1985. – №3.
8. Курковський Г.В. Педагоги – піаністи Київської консерваторії. 1913-1933 рр. //Українське музикознавство. Вип. 2. – Київ, 1967. – С.264-280.
9. Людкевич С. З творів Баха і Генделя // Діло. – Львів, 1935. – Ч. 309.
10. Ревуцький Л. Цикл публічних музично-історичних демонстрацій проф. Г.М.Беклемішева. – Музика. – Київ, 1925. – №7-8. – С. 287-290.
11. Ройзман Л.О. О фортепианных транскрипциях органных сочинений старых мастеров //Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. 3. – М., 1973.
12. Рудницький А. Ванда Ляндовська //Діло. – Львів, 1936. – Ч. 277.
13. Фейнберг С.Е. Мастерство пианиста. – М., 1978. – С. 15.
14. Хурсина Ж. Выдающиеся педагоги-пианисты Киевской консерватории. – К.: Муз. Україна, 1990.
15. Черепанин М. Музична культура Галичини. – К.: Вежа, 1997.
16. Юдина М. В. Статьи, воспоминания, материалы. – М., 1978.
17. Яворский Б. Статьи. Воспоминания. Переписка. /Сост.- ред. И. Рабинович. – М., 1972. – Т.1.

Tereza Kalmuchyn-Dranchuk

THE CLAVIER «BACHIANE» OF THE FIRST PART OF XX CENTURY: UKRAINIAN ASPECT

In this article problems of interpretation of the clavier heritage of Johan Sebastian Bach and peculiarities of its style incarnation by outstanding performers on the beginning of XX century are investigated, the role of representatives of Ukrainian piano arts in the «clavier bachiane» of XX century is lit up.

Key words: Johan Bach, clavier arts, interpretation, clavier instruments, Ukrainian piano arts.

Євгенія Шуневич

СПЕЦИФІКА ПРОЧИТАННЯ ПОЕЗІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

У статті робиться спроба порівняльного аналізу романсів різних українських композиторів на один поетичний текст безсмертної поезії Лесі Українки.

Ключові слова: солоспів, порівняльний аналіз, цілісний аналіз, поезія Лесі Українки в музиці, українська камерно-вокальна музика.

В українському музикознавстві давно і плідно ведуться дослідження в галузі камерно-вокальної музики. Більшість музикознавців, вивчаючи певні проблеми, значною мірою торкаються особистості композитора, його творчого кредо, жанрових симпатій тощо. Фундаментальними і визначальними є роботи Т.Булат «Український романс» [1], М.Загайкевич «Іван Франко і українська музика» [3], Ю.Малишева «Солоспіви: нариси та нотатки про українську вокальну лірику», Б.Фільц «Український радянський романс» [5], Я.Якубяка «Солоспіви С.Людкевича» [7].

Про невичерпність можливих досліджень у названій галузі музичного мистецтва свідчать публікації вокальних творів, що донедавна були недоступними ні для аналізу, ні для виконання. До них належить виданий «Музичною Україною» збірник романсів на вірші українських поетів Вадима Кіпи [4], ім'я якого, як і багатьох інших представників української культури у зв'язку з тим, що він був змушений жити і працювати за кордоном, було викреслено на кілька десятків років із скрипту

української музики.[1]

Метою нашої статті є спроба порівняльного аналізу романсів різних композиторів на один поетичний текст Лесі Українки, 135 річниця від дня народження якої відзначається цього року. Образна сфера вірша, його метроритм розуміється як об'єктивна наявність, натомість індивідуальність озвучення тексту, цікаві знахідки композиторів чи не зовсім відповідні трактування розкривають можливості для ґрунтовної аналітичної роботи.

Вокальна музика, якщо вона присутня у творчій спадщині будь-якого композитора, завжди є певним «лакмусом» для митця. Цілком очевидно, у поезіях, що їх обирає композитор, певним чином фокусується і його власне «Я». Пошук і знахідка вірша, його озвучення власним баченням, чуттям, розумінням відповідає особистим потребам майстра. У цьому розумінні вокальні жанри мають невичерпний потенціал для втілення найрізноманітнішої гами почуттів, настрою, смаків.

Вибираючи музичний матеріал для статті, зупинимося на тих поезіях Лесі Українки, що неодноразово привертали увагу українських композиторів. Це солоспіви «Хотіла б я піснею стати», «Стояла я і слухала весну», «Дивлюсь я на ясній зорі». Серед авторів – К.Стеценко, Ф.Надененко, А.Коломієць, М.Жербін, В.Кіпа, В.Квасневський, кожен з яких має свій неповторний стиль та творчу індивідуальність. Звернення українських композиторів до віршів великої поетеси вимагає ґрунтовного аналізу романсової лірики. У межах однієї публікації це здійснити неможливо з огляду на весь об'єм дослідницької проблематики.

Цікаву аналітичну концепцію пропонує Л.Хіврич у своїй статті «Про виразність ритмо-темпу в поезії Лесі Українки та про його відтворення в романсах українських композиторів» [6]. Вона пише: «Аналіз метрики ліричних віршів Лесі Українки, порівняння метро-ритмічної будови віршів, різних за образним змістом, виявляє дуже цікаву і досить тверду (хоч і не абсолютну) закономірність – взаємозалежність між ритмо-темпом і образним змістом. Поетеса тонко відчуває виражальну роль віршованого темпу, використовує його як засіб виразності (часом близької до ілюстративності) для посилення рухових образів тексту» [6, 228]. І далі: «Серед досить різноманітних віршованих розмірів, що зустрічаються в її поезії, можна виділити дві основні метричні групи, різні за темпом: 1) трискладові стопи з регулярними наголосами; 2) двоскладові. Метри першої групи поетеса найчастіше пов'язує з активними, динамічними, стрімкими образами, з пристрасними душевними поривами. Друга група позначена в цілому рідшими і, що також дуже важливо, нерегулярними наголосами, виявляється придатнішою для втілення спокійних або смутних образів, для передачі неквапливої розповіді, змалювання тихої, мрійливої природи, або для ілюстрації повільного, млявого руху, важких зусиль тощо» [6, 228].

З огляду на ритмічний аспект поезії вже містять ключ, підказку композитору, що допоможе максимально втілити задум поетеси в музиці і один із засобів музичної виразності (ритм) певною мірою вплине і на форму, лад, темп, виклад мелодії, фактуру супроводу тощо.

У поетичній спадщині Лесі Українки вірш «Хотіла б я піснею стати» презентує всю музикальність творчої натури поетеси, її вміння «звукове» явище зробити «зримим», відчутним на дотик. Образній сфері вірша властиві стрімкість, помітність, неподільність і багатоскладовість мрій. Згідно з концепцією Л.Хіврич, цей вірш належить до швидких і від його правильного прочитання залежить в майбутньому і цінність музичного твору.

Своєрідним «звуковим» еталоном втілення цієї поезії донині можна вважати солоспів К.Стеценка. Світлий настрій, образ швидкого плавного польоту, створений всіма засобами вокальної партії і фортепіанного супроводу, якнайкраще передає задум поетеси.

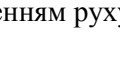
У формотворчому аспекті композитори К.Стеценко, В.Кіпа, В.Квасневський, А.Коломієць ви-

[1] Блискучий піаніст, органіст, композитор і педагог Вадим Кіпа народився 13.05.1912 р. у Кухмістерській Слобідці (передмістя Києва) в інтелігентній родині. Навчався у Харківській (кл. проф. Павла Луценка), Київській консерваторії (кл. піаніста проф. Григорія Беклемішева, композиторів Левка Ревуцького та Бориса Лятошинського). З 1951 р. і до останніх років життя проф. В.Кіпа працював у США. Крім концертних виступів у США і Канаді, заснував у Нью-Йорку власну музичну студію, яка протягом існування дала музичну освіту багатьом талановитим піаністам.

Найважливіше місце у його композиторському доробку займає камерна музика: фортепіанні концерти, пісні та романси. Помер В.Кіпа 31.08.1968 р. у Нью-Йорку [2].

явили одностайність щодо обрамлення солоспіву фортепіанним соло. У В.Кіпи трактування музичного образу є спорідненим до втіленого задуму К.Стеценка, звукова палітра В.Квасневського змальовує події дещо бурхливо і пристрасно (загальний низхідний рух хроматичними півтонами), а подача музичного матеріалу у А.Коломійця не є, на нашу думку, переконливою.

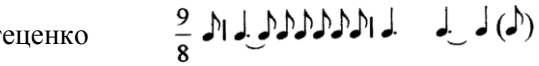
Працюючи з поетичним текстом Лесі Українки, що складається з трьох строф, кожен з авторів запропонував своє структурне бачення солоспіву. У К.Стеценка – це наскрізність форми, де кожна строфа індивідуалізована засобами мелодики, гармонії, фактури супроводу тощо. Зауважимо, що розділи-строфи об'єднуються і сприймаються як складові цілого завдяки інтонаційній подібності початків фраз: висхідні ч.4 f^1-b^1 («хотіла»), в.2 c^2-d^2 («щоб геть»), в.6 f^1-d^2 («лунали»). В.Кіпа обрав для свого романсу просту тричастинну форму (*a*-*b*-*a*), яка характеризується певною контрастністю між розділами. Таким чином автор «розшаровує» настрій твору на два плани: енергійний, дієвий і ліричний. В інтонаційному відношенні це підтверджується тим, що початки фраз крайніх розділів всі висхідної будови, всередині використано як висхідну, так і низхідну інтерваліку.

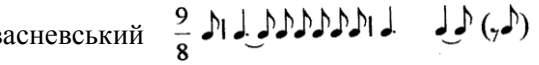
Наскрізність властива і романсу А.Коломійця, однак відчуття плинності дещо руйнується, оскільки автор розмежовує поетичні строфи фортепіанним соло. Цей прийом роздроблює образну сферу поезії, замість єдності і неподільності утворюється недоречна «складовість». До того ж мрійна дієвість дієслова «хотіла б» нівелюється низхідною, благально-зітхальною інтонацією (b^1-a^1) і уповільненням руху ().

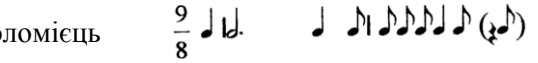
У жанрі пісні-романсу (В.Квасневський) перевага належить простим двочастинним репризним формам: a – a1 – b – a2. З огляду на таку структуру потрібна чотиристрофна поезія. Тому автор двічі використовує перші чотири рядки вірша. В інтонаційному відношенні домінують висхідні мотиви, ритмічна структура фраз незмінна.

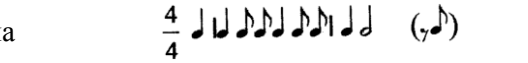
Певні тенденції простежуються в ладовому аспекті. К.Стеценко і В.Кіпа подають відповідно ***B-dur*** і ***Es-dur*** – тональності яскраві, «фанфарні», В.Квасневський «чує» твір в ***a-moll***, теж досить світлій тональності. Трагічний, журливий ***es-moll*** А.Коломійця вважатиметься невідповідним загальному настрою і образній сфері поезії.

Метро-ритмічна організація у вокальній музиці завжди взаємозалежна від ритміки поезії. Віршований розмір амфібрахій вимагає затакту чи вступу на слабку долю такту, бажаною також бачиться тридольність метру. Показовою в цьому відношенні є перша фраза і способи її ритмічного осмислення названими авторами.

Стеценко 

Квасневський 

Коломієць 

Кіпа 

З наведеної схеми видно, що тридольність використана не всіма композиторами (В.Кіпа), що рівномірність і безперервність фрази може штучно затриматися (А.Коломієць), можемо також бачити повну метро-ритмічну ідентичність до класичного зразка (В.Квасневський).

Динамічні градації, запропоновані К.Стеценком, представлені нюансами від mp до ***pій f.*** Загальний рух динаміки вокальної партії – наростаючий: ***mf - cresc - f - cresc - pій f*** (перша хвиля); mp - ***mf - cresc - f*** (друга хвиля). Динаміка у В.Кіпи коливається в межах ***mf - f,*** фактично відсутній динамічний контраст між розділами. Нарощування динаміки у К.Стеценка має більш виразові можливості, створюється враження наближення до здійснення мрії (тихо – далеко, голосно – близько), динамічна статика В.Кіпи в цьому розумінні не є оправданою. Нюансова шкала у А.Коломійця представлена досить широко: ***p, mf, f, sub p, cresc***, ***molto***, ***pій f , ff.*** Протягом твору тричі відбувається наро-

щування сили звука (в кожній окремій строфі). З виконавської точки зору найскладнішим є третій розділ (tempo I), який починається на p у високій теситурі (ges^2). Звуки середнього регістру сопранового діапазону (***a^1, b^1***) використані епізодично, рух мелодії відбувається в межах ***c^2 – g^2*** майже 13 тактів, особливо вокально некомфортним є затримання мелодії на ***fis^2 – ges^2*** («море гучне») на наростаючій динаміці протягом 5 повних тактів. Динаміка як засіб музичної виразності у творах В.Квасневського підпорядкована мелодиці. Як правило висхідні побудови вимагають посилення звучності, довгі тривалості – філірування звука.

Темпові градації, швидкість відчуття поезії також досить різноманітні у названих авторів. К.Стеценко вказав *Allegretto animoso* як єдиний темп солоспіву (*rit* і *a tempo* зафіксовані лише в заключному кадансі), у В.Кіпи – *Allegro risoluto* не потребує жодних агогічних відхилень. В.Квасневський пропонує *Moderato con anima* для розділів «a» і *meno mosso* – для «b» з використанням агогіки (фермати). Розмаїття темпових позначень бачимо в романсі А.Коломійця: *Andante con dolore* розпочинає і завершує твір, сольні епізоди у фортепіано позначені *poco agitato* і *piu mosso agitato*, вокальні розділи виконуються в *piu mosso* і *tempo I*. Кількісне співвідношення спокійних і рухливих епізодів (3:3) схиляється на користь перших, оскільки 1 і 3 поетичні строфи автор пропонує виконувати *Andante con dolore*, отже, на них зосереджено смислове навантаження солоспіву.

Вагомим елементом музичної виразності є партія фортепіано. Ми вже звертали увагу на те, що всі композитори використали фортепіанний вступ як ключ до цілого твору, де у кількох тактах експонується загальний чи провідний тонус солоспіву. У Стеценка фортепіано допомагає зберегти відчуття руху, легкість і помітність образу. Фактура В.Кіпи типово «рахманіновська» (поліритмія вокальної дводольності з фортепіанними тріолями, октавні унісони із заповненою вертикаллю, «повзаючі» хроматичні ходи, розкладені акорди). Партія фортепіано у В.Квасневського має загалом фоновий характер – права рука переважно дублює мелодію, в лівій – басово - гармонічна основа. Насиченою, багатошаровою є фактура у А.Коломійця. Темпові зміни вимагають у нього змін фактури. Складність фортепіанного викладу полягає насамперед у поліфонізації музичного матеріалу, що певною мірою обтяжує сприйняття твору. Така ускладнена голосоведенням фактура є більш відповідною для поезій філософсько-узагальненого змісту.

У ліриці поетеси, жінки, що страждала і мріяла, боролася й раділа, всі прояви почуттів, суб'єктивних відчуттів і переживань завжди тонко нюансовані. Образність цієї поезії чітко презентує дві сили чи дійові особи: героїню і небесні світила. В основі ідеї твору – протиставлення особистості, її сумних думок і далеких, недосяжних, оманливих і байдужих до світу зірок. Відчуття пустоти, самотності і усвідомлення мимовільної зради (зорі сміються холодним промінням, проте вони колись «інакші були») – таким є настрій вірша «Дивлюсь я на ясній зорі».

Для аналізу обрані однойменні романси, створені К.Стеценком, Ф.Надененком і М.Жербіним.

Двострофність вірша певним чином вплинула на вибір форми. У К.Стеценка – це період із розширеними каденціями в кінці речень: $\frac{9+9}{8+1|8+1}$. Ф.Надененко обрав форму простого репризного періоду, а М.Жербін – просту двочастинну форму з розширенням. Всі автори надали перевагу більш стійкому викладу музичного матеріалу в перших розділах форм і схвильованому, пристрасному – в других. Індивідуально вирішена проблема фортепіанного вступу. К.Стеценко обмежується двома тактами стриманого і строгого миготіння *a-moll – F-dur* в гармонічному викладі. Мінімалізував вступ Ф.Надененко: пуста, незаповнена квінта (*cis^1-gis^1*) ілюструє холодний і байдужий нічний простір. Найбільш промовистим є вступ у солоспіві М.Жербіна – своєрідна квінтесенція настрою і тонусу, з експозицією «холодних зірок» (т. 1 – 4) і драми героїні (т. 5 – 7).

Питання форми тісно пов'язане із роботою над поетичним текстом. У К.Стеценка кожному реченню відповідає окрема строфа поезії: $\frac{речення}{строфа}+\frac{речення}{строфа}$. Ф.Надененко двічі повторює останні рядки: «в той час, коли ви мені в серце солодку отруту лили» – звідси репризність. М.Жербін у розширенні акцентує увагу на «солодкому і підступному» отруєнні: «…лили, солодку отруту, лили». В ладовому відношенні названі автори надали перевагу мінорному ладу, використовуючи співвідно-

шення однойменних тональностей чи плагальність мажорної субдомінанти і мінорної тоніки. Так, наприклад, у К.Стеценка – *a-moll – A-dur*, у Ф.Надененка – *cis-moll – Cis-dur*, у М.Жербіна – *As-dur* (IV)-*es-moll* (I).

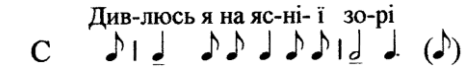
Цікавим до порівняння є ладово-інтонаційний аспект у зазначених солоспівах (йдеться виключно про вокальну партію). У Ф.Надененка ладовою основою є діатоніка (натуральний мінор), альтерована терція тоніки (*eis*) на першій долі четвертого такту вжита лише раз із колористичною метою (гра мінору-мажору). Чітко розмежовані діатонічність і альтерованість відповідно першого і другого речення у К.Стеценка, за допомогою чого створюється образний контраст.

Примхлива і вибаглива, вишукана і колоритна мелодика М.Жербіна оперує як діатонічними, так і хроматичними ступенями мінорного ладу. Завдяки тонким тонально-гармонічним змінам створюється відчуття щемливого болю і усвідомлення самотності героїні. Інтонаційно споріднені, але не тотожні початки фраз у К.Стеценка і Ф.Надененка. Визначальною в них є опора на ладові устої.

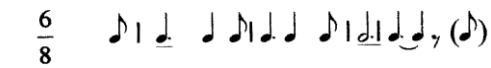
Образність поезії, її неквапливість потребують відповідних темпів. У згаданих авторів темпи коливаються в межах помірних. Майже без агогічних змін використовує *andantino* К.Стеценко, позначення у Ф.Надененка вказують не тільки темп, а й характер твору: *moderato espressivo; piu animato, tempo I,* використовуючи для кожної строфи свою позначку і *tempo I* – для розширення.

З огляду на ритміку вірша метро-ритмічні варіанти у названих композиторів представлені досить широко.

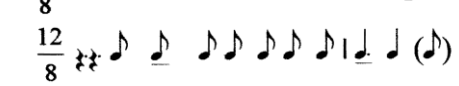
Стеценко



Жербін

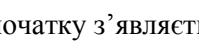


Надененко



Неважко помітити, що два перші варіанти – виразно дводольні, що певною мірою суперечить тридольному розміру вірша (амфібрахій). У фразі утворюється два смислові акценти: «дивлюсь» і «зорі», натомість Ф.Надененко уникає цього дроблення. Його варіант найбільш відповідає задуму поетеси: рівномірні восьмі ноти розглядаються як чинники плинності і безперервності дії, що зосереджена на недосяжному об'єкті. Ритміка другої строфи розуміється композиторами і подається як дводольна (в т.ч. Ф.Надененко).

Динамічний аспект яскраво виявляє особисте відчуття гучності звучання. Динамічна палітра К.Стеценка включає нюанси від ***p*** до ***f (mp, mf, cresc, dim),*** ще ширші градації у М.Жербіна – він використовує і ***ff.*** Динаміка Ф.Надененка містить два нюанси - ***p*** і ***mf.*** Якщо продовжити аналогію між музичним і образотворчим мистецтвом, то солоспіви К.Стеценка і М.Жербіна створені в жанрі динамічного «живопису», а Ф.Надененко використав «пастель». Таке порівняння видається доречним і в характеристиці фортепіанних фактур, засобів інструментального озвучення поезій.

Цікавий прийом звукового розщеплення бачимо у Ф.Надененка: на фоні витриманого *gis* (верхній шар фактури) спочатку з'являється безперервне ритмічне остінато ($\frac{12}{8}$ ), доповнює звуко-просторову картину лінія басу – плавна за рухом і широка за діапазоном. Цей принцип викладу триває протягом усього твору, за винятком заключної каденції в репризі.

Безперервність звучання як принцип викладу також наявний у М.Жербіна. Якщо у Ф.Надененка провідна ідея – показ простору, то у М.Жербіна – мінливе мерехтіння зірок. Ритмічна рівномірна пульсація і колоритні гармонічні послідовності (| $II_7^{\#3}$ |; III^6 $III_7^{\#1\beta7}$ I_6 та ін.) ніби заколисують, гіпнотизують. Суттєво міняється фактура в зоні кульмінації («в той час» і далі): з'являється експресивна стрімкість, напруга, що, однак, миттєво слабне під дією «отрути» – фактура стає прозорою, знову ритмічно рівномірною. Фактурний контраст присутній у романсі К.Стеценка. Аскетично строгий виклад перших 12 тактів підкреслює особисту драму героїні, що і в пекучій самотності не втрачає почуття власної гідності. Схвильованість і протест другої частини передані засобами акордових репетицій на фоні опорного басу.

Світла радість, піднесеність визначають образність поезії «Стояла я і слухала весну». Певна сюжетна бездіяльність героїні («стояла» і «слухала»), що перебуває у стані уважної зосередженості, компенсується активністю і енергійністю іншого об'єкта – весни («говорила», «співала», «шепотіла»). Цей вірш з огляду на його метричну будову належить, згідно концепції Л.Хіврич, до другої групи, яка містить поезії більш спокійніші за настроєм і змістом. Ямбічні структури в музиці також частіше використовуються для створення образів ліричних, жіночних, на відміну від хореїчних, що втілюють активне, енергійне чоловіче начало[1].

Різноманітність, з якою спілкувалась весна («говорила», «співала», «шепотіла»), розкриває широкі можливості у використанні речитативу і кантилени. Причому ці вокальні техніки можуть представлятися контрастно чи драматургічно пов'язано.

Для аналізу обрано романси К Стеценка, В.Кіпи, М.Жербіна. Беручи до уваги будову вірша (дві строфи), автори солоспівів зупинили свій вибір на двочастинних формах. Проста репризна – представлена у К.Стеценка, просту обрав В.Кіпа. Двочастинність у М.Жербіна – іншого порядку. Всі складові форми, що не пов'язані із текстом, тут укрупнені, різноманітні фортепіанні зв'язки нюансують найменші зміни настрою і емоційно озвучують поезію. Таким чином суттєво збільшується кількість музичного матеріалу, вокальна мініатюра перетворюється на розгорнуту сцену (К.Стеценко – 24 такти, В.Кіпа – 31, М.Жербін – 69). Працюючи з поетичним текстом, лише В.Кіпа не порушив його будову, у К.Стеценка двічі повторюється «давно». Ще вільніше трактування М.Жербіна: він додає «мені співали мрії, мрії, давно». Таким чином, К.Стеценко натякає на часову проекцію настроєвого унісону героїні і весни, М.Жербін її утверджує. До того ж, закінчуючи вокальну партію на третьому ступені ладу, останній ніби розмикає дію в нескінченність як втілення безконечної плинності мрії.

Інтонаційна будова першої фрази має індивідуальне забарвлення в кожному романсі. Радісна висхідна квінта з наступним заповненням і зупинкою на 5 ступені реально змальовує струнку постать героїні, її внутрішню зосередженість. Речитативний початок у М.Жербіна інтригує, в ньому відчувається певне емоційне напруження. У В.Кіпи визначальними є низхідні інтонації, що, на нашу думку, не зовсім відповідає настрою поезії. Крім того, хід $des^2 – c^2 – f^1$ («стояла») більше підходив би для втілення пригніченого стану, аніж радісного очікування. Недоречним видається розмежування дій у фазі. Присудки «стояла» і «слухала» К.Стеценко і М.Жербіним подаються нерозривно, натомість В.Кіпа їх розділяє, тим самим утворюючи зайві смислові акценти. Обидва мотиви у фразі закінчуються низхідними квінтами, їхня пустота викликає щем і тугу. К.Стеценко і М.Жербін за основу обрали висхідний напрямок руху мелодії.

Речитативність певною мірою присутня у всіх аналізованих солоспівах. Найменше їх у К. Стеценка, де переважає кантилена. Композитори пізнішої генерації використали речитативність як засіб розвитку музичного матеріалу, надаючи їй драматургічні і колористичні функції.

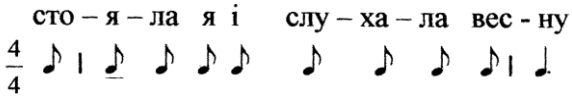
Розуміння внутрішнього змісту і образності поезії нерозривно пов'язані з ладо-тональним аспектом. У К.Стеценка і М.Жербіна – це E-dur та Dur-dur – тональності світлі, яскраві, емоційно піднесені. У солоспіві В.Кіпи переважають бемольні лади: f-moll у вступі і закінченні, Des-dur і es-moll-Es-dur використані в другому розділі. Незаперечна дієвість те енергійність Des-dur нівелюється введенням es-moll. Хоча романс завершується в Es-dur, трагічна приреченість f-moll ніби перекреслює всю стрімкість і енергетику другої частини.

Питання метро-ритму вирішується авторами індивідуально, хоча й простежуються певні тенденції. Вони полягають у визначальній дводольності (вокальна партія).

Ритміка першої фрази є показовою. Рівномірність викладу властива К.Стеценку і М.Жербіну, більш примхливий малюнок у В.Кіпи:

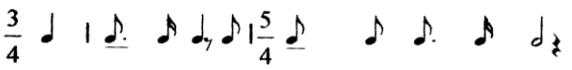
[1] Ямб – дводольний віршований розмір, в основі якого лежить чергування слабких (коротких) і сильних (довгих) складів. Дана поезія написана в п'ятистопному ямбі.

Стеценко



Жербін

Кіпа



Знову бачимо певну невідповідність до настрою поезії у В.Кіпи: пунктири і дроблення руйнують плинність і спокій, які досконаліше втілені у К.Стеценка і М.Жербіна.

Неоднаково розуміють і презентують названі композитори партію фортепіано. Інколи вона виконує функцію настроєвого фону (К.Стеценко), іноді складає особистий, паралельний пласт, співзвучний вокалу (В.Кіпа). Детальна нюансовість, насиченість чи прозорість, спокій чи стрімкість, колористичний чи зображальний звукопис – кожне із зазначених понять влучно і вдало реалізоване М.Жербіним у фортепіанній партії його солоспіву. Автор трактує інструмент як знаряддя озвучення світу і всього, що в ньому.

Поезія Лесі Українки надихнула не одне покоління українських композиторів. Її вірші втілювалися в музику як знаними і визнаними майстрами, так і менш відомими композиторами. Не всі вокальні твори за її поезіями мистецьки цінні, однак незаперечним є інтерес до творчості поетеси, бажання представити своє бачення, іноді суперечливе, сміливе, іноді традиційне. Тільки детальний і скрупульозний аналіз та мистецька практика можуть підтвердити чи спростувати художню життєспроможність твору. Саме аналізу творів присвячена дана публікація. Як складові аналізу розглядалися образність і форма поезії, музична форма, інтонаційні характеристики, ритм, метр, темп, лад, динаміка, фактура супроводу та авторська робота з текстом.

Незважаючи на те, що згадані у статті композитори мають творчу індивідуальність, компонування солоспівів на один текст має свої правила. По-перше, дух поезії, її ідея і настрій, з одного боку, і структурна будова – з іншого, не можуть не вплинути на створюваний вокальний твір. По-друге, метрика вірша певною мірою формує музичний метро-ритм. Якщо композитор глибоко «вслухався» в поезію, проникся її духом, то створений солоспів образно і структурно, вокально та інструментально є мистецьким здобутком.

Дана тема ще не вичерпана і розглядається як достатньо перспективна в багатьох напрямках дослідження української вокальної музики, зокрема на рівні:

– простеження взаємозв’язку між формою вірша і музичною формою;
– роботи з поетичним текстом і його впливу на формотворення;
– зв’язку між образністю і ладовістю;
– порівняльного аналізу вокальних творів, написаних на один поетичний текст Т.Шевченка, І.Франка, О.Олеся та ін.;
– звукозображальності інтонацій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Булат. Т. Український романс. – К.: Наук. думка, 1979.
2. Дзюпина Є. Композитор і піаніст В. Кіпа // Musica Humana. Зб. статей. – Львів, 2003. – С. 281 – 283.
3. Загайкевич М. Іван Франко і українська музика. – К.: Держвидавництво образотворчого мистецтва і муз. літ. УРСР, 1958.
4. Кіпа В. Романси на слова українських поетів. – К.: Муз. Україна, 1998.
5. Фільц Б. Український радянський романс. – К.: Наук. думка, 1970.
6. Хіврич Л. Про виразність ритмо-темпу в поезії Лесі Українки та про його відтворення в романсах українських композиторів //Українське музикознавство. Вип. 9, 1974. – С. 225 – 236.

7. Якубяк Я. Солоспіви С. Людкевича // Українське музикознавство. Вип. 7, 1972. – С. 39 – 57.
8. Яросевич Л. Леся Украинка и музыка: Авторерферат дис. … канд. искусствоведения. – К., 1972.

Eugenia Shunevych

A SPECIFIC OF READING OF POETRY OF LESYA UKRAINKA IS IN CHAMBER-VOCAL CREATION OF THE UKRAINIAN COMPOSERS

In this article given it a shot comparative analysis of romances of different Ukrainian composers on one poetic text of immortal poetess Lesya Ukrainka.

Key words: romance, comparative analysis, totality analysis, poetic text of Lesya Ukrainka, ukrainian chamber-vocal musik.

Ірина Шеремета

СТОРІНКИ ДО ЖИТТЄПИСУ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ЛИСТУВАННЯ З РОДИНОЮ ЛИСЕНКІВ)

У статті розглянуто джерелознавчий аспект листування В. Барвінського з родиною Лисенків в контексті музикознавчого вивчення творчої постаті композитора.

Ключові слова: В. Барвінський, епістолярна спадщина, життєвий та творчий шлях, джерелознавство, українська музична культура.

Майже кожна музикознавча розвідка, присвячена В.Барвінському, розпочинається зі слів про трагічну долю композитора та констатацією того, що кінець ХХ ст. все ж приніс певне відшкодування українському митцеві, яке проявилося у виданні збірок його творів та ряду статей у музикознавчій літературі. Однак чи насправді ліквідовано усі «білі плями», пов’язані з творчістю Барвінського: виданням, виконанням, науковим осмисленням творів композитора? Та й сама сильветка композитора – людини багатогранної, із «високогуманною суспільною душею» та багатьма іншими якостями – чи вона добре знана кожному фахівцю музики, не кажучи про культурно зорієнтовану частину українського суспільства в цілому? В загальноукраїнському інформаційному просторі із когорти постраждалих внаслідок тоталітарного режиму діячів культури й мистецтва (і не лише мистецтва) більше відомі постаті Миколи Хвильового, Алли Горської, Василя Стуса, В’ячеслава Чорновола, Левка Лук’яненка та ін. Про музикантів відомо, на жаль, набагато менше.

У вивченні постаті В.Барвінського одним з найбільш актуальних є дослідження джерелознавчого характеру. Майже з усім джерельним матеріалом композитора – нотним, особистим, документальним, речовим – склалася ситуація, цілковито протилежна до прийнятої у цивілізованому світі. Так, якщо автографи одних авторів ретельно зберігаються й примножуються сучасниками і нащадками, то рукописи Барвінського були знищені за життя композитора. Про особисту бібліотеку, «включену» у фонди консерваторії, Барвінський згадував так: «У мене бібліотека не була дуже велика. (…) Однак було там багато того, чого тепер не дошукаєшся. Як оповідали мені, ноти і т. п. звалено в свій час в купу і там тягнули люди – хто хотів…» [1, 195]. Зберігав композитор і пам’ятні матеріальні речі музичної культури, які після повернення на батьківщину віднайшов тільки частково, відомості про це містяться в листах [1, 194]. Далеко не краща ситуація склалася з особистим документальним архівом – роки еміграції та гонінь на Барвінського відповідно позначилися на його цілісності й повноті. До того ж навіть саме зберігання листів чи автографів композитора було небажаним для адресатів. Тому багато з них врешті-решт «осідали» у закордонних приватних колекціях.

У зв’язку з цим найменше впорядкованим і дослідженим є епістолярій композитора. До сього-

дні в міру відшукування публікувалися лише окремі листи, об'єднані у невеликі групи: 2 листи К.Стеценку [6], кілька листів (а, властиво, конспекти з них) до учениці О.Пясецької з Мордовії [4], ряд листів до родини Лисенків та відкритий лист О.Корнійчуку [1, 175-222].

У поле зору нашого дослідження потрапили усі вищезазначені друковані листи Барвінського, однак основна увага була зосереджена на його листування із родиною Лисенків – воно є найбільш об'ємним (14 од.) та тривалим у часі (обіймає 1946-1963 рр.). В ньому композитор продовжує тривалу традицію тісного спілкування родин Барвінських та Лисенків, закладену ще в 60-х роках XIX ст. батьком О.Барвінським та М.Лисенком. Адресатами зазначених листів виступають син та внучка М.В.Лисенка – Остап Миколайович та Рада Остапівна. У двох листах згадується і дружина О.Лисенка – Марія Тимофіївна.

Листування митця з родиною Лисенків вперше побачило світ у 2004 р. Наклад збірника «Василь Барвінський. З музично-письменницької спадщини» (упорядник В.Грабовський), в якому воно надруковане, досить обмежений (всього 500 примірників). Це ще одна обставина, яка обґрунтовує наше звернення до такого роду матеріалу.

У чому ж цінність листування В.Барвінського для українського музикознавства?

Передусім як і кожен епістолярій він дає нам неоціненний матеріал – славнозвісний «дух часу», на основі якого можемо в новітніх умовах писати справжню історію культури (в даному випадку – історію музичного мистецтва України), а не перекомпільовувати чужі думки і здобутки.

На перший погляд епістолярний стиль Барвінського, зокрема представлений у листах до родини Лисенків, перевантажений різним побутовим фактажем. Однак при більш детальному аналізі чітко простежується ряд тематичних напрямків, що досить систематично порушуються композитором у епістолярній спадщині і які далеко виходять за межі звичайної подієвої описовості. Упорядник збірника «Василь Барвінський. З музично-письменницької спадщини» В.Грабовський так окреслює коло порушуваних тем: «недостатній розвиток української музики, відсутність її в європейському обширі, видавнича справа, педагогічна, концертово-музична ділянки… і невмирущі постаті тих особистостей, які навічно увійшли до космосу митця. Найперше – Микола Лисенко та його послідовники» [1, 8].

Першим напрямом, що, як своєрідне тло, дійсно присутній у всіх листах, ми виділяємо фактологічне наповнення, що стосується щоденного побуту Барвінського у сімейному колі. Монографія Стефанії Павлишин [5], яка вперше вмістила життєпис композитора, витримана в офіційно-стриманому тоні, а із тематичних біографічних напрямків дослідницею висвітлені переважно ті, що стосувалися творчого становлення Барвінського-композитора: дитинство, оточення, роки навчання, педагогічна та громадська діяльність. Зрозуміло, що про змалювання побуту опального митця, який після років поневірянь повернувся на батьківщину і переживав далеко не найкращі часи, не могло бути й мови у виданні, яке репрезентувало державну серію «Портрети українських композиторів».

Проте навіть «втаємничений» у перипетії долі Барвінського читач погано уявляє, наскільки ж у дійсності було складним становище композитора після повернення на батьківщину. Епістолярій дає змогу реставрувати стиль життя митця. У ньому Барвінський постає фізично ослаблою людиною, переслідуваний матеріальними труднощами, з безліччю домашніх обов'язків: постійною турботою про важкохвору лежачу дружину[1]; необхідністю доглядати дім, який давно потребував дбайливого господарського ока тощо.

Про свої безконечні клопоти композитор з гіркою іронією писав: «Моя «домашня симфонія» (поки що це тільки текст, – музику, – якщо ще зможу, напишу пізніше) починається від того, що ще вчасним ранком…» [1, 178]. Далі йде детальний опис щоденних занять. Власне, цей лист до Лисенків (від 01. 04. 1960 р.) проливає найбільше світла на щоденне життя композитора.

До того ж сили поступово залишали його. Здоров'я, підірване мордовськими таборами, не раз нагадує про себе – про свій важкий фізичний стан Барвінський також пише у згаданому вище листі.

[1] Як і пише сам Барвінський : «Я маю тепер другу професію – вона поки що у мене може й головна – санітарка моєї дружини – міг би я претендувати і на звання старшого санітара, бо набув я у тій професії вже деякого досвіду та вправи – а то з початку все те робив я дуже незручно й невміло» [1, 179].

Офіційний життєпис митця замовчує, що на схилі літ доля Барвінського уподібнилася долі геніального Бетховена – композитор частково оглух: «Хоч я ще змалку недочував (зір у мене теж дуже поганий), то останнім часом я помітив, що стан слуху настільки поганий, що я майже не розумів, коли поруч хтось розмовляв» [1, 180]. Зайве коментувати, яким болем це обернулося у серці митця-композитора: «При слуханню радієвої музики, чи коли вдарю скільки тонів чи акордів на фортепіані – мої слухові враження якісь неповноцінні. (…) Все те мене дуже тривожить, хоча я і не можу цього перед дружиною виявляти» [1, 181].

До того всього спраглий за мистецьким життям Барвінський[1] не мав змоги відвідувати концертні заходи: «На концерти чи в оперний театр не ходжу (на превеликий жаль – стільки гарного можна тепер тут почути). Роблю це тільки у виїмкових випадках, коли коло дружини може хтось підходящий подижурувати. Навіть на останньому показі творів Львів. композиторів (хорові твори у виконанні «Трембіти») я не був» [1, 181].

Однак детальне змалювання побуту митця – не єдине, що можна відшукати у листах. Поряд з побутовим фактажем у них рельєфно проступає ***психологічний портрет*** відправника. Хоча виняткова інтелігентність, душевна чистота Барвінського – речі відомі для музикознавців. У листах, як і у спогадах сучасників, композитор постає щирим, відвертим, м'яким, безмірно ввічливим. Як влучно зазначив В.Грабовський, «в них не відчутно якоїсь душевної (не фізичної!) втоми, як і нема нарікань на свою долю, яка обійшлася з ним так жорстоко» [1, 8].

Разом з тим епістолярій задокументував ще одну маловідому рису характеру Барвінського – його глибоке шанування пам'яті померлих українських композиторів. Майже в половині листів містяться делікатні прохання відвідати їх могили і покласти квіти у пам'ятні дати П.Козицького, В.Косенка, М.Лисенка.

Листування Барвінського з родиною Лисенків містить багато цінних відомостей і про ***творчість*** композитора – історію створення (а швидше відтворення) частини творів композитора, додаткові дані про їх видання та виконання, окремі думки, що пояснюють ті чи інші композиторські задуми[2]. Іноді у листуванні можна простежити власне бачення Барвінським своєї творчості.

Кожним своїм твором митець глибоко дорожив. Згадуючи знищені фортепіанний секстет, «Українську сюїту» та інші твори, Барвінський часто називав їх найкращими і глибоко переживав, чи зможе з пам'яті відтворити написане півстоліття тому. Навіть ігнорування режимом його як композитора та намагання не допустити творчість митця у скарбницю української музики хвилювали Барвінського куди менше, ніж загроза остаточно втратити свої твори: «Як я бачу з того, що пишеться в газетах та що чую в радіопередачах і ін. п., то твори мої стали тепер мертвими нотними картинами – і, мабуть, є чиясь директива мене як композитора цілковито ігнорувати. (…) Куди ж мені піднімати претензії з приводу затискування моєї і так нечисленної творчої спадщини. Я більш болію тим, що досі не зміг розшукати дуже значної частини моїх творів, от хоча б секстет для форт. і струн. Квінтету, присвяченого пам'яті Миколи Віталієвича, один з найбільш дорогих мені моїх творів» [1, 189].

Тенденція не визнавання Барвінського як композитора була тривалою й цілеспрямованою і проявилася у різних галузях музичного життя – від вилучення його творів з концертних програм і до таврування в музикознавчій літературі. Так, в одному з листів композитор захищав свою творчість від кон'юнктурних нападок деяких музичних критиків: «В «Совет. музиці» якась жінка музиковед пише, що моїй музиці бракує схвильованості, чи щось в тому роді. Мені згл. моїм творам можна б багато іноді закинути – та не те, що їх не достає (…). Я знаю, що я пишу свої твори кров'ю мого серця і саме тут я чую більш, чим в чому іншому свою силу. Якщо дійсно моя музика цю даму не хвилювала, то тут хіба виконання не було на належному рівні» [1, 189].

Натомість Барвінський дуже уважно ставився до критичних думок про свою творчість компе-

[1] У листі з Мордовії до О.Пясецької (1956 р.) Барвінський гаряче просив: «Пишіть мені про все, що діється в музичному світі у Львові. – Я розумію і не вимагаю від нікого – переписки зі мною, я здаю собі справу з умов, - в яких живемо, але як це тільки можна, то пишіть або дайте знати про якість музичні події» [4, 99].

[2] Так, в листі від 1.06.1960 р. Барвінський досить детально розповідає про особливості втілення програмності у вокально-симфонічній поемі «Портрет Леніна» [1, 182].

тентних і щирих композиторів та музикантів: «Мені не так залежить на прилюдному виконанні мого квінтету, як радше на цьому, щоб його прослухали перш за все у Київській Спілці композиторів – навіть в неофіціальному порядку – так як для мене була б цінною думка моїх Київських колег, особливо Левка Миколаєвича, Бориса Миколаєвича, Пилипа Омеляновича (дуже мені жалко, що він уже не почує цього твору!) й інших теж і молодих композиторів та музикознавців (…), а то й охочих любителів музики» [1, 185]. Барвінський цікавився думками київських колег відносно кожного більшого твору, який виходив з-під його пера у ті роки.

Трагедії втрачених нот проступають лейтмотивом майже кожного листа Барвінського. Втрати були пов'язані не лише із трагічними подіями заслання композитора, а й, на жаль, із звичайною людською недбалістю. Апогеєм, що викликають щире людське співчуття, виступають перипетії, які трапилися з Барвінським напередодні довгожданого авторського концерту, про що безпристрасно (вже) розповідав митець: «Концерт мав відбутись з початком квітня – а тепер прийдеться перенести – може й після ферій (канікул – ***І.Ш***.) на вересень – місяць. В Празі копіюють мою «Укр. рапсодію», якої партитуру у Львові враз з голосовим матеріалом запропастив Я.Вощак. Партитуру «Його портрету», що її заніс М.Ф.Колесса в обком партії у Львові, теж досі не найшли. Челіст загубив голос віолонч. сонати – і щойно недавно найшов. Через те годі було почати репетиції. Я мушу ще інструментувати солоспів «Ноктурно» на слова І.Франка – бо партитура обох моїх пісень «Ноктурно» і «Сонет» загублені згл. не знаю, де є» [1, 214].

Ще один тематичний напрям, який чи не найповніше присутній у листуванні з родиною Лисенків, – ***особисте ставлення Барвінського до Миколи Лисенка.*** Постать Лисенка розглянута митцем на фоні ***актуальних проблем українського музичного життя.***

Оцінка творчості Лисенка та ролі композитора у національному музичному мистецтві викладена Барвінським у його «Огляді історії української музики». Тому, здавалося б, щодо цієї проблеми епістолярій не може містити нових відомостей. Однак у листуванні Барвінського із родиною Лисенків відобразилося його особисте ставлення до визначного українського композитора. Вже сама життєва позиція Барвінського – палкого патріота та щирого громадянина – немалою мірою була зумовлена прикладом Лисенка. Про це опосередковано писав сам митець: «Багато дечому було б нам, композиторам, ще й сьогодні повчитись у великого Миколи Віталієвича, як сміливо й без ляку про наслідки своїх слів – повчав він своїх земляків шанувати свою національну честь та рідну мову» [1, 197].

Ставлення Барвінського до Лисенка відзначалося глибоким пієтетом та пошаною, які проявлялися навіть у його означенні постаті визначного композитора. В одному із листів митець назвав Лисенка словами: «Той, хто в музичній творчості стоїть найбільш близько до Шевченківської музи» [1, 197]. Не меншою шаною пройнята поминальна телеграма Барвінського: «Клонимо голови перед світлою пам'яттю Великого композитора. Щирим серцем згадуємо члена славного роду Лисенків» [1, 202].

Кращі свої твори В.Барвінський вважав за честь присвятити класику української музики. Навіть більше, Барвінського хвилювало, чи гідний той чи інший твір такої високої посвяти[1], і він не раз запитував про це у нащадків Лисенка: «Головне, рад би почути Вашу й Остапа Миколайовича думку, чи вона (мова йде про «Українську сюїту» – ***І.Ш***.) надається для того, щоб її присвятити пам'яті Миколи Віталієвича з 50-річчям його смерті в наступному році» [1, 199].

У 1962 р. українська музична громадськість відзначала 120 років від дня народження та півстолітні роковини смерті М.Лисенка. У листах Барвінського відображено прагнення композитора докласти усіх зусиль до якомога повнішого, урочистішого обходження цих пам'ятних дат; а разом з тим звернено увагу на першочергові, на думку Барвінського, справи, які стоять перед українським суспільством по відношенню до творчості Лисенка, які безпосередньо кореспондують із рядом болючих проблем тогочасної музичної культури України.

Вшанування роковин Лисенка Барвінський вважав загальнодержавною справою і надавав їй

[1] А присвятивши М.Лисенку один з кращих своїх творів – фортепіанний секстет в цілому, Барвінський просив дозволу у його родини присвятити одну з частин пам'яті своєї покійної матері, оскільки робота над цією частиною збіглася з її смертю та великою мірою була зумовлена трагічними роздумами композитора [1, 210].

особливої ваги: «Основне, про що хочу писати – це справи, зв'язані з датами народження і смерти Миколи Віталієвича. І так до гідного вшанування цих дат взялися запізно, особливо ж, коли взяти постанову усесвітньої Ради Миру відзначити ці дати у ***всесвітньому масштабі***! (виділення авт. – ***І.Ш***.). До цього треба було забратись до роботи не менше двох років наперед. То, мабуть, вийде так, що й не то у ***всесоюзному***, але навіть в ***республіканському*** масштабах це не вийде ***так, як треба***» [1, 204]. Окремі слова Барвінського свідчать про безкомпромісну позицію митця у справах, пов'язаних з українською національною культурою. Так, деякі з його висловлювань були гострою критикою діяльності радянської влади в царині культури і досить вирізняються на фоні загальноприйнятої «аполітичності» Барвінського: «Український нарід Західної України, хоч і за часів німецької окупації, а все-таки гідно відсвяткував цю дату (мається на увазі річницю творчої діяльності М.Лисенка – ***І. Ш***.), а тепер за своєї влади не зуміє на те спромогтися»[1, 207].

Далі в листі Барвінський викладає свої міркування щодо відзначення ювілею Лисенка у Західній Україні. Спектр пропозицій дуже широкий. По-перше, організація пересувної ювілейної виставки; причому композитор наголошував на тому, що необхідно провести її й у сільських місцевостях, а не лише по центральних містах. Наступним щаблем у відзначенні урочистих дат Барвінський вважав організацію різноманітних конкурсів. Композитор рекомендував, крім фортепіанного конкурсу імені Лисенка, який проводився в Україні, запровадити ще й конкурс солоспіву. Підхід митця до організації конкурсів не був суто формальним, про що можна пересвідчитися з одного листа, в якому композитор турбувався про висококваліфікованих й авторитетних членів журі: «Чому в складі конкурсового журі немає ні Левка Ревуцького, ні Бориса Миколаєвича? Чи навіть когось з Москви як Г.Нейгауза?» [1, 212].

Значна частина пропозицій Барвінського репрезентує його як музикознавця, оскільки стосується галузі музичної науки, історіографії, музичної критики, видавничої справи.

Барвінський гостро відчував брак нотних матеріалів М.Лисенка та музикознавчої наукової літератури про видатного українського митця, про що неодноразово писав у листах. Цю проблему митець розглядав на двох рівнях: внутрішньо-українському та загальносвітовому. Другий рівень – пропаганда постаті М.Лисенка (а разом з ним і всієї української музики) за кордоном; загальносвітовий контекст українського музичного мистецтва хвилював митця навіть набагато більше, аніж перший. Він радив випустити збірники найкращих творів Лисенка, які були б зорієнтовані на закордонного музиканта і які б популяризували ім'я та творчість Лисенка у Польщі, Чехо-Словаччині, Угорщині та інших країнах світу. Вступні та супроводжуючі статті у цих збірниках, наголошував Барвінський, обов'язково мали бути англомовними. Митець вболівав за те, щоби статті, присвячені ювілею Лисенка, з'явились і в закордонних музичних виданнях [1, 207]. Неодноразово піднімалася митцем й проблема відсутності повноцінних матеріалів про українську музику у світових музичних енциклопедичних виданнях [1, 193].

Зі свого боку Барвінський прагнув заповнювати прогалини у музикознавчій літературі про Лисенка – мав намір (у віці 75 років!..) дослідити вплив Шопена на творчість українського композитора.

Ще однією нагальною справою вважав митець необхідність відкриття всеукраїнського музичного журналу. Започаткування такого вкрай необхідного видання Барвінський пропонував «підкріпити» святкуваннями ювілею М.Лисенка: «Звертав я увагу, щоб в зв'язку з цими датами 120-річчя народження і 50 р. з дня смерті відновлено журнал «Укр. чи Радянська Музика». – Це було б якраз вказаним, хоча б по цій причині, що М.В. перший поклав наукові міцні підвалини і під розвиток укр. музикознавства і тій справі приділив велике значення і посвятив тій справі багато часу і труду. А то аж встидно признатись, що у В'єтнамі появився муз. журнал, а на Україні його немає! Я аж ніяк не можу цього зрозуміти, які причини чи перешкоди для цього на Україні» [1, 207].

Життєве кредо Барвінського – максимально зберігати і примножувати українську музичну культуру – проявилося і в його палкому вболіванні за долю історіографічних й біографічних матеріалів М.Лисенка, зокрема спогадів про святкування ювілею композитора в Галичині: «Я тільки жалію, що у нас ще й досі не списали точних спогадів про ювілейні свята Миколи Віталієвича у нас в Галичині... Я був тоді ще надто малим і не був свідком усього, а ті , що все те бачили і чули – вже відій-

шли від нас. Була б велика шкода, якщо б усі ті неписані спогади – так і остались не закріпленими для майбутніх поколінь» [1, 197]. (Напрошується порівняння – як варварськи винищували пам'ять про самого Барвінського...). Митець займався збором матеріалів про Лисенка (спогади свого батька, листи Лисенка до Барвінських) та висилав їх до київського музею композитора [1, 202-203].

Одним з найбільш болючих питань для Барвінського було встановлення пам'ятника М.Лисенку. До цієї теми він неодноразово повертався у листах, розпитуючи Р.О. про хід цієї справи. Цікавило композитора буквально все – від його фінансування до термінів встановлення і вигляду пам'ятника.

У баченні Барвінським кола проблематики, пов'язаної з постаттю М.Лисенка, проявився широкий комплексний підхід. Митця хвилювало практично все – від організації конкурсів та встановлення пам'ятників до музикознавчих справ у найрізноманітніших їх проявах. У цьому проявляються риси, які ріднять його з іншими передовими українськими митцями того часу, насамперед із С.Людкевичем, який так само гостро реагував та відгукувався на найбільш актуальні проблеми сучасної йому музичної культури і запити часу [7, 203-206].

Отже, листування В.Барвінського з родиною Лисенків є цінним джерельним матеріалом у вивченні творчої постаті композитора і містить широкий спектр відомостей стосовно біографії, психологічного портрета, творчості митця; його думки про актуальні проблеми тогочасного музичного життя. У листах розкривається також оцінка Барвінським значення творчості Лисенка, йдеться про його різносторонні зв'язки з Великою Україною, про різнобічну діяльність митця у галузі популяризації української музики.

Наша розвідка – лише початкова спроба наукового опрацювання зазначеного масиву листів. Безумовно, комплексного вивчення потребує вся епістолярна спадщина. Маємо глибоку надію, що в недалекому майбутньому таке завдання стане можливим.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барвінський В. З музично-письменницької спадщини: Дослідження, публіцистика, листи / Упор. В.Грабовський. – Дрогобич, 2004.
2. Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури: Статті та матеріали /Упорядник О.Смоляк. – Тернопіль: Астон, 2003.
3. Василь Барвінський і українська музична культура: Зб. статей /Упорядник О.Смоляк. – Тернопіль: Лілея, 1998.
4. Лесик Д. Листи Василя Барвінського з Мордовії // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. VI. – Івано-Франківськ, 2004.
5. Павлишин С. Василь Барвінський. – К., 1990.
6. Філоненко Л. Два листи Василя Барвінського Кирилові Стеценку // Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури: Статті та матеріали. – Тернопіль: Астон, 2003.
7. Шеремета І. Проблеми лисенкознавства у музикознавчих працях С.Людкевича // Українське музикознавство. Вип.32. – К., 2003.

Iryna Sheremeta

THE PAGES TO BIOGRAPHY OF V. BARVINSKIY
(ON THE BASES OF LETTERING WITH LYSENKO'S FAMILY)

This article elucidates the Barvinskiy's letters to Lysenko's family in context of investigation of composer's creation.

Key words: V. Barvinskiy, epistolary inheritance, biography, Ukrainian musik arts.

Оксана Мартиненко

НАРИС ІСТОРІЇ МУЗИКИ ФЕДОРА СТЕШКА: СПРОБА АНАЛІЗУ КОНЦЕПЦІЇ

Предметом уваги став нарис Ф.Стешка «Українська музика», опублікований лише частково в «Українській Загальній Енциклопедії». Здійснено аналіз позиції дослідника на основі його наукових публікацій та невідомих раніше архівних матеріалів.

Ключові слова: українська музика, енциклопедія, джерелознавчий аналіз.

У роки становлення української музичної історіографії (1920-30-і рр.) було здійснено декілька спроб осмислення історичного процесу розвитку української музики, спроб, різних за об'ємом, структурою, науковим рівнем, а також ідеологічним спрямуванням, пов'язаним з тодішньою політичною ситуацією. Як відомо, концепція М.Грінченка, що базувалася на історичній схемі М.Грушевського і не могла бути сприйнятою в радянському музикознавстві, одержала підтримку українських дослідників у Галичині та в еміграції, хоча й їхні погляди на окремі процеси розвитку української музики не були одностайними. У цьому плані особливо виділяється позиція Федора Стешка, представника празького еміграційного осередку.

Поштовхом до дискусії між музикознавцем і його львівськими колегами став нарис «Українська музика», підготовлений дослідником на замовлення редколегії «Української Загальної Енциклопедії» (1930-1935). Власне, внаслідок розбіжності у їхніх поглядах нарис було опубліковано лише частково. Позиція Ф.Стешка попри цілком резонну критику недоліків мала й суттєві здобутки, які, на нашу думку, не знайшли належної підтримки з боку львівських музикознавців. Ми намагалися проаналізувати погляди дослідника, які він послідовно й аргументовано відстоював у подальших публікаціях, що й сьогодні не втратили своєї наукової вартості. Джерельною підставою у висвітленні даного питання стали матеріали Центрального державного історичного архіву України у Львові та відділу рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В.Стефаника, а також музикознавча спадщина Ф.Стешка.

На той час, коли редколегія «УЗЕ» звернулася до Ф.Стешка зі своїм проханням, музикознавець уже мав 10-річний досвід викладання музично-історичних дисциплін, перебуваючи на посаді керівника кафедри історії музики музично-педагогічного відділу Українського Високого Педагогічного Інституту ім. М.Драгоманова у Празі (УВПІ). Навчальною програмою було передбачено й 2-річний курс «Історія української музики» [12]. На жаль, ми не володіємо докладнішою інформацією стосовно структури й лекційної тематики курсу. Безумовно, основним посібником була монографія М.Грінченка. Однак високо оцінюючи її появу, Ф.Стешко слушно зазначав, що ця праця «тільки намічає шлях, яким має піти потім майбутня історія української музики, намічає цілий ряд проблем, яких їй самій не розв'язати з причин нерозробленості поодиноких її моментів та стадій її розвитку, – взагалі через повний брак підготовчої праці. Без такої праці дати синтетичний образ минулого – річ неможлива» [7, 426]. Ф.Стешко був першим, хто послідовно почав працювати над базою для створення наукової концепції історії української музики. У своїй статті «Джерела до початкової доби церковного співу на Україні» (1929) дослідник порушив одне з головних завдань, що стояло перед тогочасним українським музикознавством, – здійснення джерелознавчих досліджень, на базі яких повинна бути створена історія української музики, і почав розробляти теоретичні питання музичного джерелознавства.

На цій стадії своїх досліджень музикознавець, наприкінці вересня 1930 р. отримав лист від редакції «УЗЕ» з пропозицією написати нарис «Українська музика». В листі зокрема зазначалось: «...з огляду на [...] малий, обмежений об'єм, згадана праця мусить бути написана дуже зв'язно, змістовно та при тім загально зрозуміло. Вона мусить подавати останні висліди дотичної науки та ясний погляд на цілість даного питання [...] Час достарчення рукопису – до кінця ц.р.» [1]. Стешко з готовніс-

тю взявся за роботу над нарисом, яку, однак, завершив лише через три роки.[1] Виконати вимоги редколегії та ще й у такий стислий термін було тоді проблематично для будь-якого музикознавця, надто ж для такого прискіпливого до деталей дослідника, як Стешко. В одному з листів Ф.Стешко зізнавався, що, оскільки «історія української музики ще зовсім не розроблена, історичний процес в ній схопити надзвичайно важко; мимоволі приходиться зупинятися на деталях та губити історичну перспективу. А тут ще той окаянний поділ на дві частини з окремими історіями (В[елика] У[країна] та Гал[ичина])» [2].

Надзвичайно сковували дослідника жорсткі обмеження обсягу тексту. Подаючи свій останній варіант нарису, музикознавець зазначав: «Якщо дасться скоротити мою працю стилістично, даю на це повний дозвіл. Але не фактично: вичавлено, кажу, як цитрона!» [2]. Мабуть, цим пояснюється такий спрощений вибір періодизації: 1) домонгольська доба (до XIII ст.), 2) передкозача доба (XIII-XVI ст.), 3) козача доба (XVII-XVIII ст.), 4) нова доба (XIX-XX ст.). Хоча, з іншого боку, такий підхід чіткіше пов'язував зміни музично-історичного процесу з загальноукраїнським культурним контекстом.

Оцінка музичних явищ до другої половини XVIII ст. не викликала з боку редакції ніяких застережень. Та й не могла викликати, оскільки Стешко створив найбільш на той час виважену й аргументовану характеристику давнього періоду. Проблеми виникли під час коректури решти статті. Головний редактор «УЗЕ» І.Раковський змушений був повідомити Ф.Стешка, що, оскільки «Ваша характеристика української музики нової доби не узгоджувалася б із поглядами тутешніх знавців дотичного питання та, що видрукування тієї частини зладеної Вами статті мусіло б спричинити дуже неприхильні фахові рецензії в пресі», характеристика цього періоду буде подана С.Людкевичем та В.Барвінським [3].

Найбільше заперечень викликало твердження дослідника, що найвизначніші українські композитори XVIII ст. Березовський, Бортнянський та Ведель були «провідниками на чужій ниві, що цілою своєю творчістю, а Бортнянський і діяльністю, належать власне російській музичній культурі» [13, 12]. Натомість С.Людкевич у своєму варіанті тексту статті підкреслив: «Виразно український характер творчості Бортнянського, незважаючи на його іт[алійську] школу, безсумнівний, а його дух[овні] хорові твори, гол[овно] «концерти» – це найкращий зразок укр[аїнської] хорової літератури європ[ейської] міри» [11]. Чіткішими мистецькими оцінками відзначався також огляд В.Барвінського (Нова доба).

У заміні авторства стосовно огляду сучасної української музики Ф.Стешко не заперечував ще під час підготовки нарису до публікації. Він вважав, що «такий огляд, власне, й не має входити в завдання історика музики (сучасність не може бути об'єктом історії) і тут перше й найавторитетніше місце належить музикантам-практикам» [4]. Натомість в оцінці творчості Березовського, Бортнянського і Веделя позиція дослідника й надалі відрізнялася (хоча й з деякими корективами) від поглядів західноукраїнських музикантів.

На наш погляд, треба уточнити, чому саме Стешкові було замовлено такий огляд, а не комусь із львівських музикантів. Як свідчать документи, редколегія «УЗЕ» вважала за доцільне спочатку якнайактивніше залучити до співпраці науковців-емігрантів, а вже потім передавати результати їхньої роботи на критичний розгляд місцевим фахівцям. Таким чином, емігранти потрапляли під, так би мовити, перехресний обстріл критики (до речі, не завжди справедливої й коректної). Члени редколегії в такий спосіб керувалися благими намірами досягнути якомога вищого фахового рівня видання. Однак це аж ніяк не сприяло доброзичливим взаєминам з науковцями. Тому цілком зрозумілим був емоційний закид В.Сімовича, ректора УВПІ, головному редактору видання: «Поділ є поділ, і нехай один одному «в капусту не лізе» [...]. З цього приводу я маю тут неприємности, матимете їх Ви» [5].

Своє бачення ситуації Ф.Стешко докладно виклав у листі до редколегії, фрагмент якого подаємо:

[1] До того ж, підготовка огляду збіглася у часі з роботою над дисертацією «Чеські музиканти в українській церковній музиці» (1931-1933 рр.).

«1) Ніколи за кілька років мого співробітництва в УЗЕ мені не ставились умови погоджувати мої характеристики (чи, може, ширше – думки й погляди) із поглядами кого б то не було. Гадаю, що таких умов і не можна нікому ставити та й ніхто, хто себе поважає, таких умов і не прийме. З другого боку, де є критерій того, з ким саме треба погоджувати свої погляди?

2) Щодо опасіння неприхильної (та ще й дуже!) фахової критики, мушу зазначити, що на кожну критику є антикритика, а я свої погляди, будьте певні, Пане Професоре, зумію відстояти й оборонити. Крім того, ніякої фахової музично-історичної критики у нас ще й немає – можу це зазначити саме яко фахівець (можливо, нині єдиний на Україні). Слово це вживаю не в розумінні якоїсь гльорифікації моєї особи, а для відзначення фактичного стану речей – моїх студій, що охоплюють тільки історію музики в усіх її ділянках та відтінках. Отже, і з цього боку я ніякої критики не боюся, не слід було її боятися й редакції УЗЕ.

3) Я був би навіть дуже щасливий, якби моя скромна праця викликала яку-будь критику. Працюючи вже 12 років в ролі викладача історії укр[аїнської] музики на 2-х високих школах, та в ролі збирача музично-історичних матеріялів та літератури й, нарешті, в ролі дослідника історії нашої музики, я дійшов до пересвідчення, що мало що (крім питань персональної амбіції головним чином) притягає до себе увагу наших музик; навряд чи й моя невибаглива праця викликала б фахову (отже річеву) критику. Очевидно, річ не в річевій критиці, яку я прийняв би з великою подякою, бо й сам зацікавлений у тому, щоб вона була.

Що ж до участі в цій справі наших шановних музик – В.Барвінського й С.Людкевича – то знаючи їх особисто – перш за все як джентльменів, і високо цінючи їхній авторитет в наших музичних справах – завжди міг би з ними порозумітись щодо погодження моїх поглядів на певні факти, події й особи нашого музичного життя, тим більше, що жодного принципового розходження в наших поглядах – оскільки мені відомі їхні погляди з моїх розмов з ними та з мого знайомства з тим, що вони писали, – я не бачу й ніколи не бачив» [4].

У кінцевому результаті редакція досягла своєї мети: створення оптимального для енциклопедичного видання варіанта огляду історії української музики як важливої складової нашої культури. Однак компромісу в поглядах між музикознавцями було досягнуто лише частково. До кінця життя Ф.Стешко відстоював своє узагальнююче розуміння ролі XVIII ст. в історії української музики.

Як і інші дослідники, Стешко надавав цій добі важливого значення. Та на противагу їм він вважав недостатнім оцінювати здобутки української музики цього періоду, спираючись тільки на творчість Березовського, Бортнянського і Веделя. Дослідник дуже високо оцінював появу перших друкованих видань церковних пам'яток у XVIII ст.: Львівських ірмолоїв (перший ірмолой, датований 1700 р., виданий 1707 р. при церкві св.Юра, другий – Ставропігійським братством у 1709 р., із значними доповненнями та змінами в порівнянні з попереднім виданням), «Богогласника» (1790-1791 рр.) та синодального видання богослужбових книг у Москві – октоїху, ірмолою, празників для обіходу (1772р.). Стешко відносить появу цих видань до «знаменних подій, що потім мали вплив на дальший хід українського музичного життя» [8, 358]. Так, важливість видання друком Львівських ірмолоїв він обґрунтовував тим, що «надалі вже стало неможливим вносити в них якісь зміни, що раніше робилось дуже легко, як свідомо, так ще більше несвідомо, внаслідок помилок при переписуванні та невміння переписувача розібратися в справності матеріалу, що служив для нього оригіналом. Церковні мелодії дістали вже певну стійку редакцію, що від неї відступати можна було вже тільки за згодою вищого авторитету – самої української церкви» [9, 31]. Ще одну музичну пам'ятку – «Богогласник» – Стешко вважав «скарбницею мелодій». «В ньому, – писав він, – зібрана й захована для дальших поколінь велика кількість популярних музичних творів, поширених серед широких мас українського народу, з якої частина (напр., коляди) заховалася в ужитку нашого народу аж до цього часу» [8, 359]. Синодальне ж видання в Москві богослужбових книг для співу хоч і було зроблене для потреб російської церкви, однак до них, за словами Стешка, була включена значна частина співів українських, що були перенесені з України до Московщини і там вжилися в практиці російської церкви [8].

Правда, поглиблюючись (чи не найбільше з тодішніх українських музикознавців) у давньо-

церковну українську музику і акцентуючи на її досягненнях, Стешко, так би мовити, з віддалі попередніх часів недооцінював здобутки Березовського, Веделя і Бортнянського. Він вважав, що вплив їхніх творів, написаних в чужому, на його думку, італійському стилі і тому позбавлених українського забарвлення, на подальшому розвиткові нашої музики позначився дуже мало. З цим не погоджувались західноукраїнські музикознавці, які вважали другу половину XVIII ст. «золотою добою» української музики.

Як відомо, у радянському довоєнному музикознавстві через пануючу тоді атеїстичну ідеологію дослідження давньої української церковної музики взагалі не заохочувалися. Оцінка ж творчості Бортнянського, Березовського й Веделя робилася на основі поглядів російських дослідників. З другого боку, музикознавці Західної України та еміграції акцентували на досягненнях цих трьох композиторів як на найвищих в українській музиці. Позиція Ф.Стешка, незважаючи на дискусійність окремих оцінок, важлива для нас насамперед тим, що він наголошував на науковому, комплексному підході до оцінки творчої діяльності українських композиторів у Росії. Ось як, наприклад, він підходив до оцінки творчості Д.Бортнянського: «Аргументація наша буде солідною тільки тоді, коли ми як слід проаналізуємо стилеві прикмети творчости Бортнянського, поставимо цю творчість на належне їй місце в ряді історичних явищ свого часу, – взагалі підійдемо до неї зі сучасними науковими вимогами, а головне – з методами наукового дослідження. Поки ж ми цього не зробили, ми не можемо (як дехто робить) відкидати a limite негативну оцінку творчости Бортнянського, вважаючи її за «витівки». Тільки по вдумливій та глибшій аналізі творчости Бортнянського, в історичній перспективі, ми й можемо поставити його на належне місце в пантеоні славних українських мужів. Одні ж «молебні» Бортнянському користи не принесуть» [10, 192].

Зрештою, особистим внеском Ф.Стешка у цьому напрямку стала стаття «Бортнянський та Чайковський (До історії видання «Повної збірки церковно-музичних творів Д.Бортнянського»)» [10]. Дослідник зазначає, що Чайковський, редагуючи твори Бортнянського, вносив суттєві зміни, а отже видання П.Юргенсона – це не збірка автентичних творів Бортнянського, а є, як пише Стешко, збіркою «пороблених Чайковським перерібок творів Бортнянського, пристосованих до потреб та вимог російської церковної практики» [10, 185]. Музикознавець слушно відзначає необхідність публікації повної збірки автентичних творів композитора з грунтовною попередньою музично-текстологічною роботою над автографами, списками. Це завдання, поставлене Стешком, і сьогодні залишається актуальним.

До найвагоміших заслуг музикознавця слід віднести насамперед те, що він першим почав послідовно працювати над джерельною базою для створення наукової концепції історії української музики. Дослідник чітко обгрунтував свою позицію ще в одній зі своїх перших публікацій – у статті «Джерела до історії початкової доби церковного співу на Україні» [7], яка має програмний характер. Спираючись на досвід світової музичної історіографії, Ф.Стешко виділяє основні групи джерел, які повинні бути об’єктом вивчення для істориків української музики. Зрештою, сам він і взявся поступово досліджувати ці джерела. І це в еміграції, в умовах недоступності до українських і російських архівів. Чи не найбільш вражаючою в цьому плані є майже детективна історія підготовки до публікації «Нижегородського Благовіщенського кондакаря», пам’ятки XII ст., яка знаходилася тоді у Ленінградській публічній бібліотеці [6].

Безумовно, стиль, спосіб мислення Ф.Стешка чималою мірою визначило екзотичне поєднання набутих ним впродовж життя спеціальностей: релігійно-духовна, військово-юридична, музична. Його публікації присвячені насамперед аналізу музично-словесних джерел, а не нотного матеріалу. Звідси – деяка розбіжність в оцінках музичних творів із західноукраїнськими музикознавцями, які були насамперед практикуючими музикантами і покладалися на власний музичний досвід, а не на авторитети. Однак у силу цього їх не приваблювала джерелознавча, так би мовити, «паперова» робота, здійснення якої було важливою підставою для розвитку українського музикознавства. Саме цю нішу зайняв Ф.Стешко. У сумлінності опрацювання різноманітних музично-історичних джерел, у їх виваженій критичній оцінці та обережному підході до викладу власних висновків йому тоді не було рівних.

ЛІТЕРАТУРА

1. Львівська наукова бібліотека ім. В.Стефаника (надалі – ЛНБ). Відділ рукописів. – Ф.252. – Оп.1. – Спр.343/п.7. – Арк.1. Лист редколегії УЗЕ до Ф.Стешка (23.IX.1930).
2. ЛНБ. Відділ рук. – Ф.252. – Оп.1. – Спр.1002/п.16. – Арк.1. Лист Ф.Стешка до В.Дорошенка (4.XII.1933).
3. ЛНБ. Відділ рук. – Ф.252. – Оп.1. – Спр.343/п.7. – Арк.8. Лист І.Раковського до Ф.Стешка (15.V. 1934).
4. ЛНБ. Відділ рук. – Ф.252. – Оп.1. – Спр.957/п.16. – арк.1-2. Лист Ф.Стешка до І.Раковського (19.V. 1934).
5. ЛНБ. Відділ рук. Ф.252. – Оп.1. Спр.934/п.15. Арк.21. Лист В.Сімовича до І.Раковського (5.XII. 1930).
6. Мартиненко О. Документи і матеріали про діяльність української музичної еміграції міжвоєнного періоду в Чехословаччині у фондах празьких архівів // Повернення культурного надбання України: проблеми, завдання, перспективи. Матеріали музичної спадщини. – Київ, 1999. – Вип. 13. – С.95-103.
7. Стешко Ф. Джерела до історії початкової доби церковного співу на Україні // Праці Українського Високого Педагогічного Інституту ім. М.Драгоманова. – Прага, 1929. – Т.І. – С.425-440.
8. Стешко Ф. Березовський і Моцарт (З історії української музики XVIII ст.) // Науковий збірник Українського Вільного Університету в Празі. – Прага, 1942. – Т.III. – С.357-374.
9. Стешко Ф. Перші українські нотодруки // Книголюб. – Прага, 1929. – Кн.3-4. – С.13-31.
10. Стешко Ф. Бортнянський та Чайковський (До історії видання «Повної збірки» церковно-музичних творів Д.Бортнянського) // Українська музика. – Львів-Стрий, 1938. – Ч.7-8. – С.133-135; Ч.9-10. – С.149-153; Ч.11-12. – С.181-192.
11. Українська Загальна Енциклопедія. – Львів-Станиславів-Коломия, 1930-1935. – С.502.
12. Центральний державний архів вищих органів влади України. – Ф.3972. – Оп.1. – Спр.225. Розклади занять, учбові плани музично-педагогічного відділу на 1927-31 рр.
13. Центральний державний історичний архів України у Львові. – Ф.328. – Оп.1. – Спр.29. – Арк.1-21. Нарис Ф.Стешка «Українська музика», надісланий до «УЗЕ».

Oksana Martynenko

SCATCH OF THE MUSIC HISTORY BY FEDIR STESHKO: ATTEMPT OF THE ANALYSYS OF THE CONCEPT

The attention was devoted to a work «Ukrainian musik» by F.Steshko, that had been published only partially in «Ukrainian General Encyclopedia». For unknoun archive materials and the scientific publications of the researcher was a base to analyse his views.

Key words: ukrainian music, encyclopedia, resoerce studying analysis.

Наталія Вакула

РИСИ НЕОКОНСТРУКТИВІЗМУ В ФОРТЕПІАННИХ КОНЦЕРТАХ АНДРІЯ НІКОДЕМОВИЧА

У статті досліджуються тенденції драматургічного стильового оновлення інструментальних концертів представників львівської композиторської школи. А.Нікодимович зберігає типологічні ознаки жанру при послідовному оновленні лексики, зокрема в неоконструктивістському напрямку.

Ключові слова: А.Нікодемович, фортепіанний концерт, неоконструктивізм, цілісний аналіз, українське фортепіанне мистецтво.

Український фортепіанний концерт останнього 20-ліття розвивається під впливом європейських процесів еволюції жанру. Головним підсумком став народжений динамікою новітньої музичної практики феномен «нової концертності», який отримав багатогранні музикознавчі оцінки, зокрема в дослідженнях М.Суторихіної [3], О.Пономаренко [2], І.Татаринцевої [4]. Концертний жанр як один з найбільш експансивних, дієвих і драматургічно цільних здатен гнучко вбирати в себе риси різних стилів, технік, змінювати свої композиційні грані, чутливо реагувати на перипетії індивідуального змісту твору. Особливо гострі процеси відчуваються в жанрі, що пов'язані з відмовою від тонально-гармонічних принципів мислення, що, на думку Т.Адорно, призвели до «…знецінення понять мелосу і теми, майже вилучило з обігу власне динамічні категорії форми – розвиток, похідний контраст тощо» [1, 64].

Цікавий різновид «неоконструктивістського» методу демонструють два останні фортепіанні концерти А.Нікодемовича. Автор зберігає типологічні ознаки жанру при істотному оновленні лексики. Серед прикметних рис конструктивізму – раціональність, об'єктивність, виваженість, монтаж як головний формотворчий чинник тощо.

Фортепіанний концерт №3 (Concerto breve, 2002) демонструє синтез нормативного й модерного як в трактуванні форми, так і в розумінні жанру, відчутті музичної мови та фортепіанної фактури. Будучи одночастинним, твір розпадається на три складові, остання з яких є майже точною репризою першої, середня же, подібна до сонатної розробки (сонатна форма – найбільш звична для класичного інструментального концерту), включає як видозмінені цитати з експозиції, так і розвиток її матеріалу. Відсутність сольної каденції в зоні «золотого поділу» компенсується віртуозністю партії фортепіано, почасти невеликими соло без супроводу оркестру. Концертна поетика, поза сумнівом, притаманна творові А.Нікодемовича. Вона проявляється через дух змагання в почергових проведеннях тематичного матеріалу оркестром та солістом, характерність, яскравість зіставлення контрастних розділів, широту динамічної і штрихової амплітуди, звучання тембрових груп (ефективне використання гри під сурдину), деяку калейдоскопічність образів-кадрів. Цікаво, що колористична насиченість оркестрової тканини органічно поєднується із стрункістю, симетричністю форми. Суто звукова краса стоїть у цьому творі на чільному місці, натомість ідея симфонізації жанру не виявилася надто близькою автору. Щодо музичної мови Концерту, то вона аж ніяк не вабить слух; жорсткість спричинена лінеарним мисленням та відмовою від традиційної тональної логіки; окремими світлими острівцями на цьому тлі увиразнюються моменти організації вертикалі в акорди терцієвої структури. Інтонаційні лінії попри свою конструктивну природу (вони розгортаються шляхом «викладання бісеру» – нанизування мотивних ланок в різних комбінаціях, їх декорування фігуративними візерунками) мають пісенне, слов'янське коріння. Тематизм вирізняється широтою, спираючись на розлогі ходи консонуючих інтервалів.

Початок першого розділу насторожує «шурхотом» (***pp***) засурдинених альтів. Секундові вібрації divisi струнних мають похмурий фригійський відтінок, на їх тлі висхідний рух паралельними квартами окреслює контрастну пару виразових елементів, що відіграють в інтонаційній драматургії Концерту чималу роль. Уже в перших тактах композитор подає в оркестрі лейттему першої частини. Ініційована першими скрипками мелодична лінія наче набирає розгону: двозвучний мотив відразу ж перетворено у тризвучний, аж поки з 6 такту на його основі не сформується виразна фраза, підхоплена контрастно-поліфонічним дуетом других скрипок. Оперта на тонально невизначене мереживо хроматизмів альтів, мелодія розгортається шляхом вільного нанизування неспоріднених звукотонів, роз'єднаних акустичними дисонансами (*зб.8* та *зм.8)*, звичними для ладової палітри сучасної музики. Попри це найвиразнішим елементом даного мелодичного утворення залишається висхідна велика секста, що розпочинає тему. Очевидною є лірико-аріозна природа цього інтервалу – саме велика секста відкриває чимало мелодичних перлин композиторів-романтиків: серед співвітчизників А.Нікодемовича це насамперед Ф.Шопен (Ноктюрн Es ор.9 № 2 тощо). Ще один класичний «ген» описуваного образу – його оформлення в структурний восьмитакт (тт..3 – 10).

Дотримуючись традиційних законів концертного жанру, композитор після експозиції теми в оркестрі відразу ж доручає її виконання солісту. Так, з 11-го такту мелодія переходить у партію фо-

ртепіано, причому оркестрові голоси, даючи слово піаністу, деякий час мовчать. Будучи вельми складним лексично, твір від самого початку виявляє орієнтацію на звичні композиційні константи, зокрема демонструючи типово концертний прийом подвійної експозиції.

Партія фортепіано, що стає безумовним лідером з моменту свого першого вступу (11-й т.), вимагає більш детального аналізу. Насамперед слід вказати, що, як і раніше, композитор прагне ясності, принаймні формотворчої: звуковий потік чітко членується на окремі чотиритакти, причому при усій складності гармонічної вертикалі в каденційних точках відчутно або тонічне «заземлення», або домінантове загострення. Крім того, вже в межах самих чотиритактів зустрічаємо варіантну повторність фраз, а попарні з'єднання чотиритактів у восьмитактові структури нагадують класичні періоди повторної будови (кожен наступний чотиритакт є варіантом попереднього; це буде детально розглянуто нижче).

Вибудовуючи інтонаційну лінію, композитор не стільки віддається пориву творчого натхнення, скільки занурюється у копітку роботу. Автор формує першу фразу з двох мотивів: велика секста у висхідному ($es^2 – c^3$) та низхідному напрямках ($es^3 – ges^2$). Друга фраза (12-й т.) – повторення контурів першої через оспівування її тонів суміжними звуками. Отриманий варіант втрачає активну висхідну спрямованість, проте очевидним є дублювання іншої формули: зліт на октаву $es^2 – es^3$ через проміжний тон c^3 з наступним ходом на велику сексту вниз ($es^3– ges^2$); відтак ця інтонаційна формула трансформується в октавний рух $d^2 – d^3$ через проміжний es^2 та обернений варіант висхідної сексти – кроком вниз на *м.3* ($d^3 – h^2$). Така аналітична деталізація може видатися надмірною, оскільки всі наступні інтонаційні утворення виведені композитором за одним і тим самим логічним «сценарієм». Кожна наступна фраза (13-го т.) розпочинається тим же октавним ходом через побічний тон ($ges^2 – ges^3$ через побічний d^2). Конструктивний задум, однак, ретельно приховується автором за «шопенівськими» фігураціями в фортепіанному супроводі. Мелодичним фразам аж ніяк не властива інтонаційна загостреність – навпаки, їх контури округлі, рух в певному напрямі відразу ж змінюється на протилежно спрямований. Попри тональну невизначеність маємо послідовність переважно консонуючих інтервалів: в мелодичній лінії даного чотиритакту домінують терції й сексти.

Спорідненість наступного чотиритакту (з 15-го т.) з попереднім виявляється завуальованою в дрібних фігуративних прикрасах фортепіано. Лише при мікроскопічному розгляді пасажних хвиль чітко окреслюється їх опора на інтонаційну формулу $f^2 – d^3 – f^3 – as^3$, що, по суті, є транспозицією ходу через октаву з проміжним тоном (d^3) із наступним кроком (тепер висхідним) на малу терцію. Зміщений на тон відносно початку першого чотиритакту, вказаний пасаж фактично започатковує ланку висхідної секвенції: весь матеріал чотиритакту (15 – 18 тт.) виявляється підвищеним на велику секунду, зазнаючи при цьому істотних варіантних змін.

«Варіація» (19 т.) відновлює «класичний» принцип повторності фраз (19 – 20 тт. відкриваються ланцюгом $h^1 – gis^2 – h^2$ (октава $h^1 – h^2$, прохідний тон - gis^2) з наступним врівноваженням підйому низхідним кроком на все той же інтервал *вб* ($h^2- d^2$). Хід $ges^2 – f^3 – ges^3$, притаманний третій фразі першого чотиритакту (13 т.), різко стискається до малосекундового коливання й проникає у фортепіанну фактуру (21 т.) як допоміжний голос. Отже, ніщо не зникає безслідно і не народжується з нічого. Кожен крок щільно пов'язаний з попереднім та випереджує наступні. Загалом «інтонаційна гра» органічно поєднується з постійним наростанням емоційного тла: посилюється динамічний рівень, збагачується інтенсивним життям голосів фактура, пожвавлюється темп. Все частіше оркестрові голоси дублюють партію фортепіано, досягаючи максимуму в 23 – 24 тт. і оголюючи контури фортепіанних фігурацій, опертих на октаву $e^2 – e^3$ через проміжний секстовий cis^3 з наступною терцією $e^3 – g^3$. Збуджені унісони в піаніста зриваються з кульмінаційної вершини (24 т.) і підводять до нової (27 т. ***fff***, tutti). Лавина, що стрімко спадає з цієї надпотужної верхівки, цілком формується з ланцюжка паралельних кварт, запозичених із вступних фігурацій альта.

Наступний сегмент форми конспективно відтворює усі попередні етапи у стислому вигляді: фортепіано відновлює альтові інтервальні послідовності зі вступу (29 – 30 тт.), елементи теми зароджуються в оркестрі (31 т.), зі своїм motto вступає фортепіано (32 т.), причому мелодію тут подано знову у її вихідному вигляді (цим даний момент ледь не перетворився в неправдиву репризу). Знач-

но швидше вступає в свої права секвенційне піднесення (з 40 т.), досягається кульмінація (42 т.). Знову низхідна лавина пасажів увиразнює паралельний рух квартами. Принципово по-новому сприймаються штрихи «скороченого повтору» – в середніх голосах фактури зринають нові інтонаційні утворення, що мають досить виразний семантичний профіль (партія першої скрипки 40 – 41 тт., яка накладається на рельєфний пунктирний мотив фортепіанних басів – 43 т.).

У метрично вибагливих нашаруваннях звуків початку середнього розділу (Meno mosso з 46-го т.) зринають мотиви, що в 52-му т. утворюють нову тему – провідну думку центральної композиційної зони Концерту. Досить характерні нові звороти надають темі індивідуальних рис (особливо це стосується
53-го т.), останні водночас є безпосередньо пов'язаними з головною темою першої частини: обидві спираються на октавний хід вгору (тут – $g^2 – g^3$) з наступним спуском-заповненням. Знову, як це було в експозиційній частині, композитор спочатку доручає тему оркестру (52 – 55 тт., де вона звучить в повному обсязі), а вже згодом – фортепіано (62 – 65 тт.). У перехідній зоні між цими двома проведеннями піаніст наче імпровізує на основі перших двох елементів теми першої частини – виникає контур простої тричастинної репризної форми. Загалом форма центральної побудови Концерту також має ознаки тричастинності, що гармонійно поєднується з варіаційністю. Так, чотири рази (з 73, 81, 87, 131 тт.) в якості своєрідного рефрену з'являється матеріал вступу, щоразу різко виділяючись зміною темпу (subito allegro – 73 т.) чи штриха (staccato). Як і в першій побудові, маємо в середині твору ряд підйомів до кульмінації, здобуття вершини та лавиноподібний спад. Детальний аналіз виявляє, що автор щоразу проходить подібний шлях, і навіть кульмінаційні точки збігаються з майже ідентичними акордами (див. 80, 90, 96, 103, 105 тт., а 104 – 105 тт. взагалі є точним повтором 79 – 80 тт.). Розпадаючись на три хвилі, частина Meno mosso має свою експозицію (з 46 т.), міні-розробку (з 73-го т.) та репризу (з 143-го т.). За функцією у формі цілого центральна частина Концерту синтезує риси контрастної та розвиткової, тим самим віддаючи належне притаманній класичним концертам сонатності. Введення нових інтонаційних імпульсів (тема з 52-го т., «епізодична тема» з 84-го т.) тут узгоджується з постійним поверненням до матеріалу першої частини, його розвитком. Вже на підході до першої кульмінації впізнаємо в секвенції (78-й т.) третю фразу теми першої частини (порівняймо з 13-м т.); надалі маємо чотириразове «вторгнення» вступу, а матеріал епізоду виведено з пунктирного мотиву фортепіанних басів (42-й т. кінця першої частини), мотиви висхідної секвенції у перших скрипок (89-й т.) нагадують експозиції (40 – 41 тт.). Велику роль в тембровій палітрі Концерту відведено колористичним ефектам. Окрім звичних вже паралелізмів кварт (напр., у 97-у т.), композитор досить часто використовує секвенції паралельних великих септим (99-й т. – перші скрипки), політональні з'єднання (84. 95 тт.), ланцюжки великих тризвуків (див. послідовність тонічних тризвуків тональностей As – H – D – F – As – grandioso 101-1 т.). Справді концертного духу додають контрастність темпів, фактур, штрихів, різкі перепади напруги звучання, зіставлення скандуючого fortissimo з мерехтливим leggiero pianissimo (див., напр., середину фрагменту й перехід на репризу – Andante з 143-го т.). Блискуча, сповнена віртуозних пасажів партія соліста часом виступає без супроводу оркестру (тт.. 131 – 139, 117 – 124, 64 – 69).

Загальна *<u>реприза</u>* твору (Poco meno, ma con moto) наступає після надпотужного ***fff*** і характеризується майже точним, такт за тактом, повторенням першої частини (повторюється експозиція з 11-го т.).

Коротка *<u>кода</u>* (з 203-го т.) – ще один спалах барв. Розпочавшись з чергування тризвуків As – H, кода Концерту відновлює секвенційний ланцюжок As – h – D – F – As і веде до політональної заключної вертикалі (в ній – накладення тоніки b-moll на домінантову гармонію Es); остання, за задумом автора, вводиться fortissimo і триває аж до повного розчинення «al niente».

У **Фортепіанному концерті №4 (2003 р.) А.Нікодемович** прагне максимально широкого досягнення, темброво-інтонаційного простору шляхом мінімалізації ресурсів музичного письма. Композитор не вдається до використання специфічних тембрових барв (склад оркестру в Концерті № 4 подвійний), уникає колористики, інтонаційний матеріал повністю базується на видозмінах єдиного тематичного зерна. Все це якоюсь мірою позбавляє концерт образної яскравості – його палітру

складають радше однорідні емоційні «обертони». Фактурна організація музичної тканини також доволі аскетична, прозора: поодинокі осередки поліфонічного складу, зазвичай, поступаються місцем значно чисельнішим фрагментам гомофонного протистояння тематично рельєфного та акомпануючого пластів. Характерною рисою фактури твору є особливо часте «потовщення» тематичної лінії унісонами, паралелізмами кварт, квінт, октав, часом зустрічаємо й ланцюжки паралельних акордових вертикалей (див., зокрема, полігармонічні паралелізми 101 – 103, 122 тт.). Дух показовості мало властивий творові, партії і соліста, і оркестру рідко сягають рівня справжньої віртуозності. Ігрова легкість, необтяженість філософською концептуальністю, комбінації обраної інтонаційної моделі задля досягнення ефекту звукового «вітражу» – усе це відповідає ранньокласичному прочитанню жанру. Властиві сучасному неоромантизму тенденції ускладнення, насичення концертної музики драматичним змістом виявилися чужими композитору.

Концерт № 4 – твір двочастинний (частини з'єднані між собою способом attacca). Зіставляючи повільне Lento з енергійним Allegro, А.Нікодемович демонструє можливості рельєфних образних трансформацій лейттеми – її інтонації є єдиним матеріалом для «спорудження» конструкції цілого. Хоча кожна з частин Концерту має ознаки класичного принципу формотворення (автор дотримується деяких стандартів концертної форми з натяком на подвійну експозицію в першій частині і масштабною промовою соліста в каденції другої), визначальним у формотворенні виступає не стільки тематичне зіставлення, як принцип видозмінюваної повторності, вільного чергування усе нових і нових варіантів спільного інтонаційного motto.

Перша частина. Кантиленна тема, з якої виростає Концерт, викладається у першому чотиритакті гобойним дуетом. Перша фраза (1 – 2 тт.) особливо виразна. Ініціальний мотив висхідної кварти, синкопований ритмічний малюнок роблять тему впізнаваною в усіх наступних метаморфозах. Гнучкий контур мелодичної лінії в поєднанні з пунктирним ритмом та міжтактовим залігуванням визначають її перспективність в сенсі поліфонічного розвитку. Більшою чи меншою мірою усі наступні інтонаційні утворення є похідними від початкового двотакту (подібний спосіб народження нового з елементів вже експонованого матеріалу був нами обгрунтований в аналітичному нарисі, присвяченому Третьому фортепіанному концерту А.Нікодемовича). Так, наприклад, вже наступна фраза-відповідь першого гобоя (3 – 4 тт.) спирається на чотиризвуччя такту 1 ($c^1 – f^1 – g^1 – b^1$) в його транспонованому вигляді, з усіченим початковим тоном ($|as^1| – des^2 – es^2 – fis^2=ges^2$), сміливий низхідний стрибок на дециму $b^2 – g^1$ у такті 4 є відлунням великосептового стрибка $c^2 – des^1$ 2 такту. Друге (неповне) проведення теми доручено солюючому кларнету; йому кореспондує протискладнення флейти, «сконструйоване» із вже знайомих елементів: пунктиру тонів $f^2 – g^2$, підготовленого стрибком, та синкоп (6 т.), які імітують ритмічний малюнок попередніх тактів твору. Лінеарна логіка розвитку, задекларована композитором у початкових інструментальних дуетах дерев'яних духових, інспірує різкі, холодні звучання дисонантних вертикальних комплексів. Тонально невизначені інтонаційні лінії у їх вільному накладанні народжують кластери септим, секунд, тритонів; у 7 т. дует флейти та кларнета звертає на себе увагу паралелізмами квінт, зупинкою-опорою завершального епізоду двоголосся на інтервал збільшеної кварти ($ces^2 - f^2$), цілотоновим відтінком у партії флейти.

Проведення вихідної (8 такт) започатковує другу експозицію за участю соліста. Виклад теми в партії фортепіано є дуже стислим: лише трьома тактами репрезентовано матеріал обидвох провідних фраз (див. 10 – 12 тт.): позбавлений пунктирів рівномірний потік вісімок «проноситься» у нестримному crescendo. По суті – це фактурно-ритмічна варіація на вихідну тему. Друга експозиція продовжує наслідувати шлях розвитку першої: знову тритон відділяє перше проведення від другого (з т. 13), майже без змін струнні у 13 – 19 тт. повторюють партії дерева тт. 1 – 7, приходячи в результаті до каденції у 19 т. (порівняймо з т. 7: гобой у т. 19 повторює інтонацію других скрипок з т. 7, кларнет – альтів, фагот – віолончелей тощо).

Таким чином, два розглянутих етапи форми (перша та друга «експозиції») демонструють принципову монотемність та опору на варіантність і варіаційність, проростання-комбінування вже знайомих мотивів в процесі формування відносно нових інтонаційних утворень.

Наступний розділ сприймається як розробковий (20 т.). Якщо досі мова йшла про видозмінені

повтори завершених синтаксичних одиниць, то тут автор вдається до прийому дроблення. Здавалося б, знайшлося місце в «розробці» і для теми-епізоду: підтримана «basso continuo» оркестру, нова мелодія (espressivo) проводиться солюючим фортепіано. Однак в даній ситуації ефект новизни виявляється оманою, наслідком образно-тембрової трансформації. Насправді ж фортепіано лише інверсійно наслідує дует скрипок (17 – 18 тт.), прикрашаючи його тріольним мереживом акомпанементу. Отже, за зовнішніми прикметами розробковості (секвенційне дроблення, образні модифікації) приховується та сама послідовність експозиційного викладу тематизму (20 – 21 тт.), його інтонаційного проростання, запозиченого з експозиції як цілісний пласт і перенесеного в розробку з мінімальним оновленням семантичного змісту.

Асоціації з репризою традиційної сонатної форми виникають з моменту появи вступу у фортепіано (33 т.). Він звучить поетично, імпозантно. У своєму вихідному ритмічному варіанті ця тема ще раз повторюється фортепіано, а згодом і оркестром. В межах розробки знову впізнаємо «перефразовану» (транспозиція, зміна тембрів) цитату з тематичного матеріалу вступу.

Таким чином, композиція першої частини Концерту, маючи ознаки тричастинності з розвитковою серединою (подібної моментами і до сонатної розробки) й динамізованою репризою, спирається на принцип багаторазової повторності синтаксичних структур, що співвідносяться між собою і як фактурно-темброві варіації, і як різномасштабні ланки єдиної неточної секвенції.

Друга частина Концерту (Allegro energico з 59 т.), як і перша, на композиційному рівні поєднує риси тричастинної форми з принципом вільної повторності. Перший розділ містить суттєву трансформацію образу головної теми: її енергійність постає особливо рельєфно після «розмитих» інтонаційних контурів вступного Largo (45–58 тт.). Як і в експозиції першої частини, так і в першому розділі Allegro композитор передусім зіставляє два виразні проведення теми в тритоновому співвідношенні (і знову вихідними тонами стають «c» для першого проведення, «fis» – для другого, 70 т.). Партія фортепіано в даному епізоді форми істотно ускладнюється. Виникає токатна, насичена віртуозними прийомами фактура (див. охоплення широкого діапазону чотиризвуччям октав 59 – 62 тт., репетиції з 63 т., арпеджовані хвилі лівої руки з 70 т., дрібну техніку пасажів шістнадцятими з 74, 77 тт. тощо). Третє проведення (з 78 т.) набуває свого продовження в запозиченому з першої частини Концерту у двоголосому мереживі дерева й струнних (порівняймо тт. 82 – 87 – і тт.5 – 7, 17 – 18, 26 – 28, 37 – 38 з першої частини).

Центральний епізод з рисами розробки (Poco meno mosso, ma con moto з 88 т.) містить дві динамічні хвилі, майже ідентичні за змістом. Відштовхнувшись від низхідного мотиву децими (з 4 т.), композитор пропонує ліричну (з 88 т.) та скерцозну (з 93 т.) трансформації мотиву, прокладає шлях вперед через багаторазові секвенції, ланки яких стають щораз дрібнішими (див. тт. 88 – 89, 96 – 97, 99 – 100). Кульмінацію репрезентують полігармонічні вертикалі (101 т.). Друга хвиля (з 107 т.), розпочата видозміненим повтором першої, вже з 115 т. перетворюється на точну репризу даного фрагмента (93 – 99 тт. порівняймо з 115 – 121 тт.).

Каденція соліста (Moderato з 128 т.) вирішена в досить незвичному ракурсі: замість віртуозного блиску маємо лірико-елегійний монолог (dellicatamente) в приглушеному piano; ніжне звучання фортепіано у високому регістрі підтримується пластичними хвилями арпеджованого супроводу.

Порівняно з експозицією, реприза (subito Allegro з 142 т.) втрачає певну кількість тематичних проведень. Так, відсутнім виявляється перше, «тонічне» проведення – розділ розпочинає маловиразний тематичний матеріал в тональності субдомінанти (власне, субдомінантове забарвлення співзвучне норм до початку реприз у традиційних формах). Достеменно точне повторення матеріалу експозиції в третьому проведенні теми (158 – 161 тт. збігаються аж до дотримання найменших деталей з тт. 78 – 81) підводить до блискучої, запальної коди з потужним звучанням фанфар (164 т.), урочистими тремоло акордових передзвонів (167 – 170 тт.) та барвистим «стрічковим» рухом паралельних дисонантних п’ятизвучних вертикалей.

Отже, поетика фортепіанних концертів А.Нікодемовича вишукана й інтелектуалізована. Домінує дещо відсторонений, об’єктивний спосіб музичного мислення. Емоційна палітра позначена антиліричною природою, суттєвим зменшенням міри інтроспективності. Освоєння нової образності і

лексики, поза сумнівами, є особистісною реакцією автора на дисгармонійність сучасного світу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Adorno T. Philosophie der neuen Musik. – Tubingen, 1949..
2. Пономаренко О. Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80-90-х років ХХ століття. – Автореферат дис. ... кандидата мистецтвознавства.: 17.00.03. – К., 2003.
3. Суторихіна М. Концерт – монолог // Українське музикознавство. Випуск 24.-К.: Муз. Україна, 1972.
4. Татарінцева І. Ліричне в концерті-симфонії 80-90-х років ХХ століття. – Автореферат дис. ... кандидата мистецтвознавства.: 17.00.03. – К., 2002.

Nataliya Vakula

NEOCONSTRUCTIVISM FEATURES IN PIANO CONCERTS OF ANDRIY NIKODYMOVYCH

The article contains research of tendencies of dramatic and style renewal of the instrumental concerts of Lviv school of composers. A.Nykodymovych preserves the typological characteristics of genre with the cosequent renewal of his music vocabulary, specifically in neoconstructivism direction.

Key words: A.Nicodemovich, piano concert, neoconstructivism, studying analys, ukrainian piano art.

Тетяна Боднарчук

ПОСТМОДЕРНІЗМ: ДО ПИТАННЯ АНАЛІЗУ ДЕФІНІЦІЇ

Відштовхуючись від визначень поняття «постмодернізм» в різноманітних галузях культури, авторка статті робить спробу узагальнити основні світоглядні та мистецько-стилістичні ознаки постмодернізму та подати узагальнене визначення дефініції, яке враховує усі аспекти цього явища.

Ключові слова: постмодернізм, ідеологія культури, методологічні засади стилеутворення, сучасна українська література.

Серед дефініцій сучасної культурології поняття «постмодернізму», незважаючи на його тривале існування, до сих пір викликає дискусії і суперечки про час його виникнення, про межу між модернізмом і постмодернізмом. Не розв'язана проблема засобів виразності і стилістики постмодернізму тощо. «За масштабами охоплення багатьох галузей людського буття і знання, за нагнітанням пристрастей і гостротою наукових дискусій прихід постмодернізму можна порівняти хіба що з позитивістською революцією попередніх десятиліть» [1, 22]. Появу феномена постмодернізму на Заході дослідники пов'язують з поглибленням кризи суспільної та художньої свідомості, які призвели до нових художніх форм. Однак найбільш важливими для його загальної характеристики є внутрішні, глибинні відмінності, що існують між творами художників, письменників, композиторів. Ці відмінності обумовлені насампнрнд наявністю або відсутністю любові та співчуття до людини, бажання та уміння на прикладі історії окремої особистості побачити загальнолюдські проблеми або, навпаки, продемонструвати лише «беззмістовність, знеціненість людського існування в сучасному безособовому світі» [2, 125].

Метою статті є проаналізувати зміст поняття «постмодернізму», спираючись на праці зарубіжних і вітчизняних дослідників культури та на прикладі розвитку української літератури визначити його специфічні національні форми, що проявляються в різноманітних галузях творчої свідомості.

Часові межі виникнення постмодернізму в різних країнах дослідники визначають від 50-х до кінця 80-х років ХХ ст. Багато науковців поширюють постмодернізм далеко поза царину мистецтв.

Багатогранність постмодернізму відчутна в рефлексіях А.Філліпова, який постмодерністами називає тих людей, хто оголошує кінець сучасності. Російський дослідник визначає постмодернізм як «раціональну стратегію поведінки, спрямованої на завоювання владних позицій в науці та культурі» [3, 34].

Центральною темою мистецтва постмодернізму стає тема повсякденності. Він шукає собі шляхи та засоби втілення цієї теми, створюючи низку протиріч. Вони полягають в тому, що, з одного боку, постмодернізм вдається до повної свободи, відмови від усього негуманного в суспільстві, з іншого – до відсутності обов'язкових атрибутів християнської культури – серця, душі, інтелекту. Цей характер культури ХХ ст. проявився у всіх видах мистецтва: в літературі, музиці, образотворчому мистецтві, кіно, хореографії.

В енциклопедичному довіднику «Сучасне зарубіжне літературознавство (країни Західної Європи та США: концепції, школи, терміни)» знаходимо: «Постмодернізм – багатозначний і динамічно рухомий залежно від історичного, соціального та національного контексту філософських, епістемологічних, науково-теоретичних і емоційно-етичних уявлень. Насамперед постмодернізм – це як характеристика певного менталітету, специфічного способу світосприйняття, світовідчуття та оцінки як пізнавальних можливостей людини, так і її місця та ролі в навколишньому світі» [4, 259].

Тлумачення поняття постмодернізму можна знайти і в українському «Літературознавчому словнику-довіднику»: «Постмодернізм – загальна назва окреслених останніми десятиліттями тенденцій у мистецтві, що виникли після модернізму та авангардизму» [5, 565]. На нашу думку, таке визначення поняття є занадто стислим і не враховує інших, крім мистецтва, сфер суспільної діяльності. Таке визначення має суто формальний, навіть не мистецтвознавчий характер, тому що воно жодним чином не пояснює, в чому ж полягає специфіка постмодернізму і що відрізняє його від модернізму та авангардизму, яким він начебто прийшов на зміну. В.Пахаренко у своїй праці «Нарис української поетики» розглядає поняття «постмодерн» як світоглядно-мистецький напрям, що в останні десятиліття приходить на зміну модернізму. Цей напрям – продукт післяіндустріальної епохи, епохи розпаду цілісного погляду на світ, руйнування суперсистем – світоглядно-філософських, економічних, політичних. Постмодерн проявляється на кількох рівнях – онтологічному, гносеологічному, естетичному [6, 68]. Таким чином, В.Пахаренко дає програмний погляд на постмодернізм як на явище культури, враховуючи його світоглядні позиції.

Однією з причин відсутності чіткого визначення поняття постмодернізму у вітчизняній довідковій літературі є те, що ще й досі ведуться жваві дискусії щодо поняття, оскільки з його допомогою намагаються окреслити особливий період розвитку. Цей період є досить складним, суперечливим і різнорідним явищем. Тут початком відліку стає не його естетична самобутність, для позначення якої використовується це поняття, а певний час – «постмодернізм», тобто – «після чогось». Цей підхід спрямовує увагу дослідників у минуле, спадкоємцем якого є постмодернізм.

Таким чином, проблема визначення самого поняття постмодернізму залишається актуальною. Постмодернізм вже самим фактом свого існування зобов'язаний минулому, яке він ніби суттєво заперечує як самодостатнє явище і яке може бути лише джерелом для створення постмодерністських творів. Намагаючись простежити, в чому полягають причини цієї «хронологічної експансії» постмодернізму, У.Еко підкреслює його найважливішу рису, яку можна вважати визначальною характеристикою постмодернізму як культурного феномена, та виявляє історичну зумовленість цього напрямку. Він зазначає: «Я сам переконаний у тому, що постмодернізм – не фіксоване хронологічне явище, а такий собі духовний стан. В цьому сенсі правомірною є фраза, що будь-яка епоха має власний постмодернізм. Очевидно, кожна епоха в певний момент підходить до межі кризи» [7, 460].

Вітчизняний постмодернізм вважають явищем вторинним відносно західного, оскільки він не став наслідком тотальної інформатизації українського суспільства. Та в Україні, на думку О.Петрової, це явище виникло пізніше, у 90-і роки ХХ ст. і отримало крайні форми, в яких деструктивність і хаотичність світу, знецінювання ідеалів відчуваються особливо загострено. «Крайніми формами постмодернізму пострадянське суспільство зобов'язане затяжному розкладанню тоталітарної системи, що душить будь-яку альтернативу. Насильство спричинило естетичний вибух. 90-і роки. Щойно впав під-

гнилий Радянський Союз. Прагнення молоді знати й бачити, що ж робиться там, за щойно піднятою «залізною завісою», спонукало до епатажу, до заперечення всього, що було вдома» [8, 50-51]. О.Петрова похідними для національного постмодернізму визначає такі положення:

– теза про нехтування усіма нормами моральності;

– використання ідеї А.Шопенгауера про психічну неврівноваженість творчої особистості;

– ідеї Ф.Ніцше про «тіло як магістраль, через яку плине космічний потік» [8, 51];

– теза Ф.Ніцше про те, що філософ може бути вищий від істини;

– заклик Гайдеггера «залишмо образи кухаркам» [9, 105].

Далі вітчизняна дослідниця вказує саме на фактор вторинності українського постмодернізму, що використовує ідеї дадаїзму, американських геппенінгів 50-х років ХХ ст. тощо. Простором для перетворень українського постмодернізму стають також відроджені змісти національної традиції (наприклад, барокової, класицистичної, романтичної), карнавальні перевертання, іронія над усталеними цінностями. Такий погляд на вітчизняний постмодернізм відчутний в роботах О.Забужко [10], З.Краснодембського [11], В.Скуратівського [12] та інших дослідників культури.

Загальноестетичний феномен постмодернізму як соціокультурної доби західної культури 80-х років ХХ ст. відрізняється від українського і в силу менталітету, і в силу історичного, соціального і національного контексту. Контекст сучасних художніх комплексів дуже багатозначний та динамічний, він є результатом активної творчої взаємодії різних традицій. У сучасній практиці одночасно функціонують кілька еталонів художньої творчості, які охоплюють різні світоглядні думки, уявлення, пошуки свого художнього різновиду. Так, своє оригінальне бачення постмодерністських ідей демонструють і українські письменники. Обговорюючи проблеми сучасного українського постмодернізму, необхідно розглянути картину політичної еволюції України за останні роки, яка була доволі самоочевидна. Нова політико-економічна система прийшла у суспільство, яке впродовж принаймні трьох століть проіснувало в режимі постійного геноциду, етноциду та лінгвоциду. Суспільство, у якому були зруйновані етичні основи, а також був знищений комплекс моральних критеріїв його життєдіяльності. Масмедійний комплекс був слухняним утриманцем радянської влади, який зомбував суспільство в усіх напрямах – інтелектуальному, громадському, етико-моральному та навіть лінгвістичному. Тому і не дивно, що «формування громадської свідомості припинилося, ще не розпочавшись» [13, 71]. У перше постарадянське десятиріччя поглиблення процесу відчуження України від Європи мало катастрофічні наслідки не лише для суспільно-політичного буття, а й для культури. Закономірним результатом пострежимної політичної динаміки українського суспільства став «постколоніальний стан його культури» [13, 76]. Від цинічного обслуговування системи тоталітарної влади за кілька років культура пережила отримання ілюзорної свободи. Культурне життя набуло невідомих досі ритмів. Український культурний простір поглинав величезні маси західної культурної продукції, часто без необхідної критики. Згодом швидко перенасичувався і потребував чогось нового. Але під впливом європейської моди почала утворюватися і особиста культурна свідомість, втілена в літературних зразках своєї доби.

В українській літературі доби постмодернізму найкраще вдавалися негативні образи, ніж позитивні. З огляду на всеєвропейську культурну ситуацію другої половині ХХ ст. позитивні образи належали неіснуючій дійсності. І коли з'являється потреба наділити ними людину, в дійсності чи в художньому творі, виходить щось непереконливе, як таке, що належить культурі минулого. У наскрізь знекласиченому житті побачити добрі людинотворчі цінності майже неможливо. Вони побутують у вигляді гри, завуальованого насміху, пародіювання. Побачені нашою літературою дійснісні типи були вже образами ані позитивними, ані негативними; це були образи вже точно загальноєвропейські, по-сучасному постмодерні. Наприклад, Володька Лобода із Гончаревого «Собору», Магазинник із «Чотирьох бродів» Михайла Стельмаха, «Самотній вовк» з однойменної повісті Володимира Дрозда.

Можна зазначити, що кінцевим результатом «зіткнення» з Європою став пострацій ний стан української культури. Одна її частина, полюючи за уявним майбутнім, відчужує від себе реальне минуле. Інша – прив'язавши себе до уявного минулого, відчужує від себе реальне майбутнє. Потрі-

бно звернути увагу на те, що саме українська культура опинилася в найтяжчому становищі порівняно з іншими пострежимними культурами. Жодна із східноєвропейських культур не зазнавала подібної ідеологічної та естетичної руйнації. Вся реальна українська культура, яка не підлягала ідеологічним маніпуляціям, була заборонена. Тому й не дивно, що основним формуючим продуктом для українського суспільства стали російський детектив, російська естрада. В Україні руйнація культури була періодичною, тому її відтворення щоразу мусило постійно починатися спочатку.

Виокремити ознаки українського літературного постмодернізму можливо, відштовхуючись від принципів історизму і діалектичного мислення. Слушно зауважила Л.Тарнашинська, що постмодернізм потрібно сприймати «як ланку в ланцюгу культурно-історичних епох загалом і літературного поступу зокрема» [14, 23].

Західний постмодернізм – передусім постіндустріальний, орієнтований на масового читача. Східноєвропейський постмодернізм, зокрема український, – передусім посттоталітарне, постколоніальне мистецтво. Тому й важко витлумачити український постмодернізм як певний стиль, метод чи напрям. «Постмодернізм – стан культури, епоха в розвитку цивілізації, що визначається як ситуація епістемологічної кризи, коли втрачено довіру до всіх культурних концепцій чи стилістичних манер художнього письма» [15, 14].

Головним проявом постмодерністської епохи є художній метод постмодернізму, що визначає спосіб моделювання митцем дійсності. Однією з його прикмет в літературі та мистецтві можна назвати феномен втрати авторитету автора й розмивання поняття суб'єкта. Якщо в межах постмодерністської епохи існують одночасно різні літературні течії, то в межах постмодерністського методу взаємодіють різні покоління. Зазвичай, говорячи про український постмодернізм, мають на увазі його стратегію творення текстів. Але при цьому ігнорується інша складова літератури, без якої вона не може існувати. Це чинник рецепції, читача. Необхідно пам'ятати, що постмодерна література передбачає не тільки наявність відповідних текстів, а й певний спосіб їх сприйняття. Цей спосіб сприйняття не є другорядним чинником створення текстів , а функціонує паралельно з ним [16].

На нашу думку, базовим пунктом класифікації української літератури повинні бути не часово-просторові чинники, а загальні способи втілення авторської свідомості в тексті. Насамперед, – спосіб творчого осмислення письменником концепції людини і світу. Адже культура, як зазначав П.Козловський, – це «самотлумачення суспільства та тлумачення людської суб'єктивності» [17]. Тому, на нашу думку, не зовсім переконливою видається теза про обмеження постмодерністської літератури стильовими рамками. Звичайно, можна говорити про найзагальніші стильові ознаки, притаманні певній мистецькій епосі, проте не варто шукати всі стильові характеристики у конкретному художньому творі. Слід враховувати основоположні світоглядно-психологічні настанови, якими керується письменник у процесі роботи. На думку Л.Лавринович, існує декілька основних світоглядних рис постмодернізму в українській літературі:

– втрата віри у вищий сенс людського існування;
– заперечення можливості пізнання світу;
– погляд на повсякденну дійсність як на театр абсурду;
– поглиблена рефлексивність;
– іронічність та самоіронічність;
– орієнтація на ідеологічну незаангажованість [18, 42].

Як зазначає Р.Харчук, письменники-постмодерністи увагу «акцентують на маргінальному, що має здатність... переходити в стан типового» [19, 11].

Головною темою творчості Є.Пашковського, автора романів «Свято», «Вовча зоря», «Безодня», «Осінь для ангела», є неможливість існування на межі власної свідомості. Потік свідомості в його творах, за словами В.Єшкілєва, «означує ситуацію тотальної безпритульності Людини» [20, 84]. Зневіра і розпач – звичайний стан героїв Є.Пашковського: «отруєні неправедним досвідом» минулого, вони несуть у собі звичне буденне божевілля, а тим часом «царство небесне все вищає від землі» [20, 194].

Українська постмодерна проза в своєму діалозі з традицією звертається до бароко. Характерно

послідовне використання мотивів пітьми, руїн, таємних замків. В українській прозі використовується і специфічна модель героя – це не юродивий (як в російських текстах), а зібрана в екзистенційному плані людина, націлена на вчинки. Герою притаманний філософський склад розуму, неодмінний поетичний дар і талант ірраціонального розуміння істин.

Зовсім іншими є тексти Б.Жолдака (збірки «Спокуси: «Фантастичні та інші історії», «Бог буває»). Його проза досить іронічна, пародійна, з використанням суржика. Об'єкт пародії Б.Жолдака – «стара гумореска» й взагалі мовлення «напівзрусифікованого індивіда» [21, 26]. Жолдакова проза проводить межу між різними культурами та мовами і все це робить з іронією. Як зазначає К.Москалець, Б.Жолдак – «один із нечисленних українських авторів, що має «світле» око – найбезвихідніші ситуації завжди знаходять прийнятне етичне розв'язання, добро торжествує над злом» [22, 15].

Романи вже хрестоматійного українського постмодерніста Ю.Андруховича «Рекреації», «Московіада», «Перверзія» – це послідовні етапи визначення і пошуку ідеї, яка могла би вирішити проблему повноцінності людського життя. В «Рекреаціях» осмислюється прикордонна ситуація, в якій опинилися суспільство і людина, стан абсурдної гри, що підпорядковує людину, позбавляє його внутрішньої сутності. У «Московіаді» продовжується та розвивається ця думка. Спроба головного героя звільнитися від реальності суспільства закінчується невдачею. Ще більш розмитий та нецілісний персонаж «Перверзії» у фіналі роману нібито озвучує причину духовної спустошеності сучасної людини.

Підсумовуючи короткі міркування над дефініцією «постмодернізм», можна констатувати, що цим терміном охоплюється надзвичайно багатопланове утворення сучасної культури: від філософії і мистецтва до способів діяльності людини і суспільства взагалі. Постмодернізм сформував власну ідеологію, головними тезами якої стали нищівна критика традиційних цінностей, гуманізму, історизму та раціоналізму, неприйняття устрою сучасного суспільства та людини, яка здатна бути відповідальною за свої вчинки. У національному літературному постмодерністському варіанті українські письменники акцентують на глобальній проблемі знецінення вартості окремого індивіда, розмивання його єства під тиском держави, під тиском тотальної байдужості та непорозуміння. Вітчизняна література дедалі більше усвідомлює набуті українцями психологічні комплекси й тому не може залишити поза увагою роздуми про національне виродження, перемежовані зі зневірою та розпачем. Вітчизняний постмодернізм представлений різними за тематикою і стилістикою літературними формами, які відображають своєрідність явища в силу унікальності розвитку української культури загалом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеева Т. Лики российского постмодернизма // Вестник московского ун-та. – Сер.18. Социология и политология. – 2003. – №4. – С.22-46.
2. Затонский Д. Был ли «Дон Кихот» рыцарским романом? // Вопросы литературы. – М., 1986. – №8. – С. 125.
3. Филлипов А. Современность и повседневная рациональность // Стратегия (Москва). – 1998. – №1. – С. 32-40.
4. Енциклопедичний довідник «Сучасне зарубіжне літературознавство (країни Західної Європи та США : концепції, школи, терміни)». – Москва. – 1996. – С. 259.
5. Літературознавчий словник-довідник. – К., 1997. – С. 565.
6. Пахаренко В. Нарис української поетики // додаток до газети «Українська мова та література». – 1997. – С. 68.
7. Еко У. Нотатки на берегах «Імені троянди» // Еко У. Ім'я троянди. – М., 1989. – С. 460.
8. Петрова О. Між Сициллою потворного і Харибдою цинічного // Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії: Збірка статей. – Київ: КМ Академія, 2004. – С.47-54.
9. Петрова О. Дещо з архіву // Петрова О. Мистецтвознавчі рефлексії: Збірка статей. – Київ: КМ Академія, 2004. – С.87-107.
10. Забужко О. Дві культури. – К.,1990.

11. Краснодембський З. На постмодерністських роздоріжжях культури. – К., 2000.
12. Скуратівський В. Екранні мистецтва в соціокультурних процесах ХХ ст. – К.,1997.
13. Пахльовська Оксана. Українська культура у вимірі «пост»: посткомунізм, постмодернізм, поствандалізм // Сучасність. – 2003. – № 10. – С. 70-84.
14. Тарнашинська Л. Такі різні, такі цікаві... // Слово і час. – 1999. – № 7. – С.23.
15. Семків Р. Постмодернізм як дискурсивність (з побіжними нотатками про українську літературну ситуацію) // Література плюс . – 1999. – № 11 – 12. – С. 14.
16. Ильин И. Массовая коммуникация и постмодернизм // Речевое воздействие в сфере массовой коммуникации . – М., 1990. – С. 90-96.
17. Козловський П. Постмодерна культура // Сучасна зарубіжна філософія: течії і напрями. Хрестоматія: Навч. посібник / Упор. В.В.Лях, В.С.Пазенок. – К., 1996. – С. 266.
18. Лавринович Лілія. Сучасний український постмодернізм – напрям? стиль? метод? // Слово і час. – 2001. – № 1. – С. 44.
19. Харчук Р. Покоління постепохи (Проза) // Дивослово. – 1998. – № 1. – С. 11.
20. Повернення деміургів / Плерома 3’98: Мала українська енциклопедія актуальної літератури. – Івано-Франківськ, 1998.
21. Кознарський Т. Нотатки на берегах макабресок // Критика . – 1998. – №5. – С. 26.
22. Москалець К. Запитання без відповіді ? // Критика. – 1998. – № 6. – С. 15.

Tetyana Bodnarchuk

POSTMODERNIZM: TO THE QUESTION ABOUT ANALIZE OF DEFINITION

Taking into consideration all the definitions of postmodernism in different branches of culture, the author of the article generalizes the main world outlook, artistic and stylistic features of postmodernism. She wants to add a general meaning of definition with all aspects of this phenomenon.

Key words: postmodernism, branche of culture, metodological principles styleforming, modern ukrainian culture.

Віталій Іванченко

ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ КОМПОЗИТОРА ВАСИЛЯ АЛІТИ: ЖАНРОВІ ПЕРШООСНОВИ ТА АСПЕКТИ ФОРМОТВОРЕННЯ

Стаття є першою науковою публікацією про хорову творчість Василя Аліти. Тут в основному аналізується збірник «Усі життя в пісні», куди ввійшли твори, написані за період 1970–1999 рр. Крім жанрового аналізу творів, розглядаються деякі форми вокальної музики, зумовлені тісною взаємодією музичних закономірностей і словесного тексту.

Ключові слова: В.Аліта, збірник хорових творів, жанровий аналіз, форми вокальної музики, хорова творчість.

Аліта Василь Георгійович (15.10.1930 – 08.05.2005 рр.) – відомий український композитор, що в основному проживав у Маріуполі Донецької області, автор біля 200 творів, переважно хорових. Крім цього, він написав твори для симфонічного оркестру: «Приазовська фантазія», «Грецьке капричіо».

У 1997 р. був виданий збірник творів на вірші грецьких поетів Приазов’я «Бузуки». З 2000 р. по 2004 р. вийшли збірники «Усі життя в пісні», (2002), «Мега юрти» (2003), «Пісні на вірші грецьких поетів» та «Пісні про «Азовсталь» і рідний край» (2004).

Ім’я В.Аліти відоме в Україні і поза її межами. Зокрема, його музика звучала в Києві, Донець-

ку, Москві, Ленінграді, Мінську, Руставі, Сухумі, Кишиневі, Афінах та ін.

Крім композиторської діяльності, Василь Аліта був відомий і як хоровий диригент. Протягом свого творчого життя він виховав і підготував до звання народного декілька хорових колективів, що згодом стали переможцями на дев'яти всесоюзних і республіканських фестивалях і конкурсах.

Заслужений діяч мистецтв України, професор і композитор О.М.Рудянський з цього приводу зазначав: «У даний час В.Аліта створив новий колектив – українсько-грецький хор «Меотида», що встиг за короткий час зарекомендувати себе як талановитий і перспективний колектив». «Меотида» в перекладі означає «море».

Композитор В.Аліта тонко відчував специфіку грецької музики і талановито втілював її особливості у своїх творах. У мелодиці його пісень чітко визначаються інтонаційна ясність, ритмічна своєрідність, барвистість гармонічної мови, що беруть свій початок від грецької народної пісні Приазов'я.

Збірники пісень Василя Аліти містять широкий спектр тематики, образів, настроїв. Наприклад, збірник «Мега юрти» («Велике свято») створений на слова грецьких поетів. Зміст пісень збірника різноманітний за жанрами і тематикою. Серед пісень є патріотичні – «Марш еллінів світу» на слова В.Кіора, «Хпа ту сат» на слова Д.Папуша, «Хриси-му меотида» на слова Г.Меотіса, «Кард'ако топу» і «Мега юрти» на слова Л.Кир'якова; ліричні – «Еллада» на слова Т.Оленевої-Стаматі, «Сартана» на слова Л.Хандельди, «Шнегка, омурфа матя» на слова Ф.Шебаниця, «Книку нанзму трагуд'иц» на слова Л.Кир'якова; жартівливі – «Солоний грек» на слова Н.Хапланова, «Півні» на слова Н.Патуліді.

У збірник «Усі життя в пісні» увійшли твори (всього 58) , написані протягом 1970 – 1999 рр. В.Аліта – свідчення творчої дружби композитора з багатьма поетами, кількість яких досягає 29. Серед них – відомі в Україні майстри художнього слова: М.Руденко, В.Смирний, В.Шутов та ін.

Серед пісень збірника великим духовним піднесенням, любов'ю до рідної землі виділяються такі: «Слава Україні» (сл. М.Руденка), «Гей, козаченьки славнії!», «Рідна сторона» (сл. В.Смирного), «Приазовський вальс» (сл. В.Солдатова), «Азовчанка» (сл. В.Шутова). Автор музики віддає належне людям робітничих професій. Серед таких творів «Марш металургів Донбасу», «Марш азовстальців» (сл. В.Смирного), «Пісня про наставників» (сл. В.Шутова). Філософською лірикою наповнені твори «Пісня про долю» (сл. В.Смирного), «Досвітні вогні», «Листопад», «Струмок» (сл. Б.Слющинського). Схвильованість настроїв, ніжність почуттів, мрійність притаманні пісням про любов «Де ви, очі?» (сл. А.Пашко), «Не сумуй» (сл. М.Берилова), «Тобі нічого не скажу» (сл. Г.Кушнира).

Вищезазначені пісні В.Аліти складають далеко неповний перелік того, що представлено в збірнику. Вражає партитурна палітра циклу – тут і пісні для голосу, і для ансамблів, і для хорів у супроводі фортепіано, баяна, гітари. Деякі твори написані для хору a capella. Образно-жанрова розмаїтість пісень Василя Аліти сприймається через засоби музичної виразності, що відрізняються неабияким умінням відчувати специфіку тексту, його національний колорит, емоційну напругу. Тому тут відчутне й інтонаційне багатство мелодики, і барвистість гармонії, і метроритмічна винахідливість.

Як відомо, вокальне мистецтво народилося разом з людською мовою. Протягом багатьох сторіч такі види мистецтва слова, як лірика, епос, драма існували в невід'ємній єдності з вокальною музикою. Народження багатьох літературних жанрів зв'язане з музикою, що у синтетичних творах поєднується зі словом, з обрядом, зі сценічним дійством. Музика, поєднуючись зі словом, завжди поглиблює образний світ. У тексті композитор виявляє той чи інший підтекст залежно від своєї творчої індивідуальності, глибини розуміння тексту, від того, у якому історичному часі створюється музика.

Окремі дослідники виділяють різні першооснови жанрів. Так, В.Цуккерман розглядає як «первинні» жанри пісню і танець. С.Скрєбков виділяє три жанрових типи – декламацію (зв'язок зі словом), моторику (зв'язок з рухом) і розспівність (зв'язок з ліричною виразністю). А.Сохор додає до цих трьох типів ще й інструментальну сигнальність і звукозображальність.

У хорових творах В.Аліти переважають такі жанрові першооснови, як танець, пісня, марш і

декламація.

Жанр маршу представлений хорами: «Марш металургів Донбасу» і «Марш азовстальців». У них автор оспівує людей робітничої професії.

Жанр пісні, на відміну від жанру маршу, представлений у творчості композитора дуже широко. Тут і ліричні, і трудові, і патріотичні пісні.

Більшість хорів у цьому жанрі написані в мінорному нахилі. Це пісні «Донецькі орлята», «Пісня про наставників», «Приазов'я», «Листопад», «Будь здорова, дівчинонько», «Гей, козаченьки славнії», «Сніг», «До світанку», «Ой які дівчата нині», «Ми з Приазов'я», «Завод і я – друзі». Іншим хорам – «Від суботи до суботи», «Молодість Азов'я», «И в сердце Родина одна», «Рідна сторона», «Юні серця» «Наша славна ланкова», «Чарівна пісня» – властивий мажорний нахил. Таким чином, можна з повним правом говорити про перевагу мінорного нахилу в жанрі пісні.

До жартівливих пісень В.Аліти належать «Від суботи до суботи» і «Ой які дівчата нині». Обидві пісні виконуються у швидкому темпі. Хоча хори написані в жанрі пісні у них присутні риси танцювальності – повторність ритмічних фігур і т.ін. Інструментальний супровід в обох хорах підкреслює жартівливий, веселий характер.

Трудові пісні представлені у творчості композитора В.Аліти такими хорами, як «Пісня про наставників», «Завод і я – друзі», «Юні серця», «Наша славна ланкова». У них основним мотивом фігурує опоетизований і припіднесений до рівня символу образ трудівника.

Важлива частина хорового доробку композитора – пейзажна лірика, зокрема пейзаж з філософським підтекстом. Цю лінію представляють два хори – «Листопад» і «До світанку». Пісні написані в мінорному нахилі. Тонкий психологізм поетичних текстів одержав яскраве музичне втілення. Музика В.Аліти випромінює експресивним мелодизмом. Лише музика хорового твору «Листопад» має сумний характер. А хор «До світанку» сповнений інших переживань. Тут філософські роздуми розкриваються через ідею духовного злиття людини з природою, яке переростає в любов до Вітчизни, що дає людині усвідомлення свого призначення як трудівника на народній ниві. Кожна деталь пейзажу ускладнюється ліричним підтекстом.

До ліричних пісень також можна віднести хори «Сніг», «Будь здорова, дівчинонько!», «Чарівна пісня». У них присутні елементи і лірики, і танцювальності, тобто виникає суміш жанрових першооснов. Хори написані у швидкому темпі, мають веселий характер. Порівняно з «Листопадом» і «До світанку», у цих творах немає яскраво виражених філософських роздумів – просто людина насолоджується життям, гармонією з природою. У цих піснях композитор використовує антифонарні зіставлення.

Таким чином, хори написані в жанрі пісні, різноманітні за своєю тематикою. Тут присутні і ліричне, і жартівливе, і трудове, і патріотичне начала. Цей жанр представлений у творчості композитора не в «чистому» вигляді. У ньому простежується поєднання жанрових першооснов: пісні, маршу, танцю. Хорам, що написані в цьому жанрі, притаманний мінорний нахил. Характер мелодики різноманітний: від жартівливого – до глибоких філософських роздумів. У цілому хори легкі для сприйняття, ритміка чітко регламентована.

Жанр танцю представлений хорами «Приазовський вальс», «Молодіжна полька», «Приазовська святкова», «Чок-чок каблучок». Усім хорам властивий мінорний характер.

Декламація як мелосне начало притаманна таким хорам, як «Поріднилися сталь і море», «Ми пам'ятаємо сорок п'ятий», «Ой, поля, ви поля». У декламаційній мелодії велика увага надана слову, що приводить до розмаїтості ритмічних фігур, частої зміни ритму, розміру, тривалостей, динаміки. У хорі «Ми пам'ятаємо сорок п'ятий» уповільнена декламація створює враження глибоких роздумів.

В окрему групу можна виділити хори без супроводу. Це стосується творів «Під небом Донбасу», «Човен у синім морі», що представлені жанром декламації. Хор «Під небом Донбасу» характеризує мажорний настрій. У ньому словесний та музичний наголоси виокремлені завдяки використанню довгих тривалостей. Тут відбувається поєднання жанрових першооснов – декламації, пісні і танцю. Середня частина хору «Під небом Донбасу» звучить у темпі вальсу. Це створює контраст із крайніми частинами, що виконуються в помірному темпі. Пісенність виявляється в застосуванні на-

голошених голосних, у силабічному розспіві, у синкопах. Хоровий твір «Човен у синім морі» написаний у мажорі. Його також характеризує поєднання жанрових першооснов – декламації і пісні (розспіву). Поетичний текст у процесі співу позначений прозовою мелодекламацією, хоча словесний наголос чітко поєднується з музичним. Декламація проявляється тут головним чином у виокремленні голосних. Крім цього, основним принципом вокалізації в цьому хорі є внутрішньоскладовий розспів.

Хоровий твір «На ковзанці» також написаний у жанрі пісні, хоча в ньому присутні елементи танцювальності. У цьому творі домінує сольна партія на фоні хорового акомпанементу. Композитор використовує антифонний спосіб зіставлення сольної та хорової фактур. Темп хору помірно швидкий. Характер мелодії – веселий.

Таким чином, з чотирьох жанрових першооснов найпривабливішим для композитора є жанр пісні. Особливо розмаїтою виступає тематика цих пісень: від трудових, жартівливих, пейзажних до любовних та пісень-роздумів. Кожен жанр характеризується поєднанням пісні, маршу і танцю.

Окрему групу складають твори, написані для хору a capella. Ці хори позначені інтонаційним багатством мелодики, метроритмічними неординарними комбінаціями.

Загальновідомо, що музична форма у широкому філософсько-естетичному значенні є комплексом взаємодіючих і взаємодоповнюючих виразових засобів, що втілюють у музиці певний ідейно-художній зміст. Вона має власну логіку, історично обумовлені закономірності. Вагому роль при цьому відіграють національні корені тієї культури, на основі якої складаються норми музичної мови. На мікрорівні музична форма – це композиційний план музичного твору.

Форми вокальної музики обумовлені тісною взаємодією музичних закономірностей мелодичного і словесного тексту. Б.Асаф'єв, говорячи про таку взаємодію, назвав її «боротьбою, полем бою поезії і музики, положенням нестійкої рівноваги», підкреслюючи, що ідеальна рівновага поетичних, речових і музичних закономірностей зустрічається лише в окремих випадках [1, 129]. «Боротьба» ця виявляється в різних аспектах і на різних рівнях формотворення: у взаємодії мовної і музичної інтонацій, поетичного і музичного синтаксису тощо.

У хорових творах В.Аліти істотно впливає на музичну форму і словесний текст. Структура вірша, його розміри мають велике значення для музичного формотворення. Але це не пряма залежність музики від словесного тексту, а досить складна логічна та художня взаємодія.

Поетична строфа являє собою значеннєву формальну єдність. Строфа, як відомо, містить у собі закінчену думку, об'єднану загальним настроєм. У вокальній музиці такого роду строфа є відносно закінченим розділом форми. Треба зауважити, що розділи музичної форми збігаються із закінченнями поетичних строф. Це відбувається переважно у тих випадках. коли ця строфа має відносно цілісний за змістом текст.

Ієрархія відносин між композицією словесного тексту та музики проявляється по-своєму в різних вокальних жанрах, а також в основному залежить від індивідуального вирішення композитором художнього завдання. Найчастіше строфі може відповідати музична структура періоду – короткі строфи часто поєднуються попарно в період, що складається із запитання та відповіді. У хорових творах В.Аліти такого роду поєднання зустрічаються часто. Вони притаманні творам «Рідна сторона», «Гей, козаченьки славнії», «Молодіжна полька» та ін. Така структура, як правило. вирівнює окремі частини, робить їх у часовому відношенні однаковими.

Найбільш показовою є взаємодія строфічної структури вірша і строфічної структури мелодії. Такого роду зіставлення властиве куплетній формі. Простота і чіткість побудови зробили її однією з найбільш розповсюджених форм у пісенних жанрах. Така форма часто застосовується й у хорах В.Аліти, зокрема в творах «Слава Україні», «Поріднилися сталь і море», «Від суботи до суботи», «Човен у синім морі», «Будь здорова, дівчинонько» та ін. Якщо строфа складається з двох частин – заспіву і приспіву, то між ними виникає ускладнення внутрішньої структури і розширення масштабів самої форми, що в такому разі поєднує декілька строф. Така форма широковживана в хорових творах Аліти. Її можна відчути в хорових творах «Марш металургів Донбасу», «Марш азовстальців», «Ми пам'ятаємо сорок п'ятий», «Чок-чок каблучок».

Взагалі термін «приспів» не має чітко визначеного місця у музичній структурі [2, 42]. У музичній практиці заспівом часто називають початкову частину куплету, що виконує соліст, приспівом – ту частину, яку виконує хор. У хорах В.Аліти таке поєднання дуже поширене. У багатьох його творах хорова фактура притаманна лише приспівам. Таке зіставлення властиве хорам «Донецькі орлята», «Приазовський вальс», «Пісня про наставників». У даному разі в «приспіві» не обов'язкове повторення одного і того ж словесного тексту. У такому разі приспів виконує номінальну функцію, тобто він проявляється лише на фактурному рівні (див. хорові твори «Гей, козаченьки славнії», «Мі пам'ятаємо сорок п'ятий», «Ой, які дівчата нині»).

У хорових творах В.Аліти заспів і приспів часто представлені періодом, що в цілому творить просту двочастинну форму. Прикладом такого формотворення можуть послужити хори «Юні серця», «Приазовська святкова», «И в сердце Родина одна».

Треба зазначити, що для вокальних форм в цілому дуже характерне взаємопроникнення різних принципів формотворення, які приводять до синтетичних поєднань. Однією з таких є куплетно-варіаційна форма, яка зустрічається і в хорових творах В.Аліти ««До світанку», «Наша славна ланкова». Перший хор написаний в куплетно-варіаційній формі з елементами репризності, а другий – з елементами тричастинності.

Строфічний розподіл, який визначає межі частин музичної форми, може поєднуватись з такими принципами музичного формотворення, як контраст і репризна повторність. Так на основі строфічності виникають прості та складні дво- і тричастинні форми [2; 256]. Хоровим творам В.Аліти також властиві такі формотворчі поєднання.

Період як форма цілого твору може бути самодостатнім лише у творах малих жанрів. У вокальній музиці – це пісня, романс, де період реалізується лише однією строфою. Такого роду формотворення властиве хорам В.Аліти «Слава Україні», «Поріднились сталь і море», «Від суботи до суботи», «Ми із Приазов'я», «Ой поля, ви, поля».

Періоди в хорах Аліти часто представлені повторними побудовами («Будь здорова, дівчинонько», «Човен в синім морі»). Значну роль в періодах композитора відіграють самостійні доповнення – коди. Такий спосіб формотворчого доповнення зустрічається у хоровому творі «Слава Україні».

Залежно від того, чи поділяється період на аналогічні чи відмінні речення, гармонічний розвиток в ньому виступає або цільним, або розчленованим.

Як відомо, найбільш поширеними в хорових творах В.Аліти є два прості співвідношення каденцій: «повна недосконала або повна досконала» і повна половинчаста». У другому співвідношенні протиставлення нестійкості та стійкості досягає найбільшої рельєфності. Це проявляється в такому разі, коли в ньому беруть участь усі крайні частини речень. Тоді створюється такий тип періоду. що базується на зіставленні «запитання-відповідь». Такий тип періоду зустрічається лише в хоровому творі В.Аліти «На ковзанці». У його хорових композиціях спостерігається період, в якому друге речення розпочинається з субдомінантової функції: T-D-S-T. Таке формотворення властиве хорові «Човен в синім морі». У хорових творах Аліти зустрічаються і такі гармонічні поєднання, що функціонально базуються на зіставленні кадансів у періоді – Т- Т -Д-Т («Слава Україні») або Т-Т-S-Т («Будь здорова, дівчинонько», «Ми із Приазов'я», «Ой поля, ви, поля») чи Т-Т-Т-Т («Від суботи до суботи»).

За структурою періоди в хорах В.Аліти представлені різноманітними зіставленнями: період з трьома реченнями («Поріднились сталь і море»); період з прикінцевим розширенням («Будь здорова, дівчинонько», «Від суботи до суботи»); період з прикінцевим доповненням («Слава Україні», «Човен в синім морі»). У хоровій творчості В.Аліти прості форми репрезентуються за трьома ознаками:

- за кількістю частин;
- за характером тематичних співвідношень;
- за типом кадансування.

Найбільш репрезентативними є двочастинні форми («Молодість Азов'я», «Приазов'я» тощо), тричастинні («Під небом Донбасу») та безрепризні («Марш азовстальцев», тощо).

Поширеною в хорових творах В.Аліти також є контрастна двочастинна форма. До речі, конт-

раст між заспівом і приспівом досягається різними засобами. Це, наприклад, ладовий контраст: мінорний заспів – мажорний приспів («Донецькі орлята»), ритмо-метричний контраст: («Рідна сторона», «Ми пам'ятаємо сорок п'ятий»).

Розширена двочастинна форма – менш поширене явище в хорових творах композитора. Порівняно з контрастними формами, в розширеній двочастинній формі друга побудова базується на тематичному матеріалі першої і в ніякому разі не дублюється в приспіві [3, 106] Така форма зустрічається в хорових творах композитора «Гей козаченьки славні», «Приазов'я».

Як бачимо, у хоровій творчості В.Аліти переважають жанрові першооснови – пісня , танець, марш, мелодекламація. Це переважно хори-марші, хори-прославляння, ліричні, жартівливі, виробничі, хори-роздуми тощо. У кожному з цих видів поєднуються різні жанрові ознаки.

Характерною рисою хорів-маршів є природне співвідношення силаботонічного словесного тексту і мелодії. У хорових творах композитора заспів часто трактується як логічне введення до приспіву. Це насамперед чітко простежується у фактурі твору, де одноголосий початок заспіву поступово розширюється залученням нових голосів, динамізується, а приспів начебто «вибухає» багатоголосим звучанням. Деколи приспів представляє антифонний спів.

У хорах-прославляннях яскравіше виражена контрастність образів, їм властива наспівно-декламаційна мелодика, контрасти, пов'язані зі святковою піднесеністю почуттів. У хорах часто зустрічається доповнення-кода, на яку припадає кульмінація всього твору.

Соціальна значущість хорових творів В.Аліти полягає в тому, що вони висвітлюють як історичне минуле, так і сучасне життя українського народу, змальовують яскраві картини природи, глибоко розкривають внутрішній світ людини.

Хорова творчість В.Аліти багата засобами музичної виразності, що дають привід відчувати специфіку тексту, його національний колорит, емоційну напругу. Вона органічно вписується в барвистість української хорової музики не тільки через продовження її традицій, але й через новаторство, що представляє новий для України аспект, а саме – грецьку хорову музику. Тут композитор вдало використовує специфіку ритму, інтонаційної палітри, хорової фактури, образної системи, що є основою стилю сучасної грецької хорової музики.

В одному з інтерв'ю Василь Георгійович Аліта говорив: «Ще в далекому дитинстві мені, маленькому жителю Приазов'я (Сартани), здавалося, що всі пісні самі розцвітають, як весняна природа. Стихія народної пісні, що струменіє звідусіль, підсилювала ці перші дитячі відчуття споконвічної єдності симфонії життя і сонячної краси мелодій. Згодом я зрозумів, що пісню творять люди».

ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б.Музыкальная форма как процесс. – Л., 1963.
2. Лаврентьева И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. – М., 1978.
3. Ручьевская Е. Анализ вокальных произведений. – Л., 1988.
4. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы //Теоретические проблемы музыкальной формы – М., 1971.
5. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. – М., 1986.

Vitaliy Ivanchenko

THE CHORAL CREATIVITY OF THE COMPOSER VASYL ALITA
THE PRINCIPLES OF THE GENRE AND THE ASPECTS OF CREATION

This article is the first scientific publication of the creation of V.G.Ality. It is given special consideration to the analysis of collection named "Вся жизнь в песне"("It's all life in song"). There are musical compositions that had being written during 1970-1999 years in this collection. Moreover some forms of vocal music conditioned with high interaction of music regularity and words.

Key words: V.Alita, collection of choral composition, genre analys, vocal music forms, choral creation.

Любомира Ластовецька

КАНТАТА «ПСАЛМИ ДАВИДА» МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО: СПРОБА АНАЛІЗУ

У статті вперше в українському музикознавстві аналізується кантата «Псалми Давида» сучасного композитора М.Ластовецького. Звертається увага на роль біблійного тексту та його перевтілення музичними засобами.

Ключові слова: М.Ластовецький, псалом, кантата, сакральна музика, цілісний аналіз.

Нехай буде ім'я Господнє благословенне
від нині і довіку!
(Пс. 112,2)

Останнім часом все більше українських музикознавців звертаються до аналізу творів композиторів, що присвячені сакральній тематиці. Це пов'язано насамперед із відходом періоду тотальних ідеологічних заборон, а також із осмисленням соціуму, що перебуває на зламі століть чи тисячоліть, – коли відбувається не лише трансформація людської свідомості, але й кардинальне переосмислення всього вже набутого. Людина повертає погляд назад, звертається до своїх духовних витоків та джерел для того, щоби осмислювати свої вчинки за період життя на землі.

Біля колиски людської свідомості за дві тисячі років змогла залишитись і залишилась лише одна постать, грандіозна фігура, чиї віровчення й настанови не змогла знищити жодна війна чи режим, релігія якої стала трансфером усіх поколінь та народів – це, безумовно, наш Господь Ісус Христос.

Для розгубленого світовими колізіями й екологічними катастрофами XX століття, для людей вже XXI ст., дезорієнтованих «вибухом» нових технологій, розчарованих у собі й у всьому навколишньому, віра в єдиного Господа стала необхідною духовною основою, опертям, даючи усвідомлення захищеності й впорядкованості буття. Як наслідок після стількох років заборони ми стаємо свідками навернення мільйонів людей до релігії, радіємо відбудованим храмам і монастирям. Митці, через яких безпосередньо проходять божественні флюїди, які набагато вперед й швидше відчувають будь-які зміни та трансформації в людській свідомості, за допомогою своїх творів осягають вічні істини й матеріалізують невловимі енергетичні потоки.

До останнього часу не просто заборонялося вірити, але й жорстоко придушувалися та руйнувалися будь-які прояви релігійної свідомості. А твори сакральної тематики якщо й з'являлися, то підпільно, у строгому секреті від побратимів по перу. Треба зауважити, що до текстів псалмів Давида із Святого Письма зверталися композитори різних епох та стилів – як зарубіжні, так і українські. Серед них М.Березовський, Д.Бортнянський, А.Ведель, Л.Ревуцький, К.Стеценко, В.Барвінський та ін.

Серед цієї когорти композиторів, у чиїх творах інтерпретована поезія Давидових псалмів, виділяються композиції К.Пендерецького, М.Кузана, В.Камінського, О.Козаренка, Ю.Ланюка. Цю традицію продовжив і Микола Ластовецький (1947 р.н.) – випускник Львівської державної консерваторії ім. М.Лисенка по класу композиції Р.Сімовича, автор понад 100 творів різних жанрів.

Мета статті – простежити особливості використання канонічних біблійних текстів в кантаті сучасного українського композитора М.Ластовецького «Псалми Давида» для солістів, мішаного і дитячого хорів та симфонічного оркестру. Відповідно до цього й постає завдання – зробити музично-теоретичний аналіз як твору в цілому, так і окремих його частин зокрема.

Кантату «Псалми Давида» М.Ластовецький написав на замовлення єпископа Самбірсько-Дрогобицької єпархії Юліана Вороновського з нагоди 2000-ліття від Різдва Христового. Твір був створений протягом липня-серпня 2000 р. і вперше з великим успіхом виконаний 2 вересня 2000 р.

Оскільки автор музики виходив із конкретного замовлення й виконавського потенціалу, це

зумовило вирішення певного виконавського складу та ступінь складності музичної мови. Греко-католицька церква, на відміну від більш ортодоксальних, допускає написання вокально-інструментальних композицій та їх виконання у культових приміщеннях.

Слід зазначити, що староєврейський оригінал псалмів на Україні існує в декількох варіантах і перекладах. Ще в «Повчанні» князя Володимира Мономаха ми знаходимо цитати з різних псалмів. Переспіви з них творили такі велетні українського слова, як Тарас Шевченко та Леся Українка. На початку ХХ ст. з'явився переклад Івана Огієнка, що є сьогодні найбільш поширеним серед мистецьких кіл. На Сході України, де домінує православна церква, використовується переважно старослов'янський варіант перекладу.

Згадаймо, що в 1901 р. видавництво Львівського Ставропігійського інституту при храмі Успення Пресвятої Богородиці випустило «Псалтир блаженного пророка і царя Давида» за благословенням слуги Божого митрополита Андрея Шептицького. Пізніше працівники Українського наукового інституту зредагували цей Псалтир, а професор Михайло Кобрин зробив його переклад. Цей виправлений варіант побачив світ у 1936 р. у Варшаві[1] завдяки старанням ченців Студитського уставу. Його переклад на українську мову здійснили отець Іван Музичка, д-р Василь Лев та д-р Дмитро Степовик.

Порівняно з іншими, цей псалтир був зорієнтований на традиції греко-католицького обряду. У цьому виданні були випущені «надголовки» (різні вказівки для співаків та хору), через що в нумерації псалмів виникла відмінність на одну одиницю тексту.

Микола Ластовецький проаналізував 4 різновиди перекладів псалмів (старослов'янський, Т.Шевченка, І.Огієнка і ченців Студитського уставу), обравши для написання твору останній. Переклади Т.Шевченка та І.Огієнка є літературно довершеними, але в основному орієнтованими на читачів-літераторів. А переклад ченців-студитів зорієнтований насамперед на практику церковного співу, тому його тексти є напрочуд музикальними стопами. Саме вони інспірували композитора на створення музичного еквівалента. До того ж саме цей переклад є найближчим до традицій греко-католицького обряду, який домінує на теренах Західної України.

Саме слово «псалом» грецького походження, воно означає піснеспів, тобто хвалебна пісня, яка виконується під супровід музичного інструмента. Зауважимо, що слова «псальма» та «псалом» не є тотожними, оскільки псалом як молитовний спів припускає використання музичного інструмента, а в псальмах лише людський голос, вокал прославляє Бога.

Збірка псалмів, як відомо, була названа Псалтирем (від «псалтеріону» – струнного інструмента типу гусел, під акомпанемент яких виконувалися ці піснеспіви). Єврейською мовою збірка має назву «Сифер Тегіллім», тобто книга хваління чи прославні пісні [5, 77].

Псалми – це переважно поетичні твори – релігійні пісні, які прославляють Бога, проявляють любов і пошану до Господа, прохання про допомогу, порятунок чи спасіння. Хоча псалми зустрічаються в багатьох місцях Святого Письма, вони, однак, були поміщені в окрему книгу Старого заповіту, а саме в Псалтир.

Псалтир – це збірка 150-ти (у грецькому варіанті, на якому базується богослужіння східних церков – 151) псалмів, більшість з яких приписують пророкові й цареві Давидові (73, звідси й назва «Псалми Давида») та іншим псалмопівцям: Асару [11], Кораху [7], Мойсею, Соломону, Етану та Геману (по одному), але є багато й анонімних псалмів [4, 330].

Процес творення та збирання псалмів тривав від життя та діяльності Давида, «любого співця Ізраїля», аж до Маквейської ери, отже разом від Х-го до ІІ-го сторіччя перед Христом. Остаточно вони були зібрані й упорядковані у ІІІ сторіччі перед Христом, тобто після повернення євреїв з вавилонської неволі.

Оригінальною мовою псалмів була єврейська, а видання ченців-студитів, на яке орієнтувався композитор, було здійснене на підставі грецького перекладу – «Септуагінти», тобто «Сімдесятьох», який був створений в Александрії в Єгипті в ІІ-му сторіччі перед Христом. Церква від початків сво-

[1] Серія перекладів Святого Письма та богослужбових книг. – Книга 2. – Том 28.

го існування вважала грецький переклад напрочуд вдалим та натхненним, рівним з єврейським оригіналом.

Духовне значення Псалтиря не має меж. Цю книгу пісень-молитов Старого заповіту й прийняв Новий заповіт у цілості. Ісус Христос був вихований на текстах Псалтиря, Мати Божа жила духовністю і змістом псалмів, як згадується на багатьох сторінках Біблії. Давня церква одразу включила їх до свого літургійного служіння. Сьогодні Псалтир становить значну частину літургійного обряду як східної, так і західної церков. В Україні Псалтир часто використовувався як перший буквар, на якому навчалися письма та граматики [3, 5-6].

Кожен псалом має свій особливий характер. У Святому Письмі псалми поділяються на 10 груп, а у виданні ченців Студитського уставу вони групуються таким чином: пісні-хвали, прослави Бога; псалми-подяки (як особисті, так і всенародні); плачі-голосіння з приводу якогось лиха (особисті чи спільні) з благанням про Божу опіку й допомогу; царські псалми, що їх проказував або сам цар, або народ за царями; решта псалмів – історично-повчального характеру [2, 220].

У своїй кантаті Микола Ластовецький об'єднав у одній частині декілька псалмів, на відміну від творів Пендерецького та Кузана, де використано лише поодинокі псалми. Нумерація псалмів у кантаті Ластовецького відповідає такій самій послідовності, як вони використовуються у Службі Божій греко-католицького обряду. З існуючих груп псалмів композитор зупинився на таких: з преславних – псалом 8, 102, 103, 95; подяки – псалом 33, 148, з покаянних – псалом 50, 6, 37; з групи прохальних – псалом 120, 133,22,19, 24, 122, 24, 26; блаженні – псалом 1, 127, 118, а наприкінці кантати використав 150-й псалом.

Твір був названий кантатою через відсутність сюжетного розвитку, однак за багатьма ознаками (виконавським складом, масштабами тощо) він наближається до ораторії.

Кантата Миколи Ластовецького «Псалми Давида» складається із семи частин: «Прослави», «Благослови», «Подяки», «Покаянні», «Прохальні», «Блаженні», прикінцева «Прослава» [1, 2].

Ця кантата містить риси циклічності, вона побудована за контрастно-складовим принципом. Частини № I, III і VII – прославно-величальні за характером, причому прикінцева «Прослава» підсумовує весь твір і ніби повертає до початку. Через те з'являється образно-тематична арка, що свідчить про певну композиційну логіку побудови. В інших частинах, які до деякої міри збігаються з ходом Служби Божої, зосереджуються сольні номери та конкретні пісенні форми.

Кожну частину кантати пропонуємо розглянути з точки зору тематичного розвитку, тонально-гармонічного плану та структурної побудови.

Частина № I **«Прослави»** написана у складній тричастинній формі з особливим трактуванням цілої побудови. Експозиція представляє просту тричастинну форму (abc) з репризою-додатком, яка виконує функцію предикту до другої частини. Друга частина (з цифри 4) будується за принципом тричастинності з елементами дзеркального розгортання (d – e – f – d_1,– d_2,– d_3), тобто це вільно трактована тема без трансформації жанру. Тональний план першої частини кантати вказує на серединність функцій у цілісній будові. Цікавим видається у цій частині й додаток, що виконує функцію предикта до загальної репризи тричастинної побудови. Реприза (з ц.11) – скорочена, тонально дзеркальна, вона трактується протилежно до масштабу цілої форми. Тут тема «a» представлена у скороченому вигляді (розпочинається зі слова «Господи»), проте дещо розширеною виглядає тема «b», а матеріал наступної теми «c» (фугато) взагалі відсутній. Кода як елемент завершення (ц.15) виконує функцію додатку предикта до наступної, II частини кантати.

Частина 2 **«Благослови»** кантати М.Ластовецького поглиблює настрій попередньої. В цілому їй властиві риси тричастинності, хоча вона виглядає як проміжна між простою і складною. Це відбувається завдяки широким структурним розширенням середньої частини. Експозицію (ц.16—17) складають дві теми **a + b,** що творять хоральний епізод. У темі «**a**» відбувається ладова перемінність (d-moll – D-dur), а тема «**b**» є модуляційним переходом з F-dur у C-dur. Середня частина (з ц.18) має ознаки тричастинності, в якій тема «c–c1» розгортається дзеркальним способом. Тональний план всієї частини – C-dur – F-dur – C-dur – C-dur. В цілому ця частина представляє складний період: 16+8+22 (+1). Додаток-зв'язка (ц.23) побудована на тематично новому матеріалі і витримана на ор-

ганному пункті «до» із змінною гармонією: Es-dur—C-dur—As-dur. Реприза (ц.24) подана у паралельній тональності (c-moll–C-dur), а з цифри 25 проступає мотив молитви «Отче наш», що за логікою музичного розгортання сприймається як додаток. Тут композитор вводить новий тематичний матеріал у тональності C-dur, який становить неквадратний 7-тактовий період.

Третя частина твору **«Подяки»** також написана у складній тричастинній формі, де експозиція **a+b** є розімкненою й готує центральну частину, що представлена формою рондо (c+d+c_1+e +c_2 +c_3). Дану форму обрамляють вступна і заключна частини. Тема «**a»** (зі слів «Алилуя») має ознаки вступної частини, що підтверджується гармонічною будовою – D_9 до F-dur. Проте в кінці ця тема завершується тонікою. Хоча тема «**b»** закріплює основну тональність, зате закінчується домінантою, і в кінцевому результаті приводить до початку рондальної форми. Рефрен у тональності F–dur з рисами тональної нестійкості вказує на розробковий характер. Таким чином, тут присутній навіть елемент сонатності. Епізод «**d»** (ц. 29), що витриманий у тональності A-dur, має яскраву періодично квадратну будову (2+2+2+2+2+2). Таким чином, тут проявляються риси періодичної структури (за визначенням В.Задерацького). Реприза цієї частини (ц.34) має виразні еспозиційні елементи, вона завершується у тональності F-dur. Ця побудова замкнута, але водночас струнка за формою, хоча має еклектичні ознаки: тут поєднуються складна тричастинність із серединою у формі рондо.

Четверта частина кантати М.Ластовецького **«Покаянні»** написана у тричастинній формі, проміжній між простою і складною. Основна тема «**a»** (ц.36) цікава за своїми ладовими ознаками: перемінний тонікальний центр з устоями *d* і *a*, але наприкінці закріплюється основна тональність a-moll. У межах d-moll домінує дорійський лад, а в a-moll – еолійський. З появою теми «**b»** (ц.38) виникає великий тональний контраст, адже у f-moll тенденційно з'являється сі-бекар. Починаючи від цифри 39, матеріал теми «**b»** починає секвенційно розроблятися, звідси виокремлюються певні інтонаційні ланки (тріольна фігура, тритонова інтонація). В репризі друге проведення теми **«a»** розширюється, що приводить до центральної основної кульмінації. Кода (ц.36) сприймається як тиха кульмінація, що завершується в основній тональності a-dur.

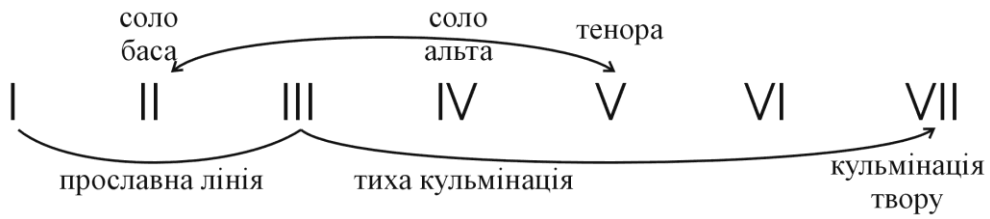
П'ята частина кантати **«Прохальні»** (тональність D-dur) написана також у тричастинній формі. Перша частина – експозиція – складається з двох періодів: 12-тактового (ц.45) і 11-тактового, з речитативно-скандуючими інтонаціями (ц.47). У репризі ці елементи відсутні, вони замінюються своєрідним додатком-кодою, де використовуються інтонації, гармонія та ритм із теми **«a»**. Середній розділ (з ц.49) (тональність A-dur) містить контрастний тематичний матеріал «**c»**, який структурно наближається до вихідної теми «**a»** (4+4+4). Розвитковий матеріал (ц.51) зі структурою 5+5 сприймається як додаток-предикт до появи 11-тактової кульмінації (ц.54), яка тематично ускладнена: тут використовуються імітації з антифонним принципом розгортання: чергуються хорові та сольні побудови. Реприза (55+1) представляє собою точний повтор двох речень із партії сопранового соло. Семитактова прикінцева побудова (ц.56) тонально нестійка, вона відрізняється від третього речення початкового періоду і готує коду (ц.57), яка містить інтонаційний та ритмічний матеріал теми **«a»** з першої частини. Загалом п'ята частина кантати тонально замкнута, вона завершується в основній тональності A-dur.

Шостій частині твору під назвою **«Блаженні»** також властива тричастинна форма і тональність g-moll, хоча наприкінці з'являється тональність D-dur, що готує фінальну тональність кантати G-dur. Експозиція містить подвійну розвитковість 10-тактового розімкненого періоду. При повторі теми «a1» з'являється широка наспівна мелодія в партії альтів, обрамлена жіночими голосами хору. Середній розділ (з ц.60) також має риси тричастинності (b+c+$bc_{1)}$ з яскравою квадратною будовою (8+8+8). Частина «**c»** у ньому більш наспівна, що створює відчуття контрасту. Треба зауважити, що всі частини тонально замкнуті, оскільки написані в одній тональності g-moll. Реприза шостої частини кантати (з ц.63) динамізована, вона поєднує тематизм речитативно-скандуючого характеру (як у ц.59) з наспівним контрапунктом в партії тенорів і басів. Додаток-кода **(**ц.64) з проведенням наспівної теми у партії баса та сопрано позначена емоційно-експресивним характером.

Остання частина кантати М.Ластовецького **«Прослава»** написана у формі рондо. Рефрен **A,** що виступає у формі періоду, проводиться тричі, з постійним наростанням структурного обсягу

(8+12+16 тт.). Епізод **B** має ознаки тричастинності ($b+c+b_1$), а епізод **C** тематично і за обсягом є значно складнішим за попередні. Крім нової теми **D,** у ньому використовуються теми з епізоду **B** (c_1+b_2).

Кода сьомої частини, що побудована на матеріалі теми **«a»** (слова «Алилуя») з III частини, значно розвиненіша (30 тактів) і повністю має завершальний характер.



Дана схема дає нам підстави стверджувати, що кантата має чітку і логічну композиційну побудову. Перша, третя і сьома частини прославні за характером. Їх об'єднує єдиний радісно-величальний настрій. Зародження інтонацій прикінцевої «Прослави» спостерігається в першій та третій частинах твору (таким чином утворюються образно-тематичні арки). Загалом ці прославні частини написані «крупним» штрихом, al fresco, у них переважають tutti обох хорів і оркестру. Остання частина кантати не лише завершує прославну лінію твору, але й одночасно виступає кульмінацією всієї композиції – апофеозом, найвищою точкою у психологічному та музичному аспектах.

Друга, четверта, п'ята та шоста частини виступають концентрацією психологічного аспекту, оскільки тут зосереджуються сольні номери, в яких відбувається наростання емоційно-образного концентрату.

Друга та п'ята частини, в яких домінують мажорні тональності, сприймаються в одному емоційному ключі – як стан просвітленої радості, умиротворення. Вони не лише відтіняють інші частини, але й створюють відчуття душевного заспокоєння.

Кантата М.Ластовецького «Псалми Давида», що в основному побудована на тематизмі українського мелосу, характерних для нього інтонаційно-ритмічних зворотах, має наскрізний розвиток, усі її частини виконуються без перерви - attacca. Треба зауважити, що в більшості частин переважають тричастинні побудови, за винятком третьої та сьомої, яким властиве рондо з наскрізним розгортанням. Симфонізація цілого твору виникає за рахунок динамізації і скорочень реприз у частинах, а також завдяки переміщенню смислових акцентів у предиктових та кодових фрагментах, де розкривається внутрішній психологічний стан.

Таким чином, М.Ластовецький, використавши у своєму творі традиційні форми розгортання матеріалу, вдало вирішив його концептуальні засади й через те досяг глибокого психологізму та розуміння духовності музики в цілому.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ластовецький М.А. Псалми Давида // Партитура. – 2000.
2. Псалтирь, или богомысленныя размышленія, извлеченныя изъ твореній святаго отца нашего, Ефрема Сиріанина. – М., 1913.
3. Путятицька Л.В. Псалми Давида. – Дрогобич, 2004.
4. Толковая Библия, или Комментарий на все книги св.Писанія Ветхаго и Новаго Завъта. – С.-Пб., 1904-1907.
5. Толковая Псалтирь с краткими пояснениями святых отцов и указанием порядка чтения псалмов на всякую потребу. – М.: Ковчег, 2003.

Lyubomyra Lastovetska

MYKOLA LASTOVETSKY'S CANTATA «DAVID'S PSALMS»: ATTEMPT OF ANALYSIS

The cantata «David's Psalms» by modern composer Mykola Lastovetsky is analized in this article, for the first time in ukrainian music science. Special attention is paid to the role of Bible text and its transformation by music means.

Key words: M.Lastovecky, psalm, cantata, church music, genre analys.

Наталія Савицька

ТВОРЧА КРИЗА: БІОГРАФІЧНІ ТА ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ

У статті автор досліджує феномен творчої кризи. Саме кризові ситуації спонукають серйозно замислитися над об'єктивною та суб'єктивною мотивацією переходу композиторської свідомості на якісно інший рівень художнього самоздійснення.

Ключові слова: Дж. Россіні, М. Балакірєв, творча діяльність, творча криза, кризові ситуації.

У біографії кожного митця є дні і місяці, які дорівнюють своєю значущістю рокам, і, навпаки, безкольорові, безподієві роки, що швидко щезають з пам'яті. Природа та різновиди творчих криз – питання, невід'ємне від парадигми долі людського «я» в різних історичних та особистісних контекстах. По-перше, кризові ситуації здебільшого збігаються з сензитивними віковими періодами (14 – 16 років – пубертат, час «виривання коренів» з сімейного кола; 35 – 40 років – «дантевський час», усвідомлення середини життя, 60 – 70 років – термінальна фаза, поріг старості)[1].

XIX ст. – безперервний ланцюг соціальних криз. Нестійкий, неврівноважений час зумовив загострення внутрішніх суперечностей в біографіях митців, перетворив духовні пошуки у головний, всепоглинаючий сенс життя. Романтична епоха нарешті дала можливість не приховувати своїх почуттів, а таємниці особистісних переживань стали невичерпним джерелом натхнення. Кризи ніби «розрубують» життєвий творчий шлях на нерівномасштабні часові періоди, викликаючи наслідки різної сили і доленосності.

У статті наші спостереження будуть присвячені драматичним епізодам з життя знакових постатей XIX ст.: Дж.Россіні і М.Балакірєва.

Передусім звернемося до психології. Ця наука тлумачить кризу як наслідок особистісної дисгармонії, ситуації неспроможності суспільної або фахової реалізації. Больові злами виникають в результаті усвідомлення невідповідності між власним творчим потенціалом, змістом індивідуального досвіду і суспільними очікуваннями. Психологічна криза – рубіж між старим і новим, якісний перехід до нового біографічного етапу, який супроводжується свідомою зміною життєвої ролі. «Втрата мети тягне за собою втрату адаптивних, захисних функцій, спотворення адекватної уяви про себе, звичних форм поведінки», – констатує Л.Горностай [6, 71].

Е.Еріксон у монографії «Ідентичність: «я» і криза» [23], акцентуючи ключові моменти, через які проходить більшість індивідуумів, обґрунтовує власну концепцію динаміки людського життя. Відносно стабільні періоди чергуються з критичними – найбільш чуттєвими до пограничних станів свідомості.

У біографіці та психології сензитивними періодами називають фази розвитку, на яких організм відрізняється підвищеною чуттєвістю до певних зовнішніх і внутрішніх факторів. Критичні періоди – це вікові інтервали, в межах яких загострюється реакція на зовнішні впливи, знижується опорність організму. Як відзначає відомий фізіолог І.Аршавський, критична стадія «характеризується переходом одного домінантного стану в суттєво новий домінантний стан» [1, 60].

Копітку дослідницьку роботу в сенсі проникнення у психологічний світ людини здійснив Л.Виготський. У трактаті «Історичний зміст психологічної кризи» вчений обґрунтовує теорію творчості як драматичного переживання. Аналітичні спостереження фокусуються навколо мистецької свідомості, що реагує на складний процес зміни вікових фаз – саме на їхніх гранях часто спалахують гострі внутрішні конфлікти. «Перебудова потреб і мотивів, переоцінка цінностей є основним рушійним фактором переходу від однієї хронологічної фази до наступної», – констатує науковець [3, 87].

[1] Наведені вікові градації є достатньо умовними – адже в межах кожного конкретного життєвого сценарію особливого значення набуває комплекс індивідуальних каталізаторів сензитивності: крах життєвої перспективи, нещасні випадки, втрата рідних, трагічне кохання, соціальні катаклізми, еміграція тощо.

Становлення мистецької особистості – це постійний пошук оптимальної життєвої і творчої програми, вибір найбільш перспективної моделі самореалізації. Кожна людина самостійно обирає собі мету, визначає стратегічну лінію самоактуалізації. Різні соціокультурні контексти, різні рівні суспільно-історичних очікувань вимагають гнучкої внутрішньої перебудови, причому, як підкреслює Ю.Лотман, «індивідуальність митця залишається єдиною, хоча, поза сумнівами, пов'язаною з найширшим колом вражень, що доносяться із зовнішнього світу. ...Одна й та сама людина, змінюючи цільові спонуки, може докорінно змінюватися – часом у вельми значних межах» [9, 239]. Глибина і ритмічність цих змін несуть з собою кардинальний перегляд усталених традицій, етичних цінностей, мотивацій, устремлінь. Ось як характеризує механізм чергування вікових фаз І.Кон: «Критичні моменти онтогенезу характеризуються переходом домінантного стану, властивого попередньому періоду, в якісно новий домінантний стан, що формує емоційну ауру наступного» [8, 477]. Ситуація кризи, ймовірно, вміщає у переломні моменти життєвого циклу як драматичний процес відмирання і редукцій старого досвіду, що мусить трансформуватися у новий. Конфлікт між реальними можливостями і сучасною системою естетичних запитів, а у пізньому віці – між духовно-креативною невитраченістю і зовнішньою неміччю – утворює гострий синдром тривоги, часом спалахує відчаєм. Це можуть бути гарячкові спалахи дивовижної енергії, фанатична праця днями і ночами аж до повного фізичного виснаження, а може бути відчуття безвиході, повного творчого безсилля.

Руйнація цілісної життєвої перспективи стає джерелом змін, пошуку додаткових резервів самореалізації або викликає екзистенційний вакуум. В обох випадках змінюється соціальний статус та буттєва модель, порушуються усталені суспільні зв'язки. Соціокультурні зміни більше не синхронізуються з алгоритмом індивідуально-стильової еволюції. Цей процес психологи називають пошуком ідентичності – найчастіше він збігається з кризою середини життя, яка у композиторів, що прожили короткий вік, переходить у кризу прощання.

Ю.Лотман застерігає: «... саме в момент високої історичної, соціальної і психологічної напруги ... людина може різко змінити стереотипи картини світу, стрімко перейти на іншу орбіту суспільної поведінки» [10, 351]. Це зупинка творчого розвитку, зростання негативних емоцій, байдужість. Пасивне ставлення до своєї долі та цілий ряд інших симптоматичних проявів нової особистісної структури науковці трактують як передвісники творчої кризи. Йдеться, наприклад, про Джоакіно Россіні. Долею обставин він зміг «врятувати» себе від стереотипу звикання. Довге, щасливе життя композитора на перший погляд аж ніяк не асоціюється з особистісною і творчою драмою, яку пережив 38-річний маестро. У 1829 р. після прем'єри «Вільгельма Телля» композитор приймає неочікуване рішення – «полишити кар'єру ...Така далекоглядність властива обраним. Бог мене осяяв, і я до скону дякуватиму за підтримку» [20, 36].

Середина 20-х рр. – час протистояння bell cant'ного (італійського) та речитативного (французького) стилів європейських оперних «держав», кожна зі своїми титулами, справами, лідерами і фанатами» [16]. Народжується велика французька романтична опера. Не вгамувавши гординю, не змирившись із статусом другого після Дж.Мейєрбера метра музично-театрального Парижу, всесвітньо уславлений Россіні відмовляється від активної професійної діяльності. «Вільгельм Телль» – наступна кульмінація після «Севільського цирульника» стала «лебединою піснею» в царині музичного театру. Рано окрилений гучною славою, Россіні не міг навіть припустити думку про втрату абсолютного лідерства на оперному Олімпі. То була зовнішня, очевидна причина, а внутрішню О.Сєров окреслив більш прозаїчно: « ... протягом двадцяти років музикант сказав усе, що міг сказати» [16][1]. Продовжуючи міркування російського критика, К.Сен-Санс в «Слові про Россіні» констатує: «Подібно до дитини, розбещеної успіхом, композитор більше вже не міг жити без цього успіху, а образливо прискіпливе ставлення з боку публіки осушило невичерпне джерело живильної вологи» [15, 22]. Маестро свідомо обрав позицію невтручання, дистанціював себе від вируючого музично-

[1] Ще однією – латентною – причиною був страх змін, який стоїть на заваді усьому новому і невідомому. Це той страх, що так часто охороняє і підтримує ілюзію стабільності життя і робить людину надто захищеною, щоб вільно рухатися вперед.

театрального життя і ніби ззовні спостерігав за його могутнім перебігом. Небажання пожинати плоди минулої слави народило потребу у новому виді діяльності. Різка жанрова переорієнтація врятувала митця від безвиході епігонства. Неприхований ажіотаж навколо опублікованої в 1835 р. збірки фортепіанних мініатюр «Музичні вечори» (в складі якої була знаменита «Stabat Mater») не зміг реанімувати феноменальну креативну снагу «Наполеона музичної епохи» (вислів Стендаля). Останній твір Россіні (Меса) був написаний прецезійно, досвідченою рукою великого Майстра, і все ж-таки тут вже не відчувалося владної імпозантності автора «Вільгельма Телля» [1].

Особливо тепло і зворушливо сприймається маленький цикл п'єс під назвою «Гріхи моєї старості». Одне з них «Petit caprice in modo Offenbach» звучить як напутнє слово геніального старця молодому початківцю оперетткового жанру. Россіні називав себе останнім класиком. Є.Бронфін вважає, що його передчасний відхід від діяльності оперного композитора – це «загадка століття, хвилююча, інтригуюча» [2, 15]. Натомість Г.Ганзбург називає Россіні «романтиком, що не ужився з класицистськими прийомами письма» та застосовує поняття «россінівський синдром» («комплекс нездоланної староманірності»). Крім «Stabat Mater», серед пізніх духовних творів Россіні налічуються триголосні псалми, три меси (найвизначніша «Маленька урочиста меса» (1863), 4- та 8-голосні хори). «Старе технічне оснащення не дозволило вийти з кризи оновленим, він не зміг зрушитися вперед і використати власний життєвий час для творчості в головному для себе жанрі», – констатує дослідник [5, 136]

«Геній – незбагненний, він не представляє аргументів» (С.К'єркегор). Випадок з Россіні направду унікальний. Без вагомих зовнішніх спонук композитор з центру європейського музично-театрального процесу відходить за його межі, свідомо вилучається з кола його активних інспіраторів, вольовим зусиллям позбавляє себе оперного майбутнього. З точки зору вікової психології це криза, яка відображує втрату цілей і соціальних перспектив, пошук безконфліктного здолання перешкод, їх уникнення. Зміна ціннісних і морально-етичних орієнтацій відбулася вже після того, як митець прожив гідну частину плідного, суспільно корисного життя, однак в його свідомості виникає відчуття його цілковитої безсенсовості. Наслідок: апатія, гедонізм, «сяюча лінь» (вислів К.Сен-Санса).

У психології вікова криза визначається як різко негативний процес згортання, розпаду, внутрішньої нестійкості психіки, що в змозі суттєво знизити «норму прогресу» організму. Звідси емоційна вичерпаність, відчуженість, капітуляція перед складними життєвими обставинами, неспроможність постійно переконувати у власному фаховому лідерстві, а відтак – творче самогубство (синдром Россіні). Біологічний вік між 40 та 50 рр. є віком абсолютної фізичної та особистісної зрілості, проте у більшості людей мистецтва душевні сили зменшуються, спадає гостра потреба у публічному визнанні, ентузіастичне ставлення до слави. Криза «середини життя» стає причиною несподіваного енергетичного спаду, появи думок про старість, що наближується. Душа людини в цьому віці стає такою ж ніжною, як і в період ранньої юності.

Данте так описував свій власний стан збентеження на початку 4-го десятку: «Земне життя пройшовши до середини, я опинився в сутінках лісних». Майже кожен 35-літній митець виявляє ті чи інші драматичні зміни в творчій діяльності: деякі втрачають сенс життя, інші помирають. Ті ж, яким поталанило зберегти активність інтенції, зазвичай кардинально змінюють світогляд; блискуча фантазія, імпровізаційний азарт поступаються місцем зрілості та виваженості думки. «Одна з причин кризи середини життя у людей творчих професій полягає в тому, що «імпульсивне сяйво» юності вимагає надлишку фізичних сил..., але нікому не вдається їх заощаджувати безмежно... Відтак середній вік може стати періодом тяжкої депресії» [11, 185]

[1] За незбагненною режисурою долі раптовий демарш Россіні на декілька років випередив пролонговану творчу кризу Мейєрбера, яка розпочалася після прем'єри «Гугенотів» (1836), коли автору виповнилося 45 років. У «Пророці» він не зміг подолати інерції власних драматургічних знахідок. «Гугеноти» як маніфест музично-театральної концепції композитора відображувався в кожній наступній партитурі, ніби спонукаючи автора за будь-яку ціну академізувати модель Grand-opera. Інволюційний віковий процес синхронізувався з процесом композиторського згасання аж до ознак очевидної деградації.

Так само, як і у випадку з Дж.Россіні, психологічна криза перервала творчу діяльність М.Балакірєва (1836 – 1910) у той момент, коли композитор досягнув найвищої особистісної і мистецької зрілості. Молодий, нікому не відомий провінціал своєю індивідуальною харизмою, рідкісним даром імпровізатора, феноменальною обдарованістю завоював абсолютний авторитет у мистецьких колах Москви. Стрімкий, блискучий старт – і тридцятилітній композитор максимально широко реалізував власний креативний потенціал, досягнув вищого щабля професійної кар'єри, здійснивши величезний вклад у російську національну культуру. Прем'єри таких знакових творів Балакірєва, як увертюра «1000 років», музика до трагедії Шекспіра «Король Лір», дві фортепіанні сонати, «Ісламей» збіглися з періодом бурхливого піднесення культурно-мистецького життя Росії. Слава і повага, котрими користувався російський композитор, були безпрецедентними. Лідер за покликанням, сміливий генератор ідей, він зміг консолідувати навколо себе кращих представників російської мистецької еліти. Вплив Балакірєва на членів Нової російської музичної школи був магнетичним, тим більше, що він мудро поглиблював його дбайливою і неустанною опікою. Володіючи гостро критичним хистом, він розумів і знав світову музику так, як мало хто з його сучасників.

Чому ж за блискавичним злетом послідував раптовий спад? Музикант поринув у «гордовиту самотність», будучи витісненим в тінь його сучасниками? Тут можна окреслити широке коло передумов, які рівноцінно охоплюють суб'єктивноособистісний та творчий аспекти.

Піклування про колег по цеху Балакірєв поєднував з авторитаризмом, прямолінійністю, деспотичністю, глухотою до протилежної точки зору. «Його ніжна, чуттєва душа одягала броню зверхності» (Е.Фрід). При цьому він чітко усвідомлював вади власного творчого процесу – хворобливо повільного, технічно недосконалого. Надмірний критицизм та сувора самоцензура викликали напади депресії, розчарування, зневіри у майбутніх перспективах, комплекс меншовартості. Причина: обмеженість життєвих вражень і переживань, істотна переоцінка власних естетичних ідей – словом, він намагався здійснити в музиці більше, ніж дозволяв рівень його таланту. Звідси гострий душевний біль, гіркота розчарувань, головно тоді, коли чітке індивідуальне самовизначення дозволило членам гуртка вийти на самостійний шлях. Отже, першу очевидну суперечність спостерігаємо між сильним типом характеру ватажка і неспроможністю дати йому підтвердження в царині композиторської інтенції.

Спробуємо відновити хроніку психологічних надій передкризового стану, який став осередком тяжких передчуттів і особистісних ударів долі. Як свідчить листування Балакірєва з В.Стасовим, перші симптоми психологічної драми з'явилися приблизно за 10 років до кризи.

20 липня 1861 р.: «Я весь час перебуваю у якомусь байронічному настрої, нічого мене не цікавить... Меланхолія остаточно полонила мене... я перестав боятися смерті, мені б хотілося спалити перед смертю усі мої твориння» [2, 113-114].

1 серпня 1861 року: «Маю намір писати Реквієм» [2, 137].

3 серпня 1861 р.: «Мій Реквієм усе більше і більше зароджується у хворій моїй голові... Він буде в b-moll. 1 номер – «Со святыми упокой»… Не так складно, як у Берліоза, але, сподіваюся, буде сильніше» [2, 141].

3 червня 1862 р.: «У мене нікого, крім Вас, немає. Кюї я не вважаю талантом... Мусоргський майже ідіот. Римський-Корсаков поки що чарівне дитя...» [2, 154].

Давався взнаки вибуховий характер музиканта – романтично двоїстий, неврівноважений, сповнений миттєвих переходів від бурхливої екзальтації до меланхолії[1]. Саме цю двоїстість М.Римський-Корсаков бере за основу статті «Два Балакірєви» [15]. Нужденне існування, моральні приниження, утопізм самої ідеї гуртка загострювалися очевидною розбіжністю між сміливістю дерзань, новизною концепцій і неспроможністю їх реалізації. Хронічний душевний неспокій, надмірна завантаженість суспільними обов'язками заважали ритмічній продуктивній праці; творчий процес гальмувався вічними сумнівами і зневірою у власних силах. Жертовна і безкорислива допомога бра-

[1] «Очі – дзеркало душі, у М.Балакірєва вони незвичайно виразні. То вони загорялися гнівом, то виблискували радістю, то були м'які і доброзичливі, то жорсткі і злі, які відображували втому і сум», – писав російський музичний діяч, один з оточення «Могучої кучки» В.Музалевський [12, 128].

там по цеху заважала Балакірєву цілковито присвятити себе власному самоздійсненню. В.Музалевський констатує: «Нехтуючи особистісними інтересами, М.Балакірєв ділився своїми ідеями і досвідом з найближчими колегами, ... вболіваючи за їхній творчий зріст більше, ніж про свій» [12, 128].

Кінець 60-х – переломний період у життєвому шляху видатного російського музиканта: смерть батька та перехід на самостійну творчу орбіту могутніх індивідуальностей кучкістів, критичний стан БМШ... Звідси руйнація зв'язків з надіями і здобутками минулого, розчарування у сенсі прожитої частини життя, «гординя, а вона у нього глибока... аж до гіркоти отруєного серця» (Асаф'єв).

Відчуття повної безвиході і прострації виникало ще й від усвідомлення того факту, що замолоду музикант не міг повністю посвячуватися композиції. Педагогіка давала можливість постійно здійснювати на «учнів» тиск, категорично не приймати поглядів, що розходилися з його власними.

17 квітня 1871 р. В.Стасов ділиться своїми спостереженнями з Римським-Корсаковим: «... Мілій справив на мене ... саме сумне враження. ... Переді мною учора була якась мумія, а не звичний жвавий, енергійний і неспокійний Мілій» [18, 341-342]. Причина, ймовірно, у внутрішньому переродженні, яке було результатом гострої душевної кризи. «Орел музики» (вислів В.Стасова) перетворився в об'єкт остракізму і травлі. Цілком позбавлений дипломатичного хисту, він дистанціювався від свого оточення, а естетичні погляди залишалися незмінними навіть шість років потому, коли він намагається повернути усе на круги своя. Величезний внутрішній надлом полягав у втраті мети, з потужної, діяльної постаті він перетворився в анемічного мрійника. Мимоволі згадується симптоматична скарга П.Чайковського (28 жовтня 1880 р.): «хвороба ... людська полягає в тому, що ідеали свої людство не змогло зберегти. ...Нічого не залишається ... окрім гіркоти. Звідси усі лиха нашого часу» [цит. за 22, 6].

У кінці 70-х Балакірєв мало-помалу починає відновлювати публіцистичну та композиторську види діяльності. З 1876 р. поступово налагоджуються контакти з Римським-Корсаковим та Мусоргським. У 1877 р. завершується редагування глінкінського «Руслана», а на початку 80-х повертається до керівництва БМШ і вперше після 10-літньої паузи стає за диригентський пульт.

Що ж відбувається в царині компонування музики? Передусім вдосконалення та закінчення раніше написаного. Не дивлячись на доволі солідне коло творів, народжених у післякризовий період (симфонічна поема «Тамара», Andante з Першої симфонії, цикл романсів автобіографічного змісту, фортепіанні мініатюри) ідеолог кучкістів перетворюється в автоепігона. Останні 30 (!) років життя стали повільним згасанням. Н.Фіндейзен записує у «Щоденнику»: «Балакірєв живе шестидесятництвом, тепер же усе кепсько, антимузично» [20]. Деміург не зміг піднятися у власній творчості до тих висот, які осягнули його колишні учні. У 80-х роках геніальні партитури Мусоргського, Бородіна, Римського-Корсакова, Чайковського затьмарили доробок Балакірєва свіжістю задумів, талантом, безупинністю стильової еволюції. З атеїста композитор перетворився на містика та фаната. Зима старості завчасно оселилася в душі людини, яка заледве перетнула водорозділ середини життя. Головне ж – незворотність змін ментального рівня. У 1890 р. В.Стасов у листі до Д.Стасова ділиться своїми міркуваннями: «Балакірєв опустився і злобствує на усіх і уся. Чи це справді він? ... На кожному кроці неймовірна ворожість та жорстокість» [18, 218]. Його власний психологічний і творчий годинник зупинився, і свідомість назавжди залишилася у минулому.

Роки йшли, характер музиканта ставав дратівливим; з'являються прояви ханжества і нетерпимості. В.Стасов – В.Енгельгардту (1904): «Балакірєв вже давно заржавів і, здається, більше не в змозі зробити що-небудь значуще і масштабне. Відстав, втомився, замовк!» [18, 61].

Після кризи 70-х рр. Балакірєв прожив ще 38 років, але до кінця так і не самовисловився. Загалом його творчий шлях містить три нерівномасштабні хронологічні хвилі: 50 – 60-ті рр. – пора блискучого композиторського злету; 70-ті – мовчання, період творчої і психологічної кризи; 1880–1910 рр. – останній період, поступове згасання, вичерпання креативного потенціалу, ретроспективна спрямованість композиторських задумів та джерел натхнення. Внутрішні конфлікти стають хронічними. Кризовість другого еволюційного періоду дається взнаки через втрату гнучкості та феномена-

льної снаги звуконаслідування («Ісламей»), інобуттям якої стало надмірне «смакування» деталей та декоративних прикрас. Обмеженість життєвих вражень ніби затамувала «душі прекрасні пориви», надала їм відтінку вторинності. В якості моделі наслідування обираються шопенівські мініатюри (мазурки, скерцо, вальси), щоправда, позбавлені безпосередності і свободи висловлювання. Жорсткий піанізм та графічність музичної мови пізнього Балакірєва Б.Асаф'єв вважав відображенням внутрішньої пустки та повної емоційної вичерпаності.

Особиста і творча криза Балакірєва мала деструктивний характер, сягаючи рівня «екзистенційної фрустрації» (В.Франкл), що означає порушення цілісно-позитивної перспективи. Поєднання таланту з приреченістю на самотність, стремління зробити мистецтво служінням, виконанням месіанського обов'язку характеризують його як типово романтичного художника переломного часу. В окресленій ситуації фактично сфокусувалися три типи психологічних криз:

1) криза минулого, розчарування в сенсі прожитого життя; критична переоцінка власних досягнень;
2) криза теперішнього – відчуття повної безвиході і прострації;
3) криза майбутнього – зневіра у своїх силах, втрата звичного суспільного середовища.

Отже, складний і суперечливий характер романтичної художньої культури XIX ст. зумовив серйозні кризові розломи в біографіях ряду творчих особистостей, після чого кожен індивідуально вибудовує канву власного «життєвого роману». Враховуючи різну тривалість життя, для 38-річного Россіні і 35-літнього Балакірєва – це типові кризи середини життя, що кардинально змінили його траєкторію. Россіні загадково припиняє блискавичну оперну кар'єру за 38 років до смерті, спорадично даруючи шанувальникам елегантні автографи; Балакірєву після кризи судилося прожити більшу половину відпущеного йому поважного віку (74 роки), яка пройшла під знаком неухильної стильової ретроспекції та самоповтору.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аршавский И. Основы возрастной периодизации //Возрастная физиология. – Л.: Наука, 1975.
2. Балакирев М. – Стасов В. Переписка. Т.I. 1858 – 1869 /Редакция, предисловие и комментарии В.Карелина. – М.: Огиз – Музгиз, 1935.
3. Бронфин Е. Джоаккино Россини. – М.: Музыка, 1973.
4. Выготский Л. Психология искусства – М.: Педагогика, 1987.
5. Ганзбург Г. Три поколения композиторов-романтиков в их отношении к синтетическим жанрам // Музыкальная академия. – 2003. – № 1. – С. 135 – 141.
6. Горностай П. Психологія життєвої кризи. – К.: Агропромвидав України, 1998.
7. Жизнь Франца Шуберта в документах. – М.: Госмузиздат, 1963.
8. Кон И. Жизненный путь как предмет междисциплинарного исследования //Человек в системе наук. – М.: Наука, 1979. – С.471 – 483.
9. Лотман Ю. Биография – живое лицо //Новый мир. – 1985. – № 2. – С.235 – 242.
10. Лотман Ю. Семиосфера. – Санкт-Петербург: Искусство, 2002.
11. Музалевский В. М.А.Балакирев. Критико-биографический очерк. Л.: Изд-во Ленингр. филармонии, 1938. – С.128.
12. Массен П., Конгер Дж., Каган Дж., Гивитц Дж. Развитие личности в среднем возрасте //Психология личности. Тексты /Под ред. Ю.Гиппенрейтер. – М.: МГУ, 1982. – С.182 – 196.
13. Музыкальная летопись: статьи и материалы /Под ред. А.Римского-Корсакова. Сб.3. – Л. – М.: Мысль, 1925.
14. Музыкальная старина. Сборник статей и материалов для истории музыки в России, изд. Н.Финдейзеном. – Вып. IV. – СПб, 1911.
15. Римский-Корсаков А. Два Балакирева / Музыкальная летопись: Статьи и материалы под ред. А.Римского-Корсакова. Сб.3. – Л. – М.: Мысль, 1925.
16. Сен-Санс К. Слово о Россини //Музыкальная жизнь. – 1922. – № 4. – С.21 – 23.
17. Серов А. Избранные статьи. Т.I. – М.: Сов. композитор,

18. Стасов В. Письма к родным. Т.II, 1880 – 1894 /Ред. Ю.Келдыша и М.Янковского. – М.: Музгиз, 1958.
19. Ученые записки Казанского Госуниверситета. Т. III, кн.3.
20. Финдейзен Н. Дневник. ГПБ.
21. Фраккароли А. Дж.Россини. Письма. Воспоминания. – М.: Сов. композитор, 1990.
22. Центральный государственный архив литературы и искусства СССР. – Москва.
23. Чернов К. М.А. Балакирев (по воспоминаниям и письмам) //Статьи и матерыалы /Под ред. А.Римского-Корсакова. Сб.3. – Л. – М.: Мысль, 1925.
24. Эриксон Э. Идентичность: «я» и кризис. – М.: Наука, 1996.

Natalia Savycka

THE CREATIVE CRISIS: PSYCOLOGIGAL AND BIOGRAPHICAL ASPECTS

In the present article the author researches a phenomenon of creative crisis. Exactly crisis situations encourage to meditate seriously upon objective and subjective motivation of transition of composer's consciousness to qualitatively new level of artistic self-realization.

Key words: D.Rossini, M. Balacirev, creation work, creation crisis, crisis situations.

ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

Зоряна Валіхновська

ДЯК І ДЯКОУЧИТЕЛЬ У СИСТЕМІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

Дяки протягом останніх століть були основними освітніми провідниками. Вони навчали молодь читати, писати, співати, були зв'язуючою ланкою між духовенством і народом. В Україні дяки були переважно вихідцями з простого люду.

Ключові слова: дяк, спів, вчитель, церква, стародавня музика, культура, священослужитель, Й.С.Бах.

У музичному вихованні українського народу впродовж останніх століть наймасовішою освітньою ланкою були дяки, або, як їх ще називали в Галичині, дякоучителі. Та незважаючи на загальне усвідомлення цього процесу й багату джерельну базу, поки що немає відповідних сучасних досліджень з цієї проблематики. І насамперед потребує осмислення соціальний стан і статус дяків в Україні, зокрема в Галичині австрійської доби.

Про дяків і дякоучителів частково писали і навели багато цікафих фактів Порфирій Бажанський [4], Дикий-Дичинський [10], Мирон Федорів [25], Павло Жолтовський [11] та ін. У власне термінологічному аспекті це питання розглядали Олекса Горбач [5], Мирослав Дещиця [6], Олена Пуряєва [22], фіксують тлумачні словники. Однак ця проблема потребує глибшого вивчення – як у теоретичному, та і в історичному аспектах, зокрема на матеріалі галицької музичної освіти.

Поняття «дяк» в українській, староукраїнській та церковнослов'янській мовах має широке семантичне поле і різні форми написання: діякъ, дъякъ, диякъ, дяк, диякон та ін. Це слово походить від грецького *диякон* – diakon, diakonw – на означення *слуги,* тобто прислужника священика під час богослужінь. Мабуть, це пряма аналогія старозавітного «*левіт», «левітам»*, тобто особлива каста служителів культу. У «Словнику староукраїнської мови XIV-XV ст.» ця лексема має 87 тлумачень, але переважно вона пояснюється як «переписувач, діловод у князівській або королівській канцелярії» [27]. Це не повинно нас особливо здивувати, оскільки, по-перше, писарями і діловодами у давніх канцеляріях були переважно ті самі особи, що брали участь у церковних богослужбах, тобто дяки; а по-друге, цей словник укладений майже виключно на підставі грамот та актових документів, а власне церковні книги свідомо укладачами не використовувалися.

Соціальна верства дяків і дияконів сформувалася в Русі-Україні в період запровадження християнства – наприкінці X ст., хоча спорадично вони, мабуть, з'явилися в окремих християнських общинах й раніше. «Дяки плекали церковноє пініє з церковними обрядами, – писав П.Бажанський –, поважані самими руськими князями; стикалися все з народом, учили єго, загрівали до релігійного християнського життя – толковали народови стихи псалтири, оповідали зміст синаксарів, житіє Святих християнських, радили в житейських пригодах, були другами народа, за се їх нарід все поважав, слухав і любив» [4, 105]. Дяки протягом століть були основними освітніми провідниками, навчаючи християнську молодь читати, писати і співати, про що, як справедливо зазначає П.Бажанський, свідчить їх популярне паралельне найменування *дидаскали* (іноді у скороченій формі – *даскали*), тобто з грецької – *вчителі,* або з латинської – *бакалаври.* В Галичині у XIX ст. виникла похідна синкретична форма на означення власне дяківської діяльності та вчительської – *дяко-учитель*. Сам цей термін відомий лексикографам ще в XVI ст.[4, 105]. Така освітня форма проіснувала в Русі-Україні тисячу літ, про що з гордістю писав П. Бажанський [4, 105].

Дяки належали до нижчого чину служителів церкви, до якого входили також *церковні співці* (гр. protos yaltos), *протопсалти* та *регенти* чи *реєнти*, як їх ще називали в Галичині. Всі вони належали до церковного кліру і потребували спеціального висвячення. До нашого часу збереглися спеціальні «чиновники», в яких йшлося про обряд поставлення на дяка – наприклад, у Служебнику XVI ст. «Чин бываємый на поставленіє четца и півца» [6, 280-282]. Давніше було чітке розмежування на читців, піддячих і дяків [19]. У XIX ст. ці посади займали вже світські особи, а висвячують на нижчі чини лише тих, які пізніше висвячувалися на священиків.

Дяки в Україні творили особливий стан, який, з одного боку, був тісно пов'язаний з церквою та її богослужбами, а з іншого, вони були найміцнішою та найширшою зв'язуючою ланкою між духовенством і народом, між церквою і людським загалом. З народом їх єднав однаковий спосіб життя, соціальне походження, загальна ментальність. Плекання церковного співу, постійна участь у церковних службах, переписування та оздоблення церковних книг і збірників духовних пісень, списування легенд, молитов, пропагування між народом популярного в Галичині у XIX ст. «Листа Божого», малювання ікон та участь у проектуванні та будівництві церков – всьому цьому українські громади завдячували дякам.

Але й були певні відмінності, які полягали в глибшій релігійності, освіченості та грамотності. Дякам доручали важливі громадські, політичні та державні справи [17]. Тож в Україні протягом останніх століть дяківський стан був наймасовішим грамотним і освіченим прошарком, а в Галичині, Буковині і Закарпатті залишався таким до початку XX ст. Зрештою, так було і в інших християнських народів Європи та Близького Сходу. У Західній Європі, зокрема у Німеччині, такий самий статус мали кантори (останнім з великих канторів був Й.С.Бах, рід якого упродовж дев'яти поколінь був тісно пов'язаний з канторською діяльністю). У єврейських общинах кантори проіснували до початку Першої світової війни.

Упродовж декількох століть наймасовішою професією серед дяків було вчительство. Так, у Львівській братській школі дітей переважно навчали дяки – як загальної грамоти, так і церковного співу та теорії музики. У 1645 р. в цьому навчальному закладі згадується дяк Лазар, який «в училищи нашом през скилка літ учил та співав у церкві» [2, 546]; а в 1651 р. дітей навчав дяк Матфей, якому братство за вчительську працю подарувало Трефолой [2, 412; 551-552]. Діяльність дяків-вчителів Львівської братської школи регламентував спеціально укладений «Порядок школьний»[1].

В Україні дяки були переважно вихідцями з простого люду. Постійне перебування у храмі Божому, систематичне перечитування і переспівування Святого Письма, літургійних, а то й богословських книг формувало їх релігійну ментальність, творило глибоке релігійно-освітнє підгрунтя і тим самим вивищувало його в очах громади, парафії. Дяки відрізнялися від звичайних людей одягом, і то не лише під час служб у церкві. Типаж галицького дяка, зокрема свого батька, докладно описав П.Бажанський [3, 22-24]..

На полях багатьох церковних книг – рукописних і друкованих – найчастіше згадуються саме імена дяків, які і вносили ці записи. Ці записи відтворюють світоглядні уявлення дяків, їхнє щоден-

не життя, турботи і побут, вірування і роздуми [21]. Нерідко дяки були єдиними на селі, хто знав азбуку та вмів читати і писати. Траплялися випадки, що дяки навчали дітей молодих священиків читати і писати. Дяки носили спеціальний одяг і мали особливий зовнішній вигляд, добре відомий з художньої літератури, малюнків і гумористичних віршів та оповідей. До того ж дяки нерідко були й малярами й у XVI–XVIII ст. часто виконували церковно-малярські роботи.

Звичайно, було й не мало винятків, коли дяки занедбували свої обов'язки, пиячили та вели далекий від благочестивого спосіб життя. Народ це засуджував, але найчастіше у дотепних гумористичних формах – наприклад, у народній пісенності, бурлескній літературі і травестіях, у письменників-романтиків. Образ такого дяка яскраво змалював Павло Жолтовський [11, 105].

Галицькі дяки мали деякі місцеві риси – як в одязі, так і в зовнішньому вигляді. Дяки носили довгу, нижче колін чемеру, подібну до реверенди священиків, яка тісно прилягала до тіла і мала комірець-стійку; вона защіпалася зверху до низу гудзиками з нашитими петлями та мала кишені. Кольори тканини були темні, переважно темно-сині. Підперізували чемеру жовто-зеленим або жовтим паском з тонкої вовни, що мав на кінцях тороки. Взимку дяки носили довгі кожухи. Наприклад, батько Порфирія Бажанського Іван носив довгого червоного кожуха, що сягав до краю чемери. На шиї у нього була червона хустка, а під чемерою – гранатова камізелька. Також він носив темні штани, які заправляв у халяви чобіт. Чоботи були добре припасовані з твердими до колін халявами. Волосся носив довге, яке розвіювалося ззаду по плечах. Бороду і вуса переважно голив, а на голові носив круглого капелюха з широкими крисами.

Треба зауважити, що дяки мешкали переважно у громадській або церковній дяківці чи малій шкілці поблизу церкви, з невеличким городом, а часом і полем (грунтом). Дяківка мала кімнатку для навчання, сіни та комору. Тут мешкали дяки, які піднаймалися на вільне місце – переважно у близькій від рідної місцевості, де проживала його родина. Але деякі дяки були значно маєтнішими і дякували у рідному селі по декілька десятків років. Вони мали власні хати, двори, стодоли, коні, корови, птицю і навіть наймитів.

У XIX ст. в Галичині залишилося ще багато давніх звичаїв і форм дяківської діяльності та їхнього співу. Так, побутував звичай, коли на храмові празники до села чи містечка сходилися і з'їжджалися дяки з навколишніх місцевостей і спільно служили та співали утренє богослужіння, причому, напрочуд точно й одностайно. Співали також багатоголосо – на 3-4 голоси, а то й 7-8 – «не сегоднішне новомодне, котре звуть хоральним, но стародавне, староруське, зване ієрусалимским, – не в смислі походження з Ієрусалима, но так красне мов при св. гробі в Ієрусалимі співане, мов би пініє Ангелів і Святих в небі» [3, 105]. Після празничного богослужіння кожний господар намагався запросити їх до себе на гостину, та здебільшого вони збиралися всі разом у дяківській школі, де на них чекав скромний частунок. Перед трапезою переважно співали тропар празника, часто і «Апостола от конець земли». А по завершенні перекуски починали співати, і головно за Ірмолоями. Розпочинали спів догматика першого гласу «Всемирную славу», не пропустивши жодної довгої ноти. При цьому частина дяків *вторувала,* інші басували, а ще інші вели верхом другого тенора; тож утворювався гарний чотириголосий хор. Потім співали «Плотію уснув», псалом «Блажен муж», подібні стихирам і багато чого іншого. Старші дяки вказували на помилки молодшим, за що ті щиро дякували, одні других «екзаменували» з Уставу, порядку богослужень, вміння співати на подібні мелодії. Під час таких зборів відбувався подібний до сучасних практичний семінар. На Покутті в час Різдва і Великодня дяки гуртами ходили по домах газдів, співаючи різдвяних чи великодніх пісень і вітаючи господарів. На якийсь час скромна сільська оселя ставала Божою святинею і вона очищалася й наповнювалася Божим Духом.

Дяки, як і левіти у старозавітні часи, мали точно визначену плату у формі грошей або натуральними продуктами. Та після 1875 р., коли австрійський уряд відділив школу від церкви, статус дяків почав змінюватися. Вони почали втрачали обов'язковий заробіток за навчання, безплатне проживання, грунти і т.ін., що й зумовило потребу їх згуртування та створення Спілки дяків Галичини.

Посада дяка-вчителя в Україні, зокрема в Галичині, була виборною. Його обирали передусім за володіння вокальними даними, знання служб і вчительських навичок. Під час запрошення дяків

на роботу існував звичай своєрідних іспитів кандидатів, який відбувався перед усією громадою містечка чи села. Іноді цей іспит мав гумористичне забарвлення. Громада збиралася на цвинтарі біля дзвіниці, а кандидати на дяка піднімалися на дзвіницю і звідти виголошували жартівливі небилиці з апокрифічним відтінком (на зразок співомовок С.Руданського). Перемагав той, хто виступив найдотепніше і мав гарний голос та слух [20]. Характер такого іспиту зафіксований у багатьох гумористичних віршах, зокрема:

– Ой ти, дячок учоний,
На всі школи вибраний,
Скажи мені, дячку,
Що єсть тринадцять?
– Єсть тринадцять – півень запів,
Лихий землю пролетів,
Єсть дванадцять апостолів,
Одинадцять учеників,
десять божих приказаний... [8].

Міська чи сільська громада для навчання своїх дітей часто запрошувала на вчительські посади так званих *мандрованих дяків*. Це були переважно студенти-бурсаки, вихованці академій, колегій чи семінарій, які з метою заробітку на навчання мандрували літніми місяцями по містах і селах у пошуках дяківсько-вчительських посад. Збереглося багато імен таких мандрівних дяків, і серед них чи ненайвідомішим був Григорій Сковорода. Яскравими особистостями були також Ілля Турчиновський, Василь Григорович-Барський, Микола Модзалевський та ін. Вони дякували й учителювали, співали у церковних хорах і регентували, складали і декламували вірші, малювали ікони, ходили з вертепом [18].

Мандрівними дяками ставали здебільшого бідніші студенти, які не мали змоги продовжувати навчання, а отриманих початкових знань було достатньо для дяківської справи і церковного співу.

Вони мешкали при школах і опікувалися шкільним майном. Климентій Зіновіїв, чернець, поет і автор знаменитих «Приповістей посполитих», будучи у постійних мандрах наприкінці XVII ст., цікаво описав життя і побут дяків, які під своїм проводом мали сільські школи [14].

З часом практика мандрівних дяків почала підупадати, особливо на підросійській Україні після перепису населення в 1782 р., бо кожний житель з цього часу був міцно прикріплений до свого місця постійного проживання, і мандрування опинилося поза законом.

Збереглися яскраві життєписи таких мандрівних дяків, зокрема Іллі Турчиновського, який залишив свою автобіографію [13], дяка з Седнева [12]. До речі, перший народився в м.Гадячі у міщанській родині. У дев'ять років покинув рідну домівку і почав мандрувати різними містечками і селами аж до 1726 р., навчаючи дітей читати і церковного співу.

Цікавим є життєпис одного з таких пізніх *мандрованих дяків* у Галичині на Сяніччині, що його опублікував Іван Филипчак [26]. До 1860 р. у с.Лішні біля Сяноку не було школи і жодної письменної людини. Якось до місцевої корчми завітав якийсь *зайда* у скромному одязі і після розмови з селянами погодився залишитися у селі «за професора». За це громада згодилася давати йому їду та плату 40 ринських річно на придбання одягу (це, між іншим, була плата, що в чотири рази перевищувала середній річний заробіток селянина). Навчання відбувалося у звичайній сільській хаті, до того ж *курній* (тобто без димаря). До навчання приступило 20 хлопців і декілька дівчат. Воно проводилося українською мовою і тривало цілий день, з невеликою перервою на обід. Якщо були бажаючі, то – польською та німецькою. Батьки швидко придбали відповідні книжки. Дяк у скорому часі здобув собі повагу серед селян, яким дозволяв бути присутніми на уроках у будь-який час. Його метод навчання був дуже простий і зрозумілий усім. Постійно читав їм Святе Письмо. Особливим у його педагогіці було й те, що він також начав дітей співати, переважно набожних пісень.

Цього дяка знали лише за ім'ям Каспер. Довгими зхимовими вечорами, після вечері, він часто заходив до корчми і вів з селянами тривалі бесіди. Також розповідав селянам про різні чудеса та події у світі, що стало для селян немовби своєрідною школою. З того часу у цьому бескидському селі

селяни відчули потребу в освіті та знаннях і постйно утримували на відповідному рівні школу.

Чимало дяків були талановитими піснетворцями і складали вірші духовного і світського змісту, часто супроводжуючи спів грою на якомусь музичному інструменті (кобза чи бандура, ліра або скрипка). Дяки вміли й малювати: розписували церкви, малювали ікони, прикрашали ними ж створені рукописні книги.

Але в цілому дяківське навчання не було на високому рівні. Адже рівень і зміст навчання часто залежали від самого дякоучителя, його освіченості та вмінням навчати інших. Немалу роль у справі навчання відігравав також і достаток дяка, загальне ставлення його до освіти і знань, громади. Добре забезпечені матеріально дяки мали змогу більше уваги присвятити навчанню, займатися самоосвітою.

На Наддніпрянській Україні ситуація з дяківською освітою ускладнювалася шовіністичною політикою російського царату. Павло Грабовський з цього приводу писав: «Церковно-приходська школа цілком далека від цілей справді просвітніх, а, навпаки, заступає безпросвітну темноту та неуцтво» [7]. Дуже убогою була приходська школа також на Волині у XIX ст. (в цей час вона була підпорядкована Російській імперії). Леся Українка описала одну з таких шкіл: «Як тільки я перейшла сіни, ще мокрі після вчорашньої зливи, і одчинила двері в шкільну кімнатку, на мене вдарило холодною вогкістю, мов з льоху. Шкільна кімната була немащена, з нерівною долівкою, така ж сама полупана, тільки хіба ще гірша, як і хата учительки, посеред неї ряди шкільних лавок, в кутку чорніла дошка з слідами крейди, в кінці хати стіл, за ним стілець», а «завдання [вчителя] полягало в тому, щоб навчити писати без великих помилок, трохи лічби, а ще той спів чимало часу займає» [16]. Тому нерідкими були випадки негативного ставлення до освіти батьків і громади, як це змалював Михайло Коцюбинський у повісті «Ціпов'яз»[15].

Незважаючи на ці труднощі, соціальні та матеріальні проблеми, шовіністичну політику імперських урядів, дяк протягом останніх століть виконував найважливішу освітню функцію серед найширших верств народу. Саме дяки були основними учителями музичної грамоти і співу, творцями і носіями як фольклорних, так і релігійних пісень. Врешті дяки займали поважну роль у церковних богослужіннях, і насамперед як носії музичного компоненту церковних відправ.

ЛІТЕРАТУРА

1. Акты, относящиеся к истории Южно-Западной России, собранные и изданные Археографическою комиссией (надалі АЮЗР). – Санкт-Петербурбург,. 1865. – Т. 2. – С. 181-189.
2. АЮЗР. – Ч. 1. – Т. XI. – С. 546.
3. Бажанський П. Бувальщина перед 50 літами // *Дяківський глас*. – 1898. – Ч. 2. – С. 22-24.
4. Бажанський П. О дяках // *Душпастир* (Львів). – 1892. – Ч. 5. – С. 105-110.
5. Горбач О. З історії української церковно-музичної термінології. – Мюнхен, 1
6. Гординський Я. Рукописи бібліотеки монастиря св. Онуфрія ЧСВВ у Львові. – Вип. 1. – Жовква, 1927.
7. Грабовський П.Дещо про освіту України // Твори у трьох томах. – Київ, 1960. – Т. 3. – С. 118-119.
8. Грицай М.С. Давня українська поезія. – Київ 1972.
9. Дещиця. М. Малий український церковно-історичний словник. – Львів, 1994.
10. Дикий-Диченко Г. Дяки і спів церковний колись а тепер. – Львів, 1926.
11. Жолтовський П.М. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. – Київ, 1983.
12. Ісаєвич Я. Джерела з історії української культури доби феодалізму. – Київ, 1972.
13. Киевская старина. – 1885. – № 2. – С. 318-322.
14. Климентій Зиновіїв. Вірші посполитії. – Київ, 1972.
15. Коцюбинський М. Твори у двох томах. – Київ, 1968. – Т.1.
16. Леся Українка. Волинські образки //Зібрання творів у 12 томах. – Київ, 1976. – Т 7. – С. 126-132.
17. Лотоцький О. Автокефалії. – Варшава, 1938. – Т. 2.
18. Любар О.О., Стельмахович М.Г., Федоренко Д.Т. Історія української педагогіки. – Київ. 1999.

19. О чині четця і співця церковного // *Дяківський глас*. – 1895. – Ч 1. – С. 7-8
20. Петрушевич А. О способі ізбранія і поставленія в дьяконский і священический чин із мірских лиць в XVI столетиї в южной Русі // Богосовский Вістинк – Львів, 1900. – Ч. 2. С. 81-88.
21. Предание и песня об экзамене дяка в старинной Малороссии // *Киевская старина.* – 1892. – № 6. – С. 456.
22. Пуряєва Н. Словник церковно-обрядової термінології. – Львів: В-во «Свічадо», 2001.
23. Сірополко. С. Історія освіти в Україні. – Київ: Наукова думка, 2001.
24. *Словник української мови XVI – першої половини XVII ст.* – Київ 1994.
25. Федорів М. Українські богослужбові співи з історичного й теоретичного огляду. – Філадельфія, Видання оо. Василіян, 1992; передрук: Івано-Франківськ, 2000 (?).
26. Филипчак І. З історії села Лішні Саніцького повіту // Записки НТШ. – 1928. – Т. 149.
27. Франко І. Кінцеві записи в староруських рукописах // Іван Франко. Зібрання творів у 50 томах. – Київ, 1982. – Т. 37. – С. 166-170.
28. Юрковський М. Староукраїнська сакральна термінологія // *Варшавські українознавчі записки.* – Варшава 1989. – Зош. 1. – С. 74-75.

Soriana Valihnovska

A DEACON AND A DEACON-THEACHER IN THE CONTEXT OF MUSICFLL EDUCATION DEVELOPMENT

Deacon have been essential educational leaders for centuries. They developed writing or reading skills. They were a linking part between folk and priesthood. In Ukraine deacons were mainly commons by birth.

Key words: a deacon, singing, pedagogue, a church, old musik, culture, priesthood, J.Bach.

Леся Романюк

МУЗИЧНО-ХОРОВЕ ТОВАРИСТВО «СТАНІСЛАВІВСЬКИЙ БОЯН»: ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ (ДО 110 РІЧНИЦІ З ДНЯ ЗАСНУВАННЯ)

Стаття присвячена дослідженню історії музично-хорового товариства «Станіславівський Боян», характеристиці основних етапів його становлення і розвитку, розгляду провідних напрямків діяльності відповідно до існуючих тенденцій музичної культури Галичини кінця XIX – початку XX ст.

Ключові слова: музично-хорове товариство, аматорське виконавство, музична освіта, видавництво.

Друга половина XIX – початок XX ст. – визначний історичний період у формуванні і розвої української національної культури, літератури, освіти, науки і музичного життя на теренах Галичини. Значний поступ музичної культури того часу зумовлений виникненням у різних місцевостях краю численних українських музичних товариств, творчих об’єднань та навчальних закладів, поява яких спонукала до активізації концертного життя, зростання рівня виконавства, формування досить потужної композиторської та музикологічної плеяди. Визначною рисою цього руху було також те, що він особливо яскраво проявився у створенні багатьох хорових колективів, переважна більшість яких існувала при музичних або громадсько-просвітницьких товариствах. Хоровий спів, що здавна був притаманний українському народу, набуває у Галичині кінця XIX ст. великого розмаху і отримує характер масового аматорського виконавства.

До творчих об’єднань, які з’явилися в означений період, належить співацьке товариство «Боян», що було засноване у Львові в 1891 р. З часом філії товариства були відкриті у багатьох містах

Галицького краю, а саме: Перемишлі (1891 р.), Бережанах (1892 р.), Стрию (1894 р.), Коломиї (1895 р.), згодом у Тернополі (1901 р.), Снятині (1901 р.), тощо.

Аналогічне товариство було відкрито і в Станіславові в 1896 р. Однак діяльність четвертого за порядком створення хорового товариства «Станіславівський Боян» до цього часу не знайшла достатнього висвітлення у науковій літературі. Відомі лише поодинокі публікації в періодичних виданнях та часописах. Окремі відомості містяться у монографії Л.Ханик [19], дослідженнях М.Черепанина [20; 21; 22], статті Ю.Булки «Музична культура Західної України» [4], спогадах і нарисах, написаних безпосередніми свідками і учасниками тих подій, зібраних у двох томах «Альманаху Станіславівської землі» [1;13].

Тож метою статті є виявлення умов зародження, формування та розвитку музично-хорового товариства «Станіславівський Боян». Із поставленої мети випливають такі завдання: вивчення і характеристика творчої, пропагандистської, видавничої та освітньої сфери діяльності товариства «Станіславівський Боян».

Створення у Станіславові музичного осередку, навколо якого могла б згуртуватися українська інтелігенція і який сприяв би прогресивним тенденціям у розвитку музичного мистецтва, з одного боку, а з іншого – склав гідну альтернативу вже існуючим у місті польським музичним товариствам, було першочерговим завданням передових кіл української громадськості міста. Таким осередком стало засноване на зразок львівського музично-хорове об'єднання «Станіславівський Боян».

Товариство було започатковане на базі аматорського гуртка при «Руському клюбі», який був утворений народовцями «Руської Бесіди». У 1896 р. на спільному засіданні учасників «Руської Бесіди», «Товариства Руських Женщин» та інших було ухвалено перетворити цей музичний гурток на статутне товариство «Станіславівський Боян» [17]. Головним завданням організації, як відзначалося в офіційно затвердженому Статуті, було «плекання головно руско-національного (українського) сьпіву, так хорального, як і сольного, а також інструментальної музики» [18].

На перших спільних зборах товариства, які відбулися 16 червня цього ж року, було обрано його керівника Р.Зарицького та диригентів хору І.Біликівського та Є.Якубовича [19, 81]. До першого Правління також увійшли М.Цурковська (заступник голови), С.Бучинська (заступник диригента), В.Чорненька (секретар), Л.Гузар (бібліотекар), Л.Кишакевич (касир). Л.Струтинський та М.Кшепинська (заступники виділових).

Свою діяльність новоутворення розгорнуло за декількома головними напрямками: освітньо-виховним, просвітницько-пропагандистським, концертно-виконавським, видавничо-публіцистичним. Відповідно до цього створювалися драматичні гуртки, хорові колективи, бібліотека, освітній заклад, видавництво тощо.

Діяльність товариства з перших років його існування знайшла підтримку громадськості Станіславова, а також різних міських організацій. Так, товариство «Руський клюб» надавало приміщення для репетицій, «Товариство Руських Женщин» виділяло зі своїх фондів грошові позички і давало в користування інструменти [11, 114].

У липні 1897 р. відбулися другі річні Загальні збори «Станіславівського Бояна», на яких було оприлюднено Звіт Правління, де зазначалося, що за перший рік діяльності товариство підготувало музичний вечір, календарно-обрядове свято Маланки, у Велику П'ятницю напередодні Великодня хор виконав у храмі страсні псалми. Оскільки відзначення Шевченківських днів вже стало доброю традицією на Галицьких землях того часу, то до її підтримання долучився також «Станіславівський Боян», що вже на початку свого існування підготував велику святкову Академію на честь українського поета. У подальшому організація Шевченківських вечорів та концертів стала одним із почесних обов'язків товариства. Взимку регулярно відбувалися вечорниці і було здійснено дві «прогулянки» до Кнігинина, форма проведення яких передбачала організацію концертів і товариських розважальних вечірок [5].

Завдяки активності адміністрації за перший рік існування товариства кількість його учасників збільшилася, зросли фонди бібліотеки, яка налічувала на той час 142 найменування у 2400 примірниках. Кошти на бібліотеку виділялися загалом самими учасниками організації Р.Зарицьким,

І.Біликівським, Є.Якубовичем, Д.Січинським. Але найбільший дар в книжках і нотах отримав «Боян» від колишнього голови польського «Товариства приятелів музики» барона Ф.Ромашкана. [11, 115]. Наявність такої бібліотеки, де під одним дахом було зібрано численні нотні матеріали, давала можливість постійно оновлювати репертуар хору, поповнюючи його кращими зразками зарубіжної та української музики. Фонди бібліотеки були тим джерелом, завдяки якому тамували інформаційну спрагу не лише члени товариства, але й широке коло української громадськості міста і краю.

Товариство не було замкнутим і у своїй діяльності не обмежувалося колом власних учасників, а співпрацювало з іншими організаціями, творчими колективами і солістами. З одного боку таким чином компенсувався брак деяких ланок в його організації, з іншого – така взаємодія йшла тільки на користь спільній справі.

У цей час хор «Станіславівського Бояна» спільно з військовим оркестром 95-го полку піхоти, струнним квартетом, скрипачкою зі Львова І.Ясеницькою та співачками О.Проскурницькою і С.Чорненькою активно виступає з благодійними концертами на користь відновлення катедральної церкви. Запрошення до участі у спільних заходах військового оркестру було зумовлене відсутністю власного аналогічного колективу. Товариство виплачувало певну матеріальну компенсацію керівникам оркестру. Приклади такої співпраці не були поодинокими, а стали швидше типовими, ніж винятковими.

Мішаний хор «Станіславівського Бояна» налічував достатню кількість співаків і при потребі міг розділятися на чоловічий і жіночий. Рік за роком цей колектив зростав як кількісно, так і якісно та невдовзі став одним з найкращих колективів Галичини, про що, зокрема, свідчить той факт, що визначні композитори того часу, такі, як М.Лисенко, С.Воробкевич, В.Матюк, Й.Кишакевич, О.Нижанківський, спеціально надсилали свої твори для виконання саме цьому колективу.

У 1901 р. розпочинається якісно новий етап у житті товариства, пов’язаний з іменами Дениса Січинського та Євгена Якубовича. У цей час «Станіславівський Боян» очолював С.Стеблецький. Зміна керівництва була зумовлена виїздом голови «Бояна» Ромуальда Зарицького до Перемишля. Правління, відзначаючи його заслуги, оголосило прилюдну подяку та поряд з Ф.Колессою, В.Матюком і М.Кумановським визнало Р.Зарицького почесним членом товариства.

Для композитора Д.Січинського «Станіславівський Боян» став своєрідною творчою лабораторією, адже, будучи диригентом хору, він мав змогу безпосередньо втілювати в життя свої мистецькі задуми.

29 червня 1901 р. у Львові з нагоди 10-літнього ювілею «Львівського Бояна» відбувся з’їзд Боянів, на який було запрошено представників від кожного товариства. «Станіславівський Боян» відрядив у якості делегата Євгена Якубовича. До Львова також прибули представники від перемишльського, стрийського, буковинського, коломийського, тернопільського товариств [15].

На з’їзді була прийнята постанова про організацію «Союзу Боянів» з метою кращої координації діяльності організацій у справі розвитку національної музичної культури краю. Серед важливих питань, які обговорювалися на зібранні, були такі, що безпосередньо торкалися роботи товариств у видавничій і освітньо-виховній сферах. Було вирішено розпочати створення у містах дислокації Боянів музичних видавництв, музичних шкіл, започаткувати композиторські конкурси на кращі твори з метою виявлення нових творчих обдарувань. Втілення у життя постанов цього історичного з’їзду «Станіславівський Боян» розпочав вже з наступного року своєї діяльності, і рішучим кроком у цьому напрямку стало створення першої в Галичині української музичної школи.

Цей навчальний заклад був започаткований 15 лютого 1902 р. завдяки активній діяльності Д.Січинського та Є.Якубовича, а кошти на цю установу товариство збирало, регулярно влаштовуючи концерти, святкові імпрези тощо. Спочатку це була невеличка школа, що діяла в трьох кімнатах у будинку №6 по вулиці Трибунальській (тепер Шеремети). Педагогами по класу фортепіано були запрошені М.Криницька (випускниця Віденської консерваторії), О.Ясеницька (випускниця Львівської консерваторії), О.Прокешівна, Р.Шухевич. Гри на скрипці навчав О.Тайтч (випускник Віденської консерваторії), клас віолончелі вів І.Пуліковський, а клас вокалу Гржибінська [10]. Теоретичні предмети і хоровий спів викладали польський композитор Й.Галь та українські композитори

Д.Січинський та А.Вахнянин [6]. Школа, особливо в перші роки свого існування, не мала міцної матеріальної бази та була недостатньо укомплектована вчителями, однак це була перша в Галичині українська музична школа, тому сам факт її створення мав надзвичайно позитивне значення. На той час музичну освіту українці Станіславова могли отримати лише приватно в польських закладах, зокрема в консерваторії товариства ім. С.Монюшка, де викладання велося польською мовою, в учнівському репертуарі переважала національна музика, а ідеологія навчального процесу була спрямована на ополячування. Музична школа «Станіславівського Бояна» взяла на себе місію проводити навчання передусім на зразках української музики, що, з одного боку, було досить сміливо і прогресивно, але водночас і дещо обмежено.

У рецензії на один із виступів учнів, який відбувся влітку 1904 р., автор відзначив загальний високий рівень виконання, проте зауважив, що у програмі бракувало творів західноєвропейських класиків Й.Гайдна, В.А.Моцарта, Л. ван Бетховена [12]. Ці упущення, ймовірно, були зумовлені відсутністю досвіду в організації навчально-виховного процесу в школах такого спрямування. З часом окремі недоліки було усунено, зріс кадровий потенціал, збільшилася кількість учнів, збагатилися навчальні плани, сформувалися певні традиції, що дозволило згодом, у 1921 р., на базі цієї школи у Станіславові відкрити філію Львівського музичного інституту ім. М.Лисенка. Це сприяло професіоналізації у вихованні національних музичних кадрів, які активно включилися в музичний процес, що, в свою чергу, позитивно позначилося на рівні мистецького життя міста і всієї Галичини.

«Станіславівський Боян» активно діяв на теренах воєводства, всіляко сприяючи організації хорів у селах і містечках та допомагаючи їм творами зі своєї досить багатої бібліотеки. Зокрема, такі хори були створені в селах Вікторові, Угорниках, Микитинцях, Ямниці тощо. Даючи приклад невтомної подвижницької праці, товариство залучало до лав прихильників музичного мистецтва все ширше коло громадськості.

Окрім виконавсько-концертної та освітньо-виховної діяльності, «Станіславівський Боян» відзначився створенням у 1902 р. музичного видавництва. Загалом у Галичині видавнича справа розвивалася досить повільно і була сконцентрована переважно в руках власників приватних львівських книгарень, зокрема К.Піллера, К.Вільда, М.Яблонського, які періодично публікували ноти. Крім того, самі композитори деколи літографічним способом видавали власні твори.

Видавництво «Станіславівського Бояна» було одним із перших у Галичині. Незважаючи на свою досить коротку історію, воно відіграло дуже важливу роль як один із засобів поширення творів відомих і маловідомих галицьких композиторів, а окремі його випуски не поступалися за своїм рівнем кращим тогочасним виданням країни. Засновником і редактором видавництва був Д.Січинський, що спільно з Є.Якубовичем спричинився до успішної діяльності видавництва [3]. Керівництво товариства через пресу неодноразово зверталося до українських композиторів з пропозицією про публікацію їх творів, а у зверненні до всіх Боянів і любителів музики висловлювало прохання про допомогу в справі реалізації виданого. Розповсюдження друкованої продукції відбувалося шляхом передплати та комісійного продажу. Однак видавництво постійно відчувало брак коштів, нотні примірники розходилися повільно, а громадськість не сприяла покращенню його становища.

Всього накладом «Станіславівського Бояна» у світ вийшло 22 випуски, які включали, окрім творів західноукраїнських композиторів М.Вербицького, І.Лаврівського, І.Воробкевича, Д.Січинського, окремі твори М.Лисенка [7]. Половину з виданого становили хорові твори для мішаного, чоловічого і дитячого хору a’capella та у супроводі фортепіано, іншу частину – інструментальна та вокальна музика.

Вболіваючи за успіх справи, Д.Січинський в періодиці невтомно інформував громадськість про результати діяльності видавництва, давав рецензії на окремі твори та видання, презентував творчі портрети авторів. Незважаючи на ентузіазм і творчий запал видавців після виходу в світ 22 номера видавництво припинило своє існування. Постійна боротьба з нерозумінням галицькою громадою важливості самого факту існування українського музичного видавництва, відсутність відповідних коштів для належного функціонування спричинили його зупинку.

У важкий час польського поневолення активісти української громади Станіславова всіма си-

лами намагалися зберегти і підтримати товариство та хор при ньому, бо часта зміна диригентів (після Д.Січинського диригентами хору були О.Бачинський, пізніше В.Безкоровайний) та загальна інертність місцевих мешканців негативно позначилася на життєдіяльності «Станіславівського Бояна». Тому за періодом загального піднесення, який тривав до Першої світової війни, настав час деякого занепаду в діяльності товариства.

На початку 20-х років товариство очолив судовий радник Євген Барановський, а диригентом хору став гімназійний професор Іван Смолинський, який за часів свого навчання у львівському університеті керував студентським хором «Бандурист». За цей невеликий відрізок часу (з 1920 до 1922 рр.) новий диригент зумів пробудити до життя після воєнної розрухи так само розвалене товариство і значно активізував його творчу діяльність. Поступово організовується систематична робота хору, репетиції якого відбувалися в малому залі «Народного Дому» по вулиці Голуховського, 20 (зараз Чорновола). Та все ж за такий короткий період І.Смолинський не встиг повністю відродити товариство з руїни. Актуальною була проблема кількісної та якісної комплектації хору. Певна частина учасників колективу залишалася інертною та періодично ігнорувала репетиції, що відповідним чином позначалося на якості його концертної діяльності. Існувала ще одна проблема, на яку звертав увагу М.Антонович у статті «Недостачі наших хорів», що була опублікована в часописі «Українська музика». Ця проблема полягала у невмінні працювати на перспективу, оскільки « із запалом підготовляють якийсь концерт, чи академію, в гарячковому темпі виучують кілька пісень, відспівають їх часом краще, часом слабше на концерті і праця потім завмирає, аж поки не вирине нова конечність» [2]. У своєму резюме автор зазначав, що «кожен виступ хору повинен бути тільки новою позицією, здобутою невтомною працею у боротьбі за досягнення найвищого мистецького рівня» [2].

У цей період під керівництвом професора Станіслава Клапоущака продовжив свою діяльність відроджений кількома любителями театру при «Станіславівському Бояні» драматичний гурток, який був заснований у 1898 р. У репертуарі драматичного колективу були п’єси: «Царевич» Г.Запольської, в перекладі з польської мови С.Коцкової і О.Паньчака, «Куди вітер віє» С.Васильченка, «Останні маски» А.Шніцлера. Згодом репертуар поповнився новими виставами: «Заколот» А.Коцебу в перекладі з німецької О.Залеського, «Брехня» В.Винниченка, «Хазяїн» І.Карпенка-Карого. Активну участь в діяльності драматичного гуртка при товаристві брала талановита артистка Марія Дмитракова, яка мала багаторічний досвід роботи у львівському театрі «Руська Бесіда», а також була біля витоків заснованого у 1911 р. у Станіславові «Українського народного театру ім. І.Тобілевича» [13].

У драматичному гуртку були задіяні актори-аматори, учасники товариства «Станіславівський Боян», серед яких творчим обдаруванням вирізнялися С.Коцкова, Н.Гаврилова, Комаринська, А.Кичунова, Стасюк, С.Клапоущак, М.Жмуркевич, М.Лятишевський, О.Паньчак, К.Величко, Є.Шепарович, О.Хичій, Р.Вірстюк, В.Чоботар, Н.Величківський та ін.

Після від’їзду І.Смолинського в західну частину Польщі, що було пов’язано з його професійною діяльністю, керівництво товариством здійснював Іван Кутинський, а диригентом хору став відомий у Галичині композитор та віолончеліст, директор відкритого у 1921 р. на базі музичної школи при «Станіславівському Бояні» філіалу Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка Іван Недільський. Саме з його іменем та іменем Ярослава Барнича пов’язаний новий етап діяльності товариства, який тривав до 1935 р. і характеризувався неоднозначністю свого розвитку. Періоди піднесення чергувалися з періодами невдач, залишалася вічна проблема ненаповненості фондів та браку досвідчених виконавських сил. Однак найбільше перешкоджала українським митцям цензура та постійний контроль з боку польської влади.

Серед найяскравіших імпрез того часу варто відзначити концерт, присвячений Д.Січинському, який відбувся 10 лютого 1930 р. з ініціативи нового диригента хору Я.Барнича, де з доповіддю виступив С.Людкевич. Концерт засвідчив, що розпочався якісно новий період – період відродження «Станіславівського Бояна». Хор був достатньо укомплектований співаками, а вдало підібраний репертуар і досить високий рівень виконання були особистою заслугою нового диригента [21].

Пишно і урочисто відзначало товариство 35-літній ювілей своєї творчої діяльності. Спільни-

ми зусиллями Станіславівського, Коломийського, Львівського «Боянів» та місцевого чоловічого хору «Думка» 4 лютого 1933 р. відбулося торжество, яке розпочалося промовою голови товариства М.Лепкого, у якій відображалися основні етапи його діяльності. Програма святкового концерту була досить цікавою, складною і різноманітною. Прозвучали твори композиторів Ф.Колесси («Вулиця»), Д.Січинського («Пролог» з опери «Роксолана»), К.Стеценка («Бурлака»), М.Леонтовича («Дударик»), С.Людкевича («Бодай ся когут знудив») і спеціально присвячений цій нагоді твір В.Барвінського «Наша пісня, наша туга», що був виконаний зведеним хором Львівського, Станіславівського і Коломийського Боянів у супроводі автора під керівництвом М.Колесси. Свято завершилося кантатою М.Лисенка «На прю» [16]. На цьому святі було вирішено надати почесне членство у товаристві «Станіславівський Боян» його постійним опікунам С.Людкевичу та В.Барвінському.

Після урочистостей на Загальних зборах «Станіславівського Бояна», що відбулися 10 березня 1933 р., було переобрано те саме Правління, яке в минулому звітному році зуміло виконати поставлені перед ним завдання і організувало роботу таким чином, що за 1931-1933 рр. товариство «виросло на поважний, сильно здисциплінований, постійно і планово працюючий гурт» [9]. На новий термін головою товариства одностайно було схвалено переобрати М.Лепкого, секретарем І.Кутинського і диригентами Я.Барнича та І.Недільського. З цього часу «Боян» більше не обмежував себе лише підготовкою ювілейних фестин з нагоди роковин Тараса Шевченка, а активно включився в мистецьке життя міста і краю. Численні імпрези самого товариства та виступи у спільних з іншими об'єднаннями концертах були доказом значного пожвавлення мистецьких процесів всередині організації. Визначними подіями були участь у святі на честь Ю.Федьковича (у червні 1934 р.), виступ на вечорі Маланки (у січні 1935 р.), у святкуванні 40-ліття «Коломийського Бояна» (у лютому 1935 р.), на вечорі «Європейської танцювальної музики» (у червні 1935 р.).

Намагаючись зацікавити жителів міста і ознайомити широку громадськість з творчістю визначних місцевих митців, «Станіславівський Боян» постійно займався просвітницько-пропагандистською діяльністю. З цією метою товариство організувало цикл концертів за участю відомих співаків М.Сокіл, І.Шмерековської-Прийми, М.Голинського, піаністів Н.Нижанківського та Р.Савицького, чоловічого хору «Сурма» зі Львова.

У 30-х рр. «Станіславівський Боян» перетворився на потужне мистецьке об'єднання, котре було центром українства у Станіславові. У співпраці з іншими українськими організаціями, товариствами і установами створювалися цікаві імпрези, урочисті заходи при співучасті кращих сил міста, проводилося вшанування визначних українських митців. Прикладом чого може служити один з останніх концертів товариства, організований на честь 30-ліття творчої діяльності В.Барвінського. У цьому вшануванні взяв участь чоловічий хор «Думка» та кращі сили філії Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка у Станіславові. До створення програми були причетні диригент І.Недільський, піаніст-віртуоз Р.Савицький, віолончеліст і композитор Р.Сімович та ін. Цей ювілейний вечір 14 травня 1939 р. без перебільшення можна назвати одним з кращих за останні роки діяльності товариства, яка, на жаль, була перервана у 1939 р. [14].

Короткочасним виявилося відновлення «Станіславівського Бояна» в буремні роки Другої світової війни. Зусиллями українських патріотичних сил товариство у 1941 р. намагалося піднятися з попелу. Очолив його Я.Онищук, який запросив до співпраці диригентів Р.Сімовича, І.Недільського, М.Колессу, С.Андріїшина. Одним з результатів діяльності відновленого «Бояна» була успішна участь у конкурсі кращих галицьких хорів, який відбувся у Львові в 1942 р. [1]. Однак у зв'язку з об'єктивними причинами, які пов'язані з певними історичними обставинами, товариство припинило своє існування.

Долаючи нелегкий шлях становлення і розвитку, українське музично-хорове товариство «Станіславівський Боян» залишило помітний слід в історії. Його значення не вичерпується локальним рівнем одного міста, а розповсюджується на територію всієї Галичини. Діяльність товариства охоплювала різні сфери і включала просвітницько-пропагандистську, освітньо-виховну, концертно-виконавську, видавничо-публіцистичну. «Станіславівський Боян» був одним з вартісних осередків культури, навколо якого концентрувалося мистецьке життя міста і краю. Важливою його ознакою

було те, що товариство об'єднало українську громаду і стало виразником боротьби за національні права. Пропагуючи українську музику, українське слово, «Боян» відігравав роль оплоту національної культури на теренах Станіславівщини. Об'єднавши під своїм крилом кращі виконавські сили, товариство зуміло створити хоровий колектив, який у роки творчого розквіту не поступався за своїм рівнем провідним хорам Галичини. Активна концертна і гастрольна діяльність колективу сприяла залученню широких верств міського і сільського населення до культурно-мистецьких об'єднань і таким чином здійснювалася пропаганда музичного мистецтва. З відкриттям у 1902 р. музичної школи, яка згодом переросла у філію Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка, музична освіта стала доступною широким колам української громадськості, що сприяло професіоналізації культурного середовища, в якому переважало аматорство. Створення у Станіславові музичного видавництва було непересічною подією, яка викликала великий резонанс у мистецьких колах Західної України. Це видавництво дало змогу опублікувати і розповсюдити твори відомих і маловідомих композиторів та поповнити бібліотеки і репертуар численних хорових об'єднань і солістів. Залучення до «Станіславівського Бояна» провідних митців міста і краю сприяла піднесенню товариства до рівня кращих творчих об'єднань Галичини, діяльність яких мала значний вплив на формування та функціонування музичної культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Альманах Станіславівської землі. Збірник матеріалів до історії Станіславова і Станіславівщини. – Т.І. – Нью-Йорк – Торонто – Мюнхен: «Украпринт», 1985.
2. Антонович М. Недостачі наших хорів //Українська музика. – Львів, 1937 р. – Ч.3. – С.36.
3. Артистичний вісник. – Львів, 1905. – Зош. І, ІІ.
4. Булка Ю.П. Музична культура Західної України //Історія української музики: В 6 т. – К.: Наукова думка, 1992. – Т.4: 1917-1941. – С.546-589.
5. Діло. – Львів, 1897. – Ч. 149.
6. Діло. – Львів, 1901. – Ч. 78.
7. Діло. – Львів, 1904.– Ч. 51.
8. Діло. – Львів, 1905. – Ч. 279.
9. Діло. – Львів, 1933. – Ч. 74.
10. Зі «Станіславівського Бояна» // Діло. – Львів. – 1902 – Ч. 204.
11. Ілюстрований музичний календар на рік звичайний 1904-1906. – Львів: НТШ. – С. 114-115.
12. Львівська наукова бібліотека ім. В.Стефаника НАН України. Відділ рукописів. – Ф.17 (Бучинських): Буч. 312. – П.11. – 18 арк.
13. Радиславич І. Марія Дмитракова. //Альманах Станіславівської землі. Збірник матеріалів до історії Станіслава і Станіславівщини. – Т.1. – Нью-Йорк – Торонто – Мюнхен: «Украпринт», 1985. – С. 595 – 602.
14. Р.К. Ювілейний концерт Василя Барвінського у Станіславові. //Діло. – Львів, 1939. – Ч. 119.
15. Рух руських товариств.//Діло. – Львів, 1901. – Ч. 146.
16. Ставничий І. У 35-ліття «Станіславівського Бояна». //Діло. – Львів, 1933. – Ч. 88.
17. Станіславівський Боян //Альманах музичний.– Львів, 1904.– С.113.
18. Статут товариства «Львівський Боян».– Львів: Накладом товариства «Львівський Боян», 1901.– С.31.
19. Ханик Л.Р. Історія хорового товариства «Боян». – Львів.: Поліграфічний технікум УАД, 1999.с.
20. Черепанин М.В. Музичне видавництво «Станіславівський Боян» //Записки Наукового товариства ім. Шевченка. Праці Музикознавчої комісії.– Львів, 1996.– Т. ССХХХІІ.– С.438-445.
21. Черепанин М.В. Музична культура Галичини другої половини XIX – першої половини XX століття.: Монографія. – К.: «Вежа», 1997.
22. Черепанин М.В. «Станіславівський Боян»: погляд через століття // Галичина. –1996. – 15 червня.
23. Шипайло Р. Концерт «Станіславівського Бояна» в честь Дениса Січинського. //Діло. – Львів, 1930. – Ч. 46.

Lesya Romanyuk

THE MUSIC-CHORAL SOCIETY «STANISLAVSKYI BOYAN»: THE STAGES OF DEVELOPMENT (DEDICATED TO 110TH ANNIVERSARY FROM THE DATE OF FOUNDATION)

The article is devoted to the research of the history of The Musical and Choral Society "Stanislaviv Boyan», to characteristics of the main stages of its founding and evolution, to consideration of basic directions of its activities according to trends of the musical culture in Halychyna at the end of XIXth – the beginning of the XXth centuries.

Key words: Musical and Choral Society, musical education, publishing.

Наталія Толошняк

МИСТЕЦЬКО-ПРОСВІТНИЦЬКА ТА ОСВІТНЯ ДІЯЛЬНІСТЬ «КОЛОМИЙСЬКОГО БОЯНА» У РОЗВОЇ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА ГАЛИЧИНИ КІНЦЯ XIX – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТОЛІТТЯ (ДО 110 РІЧНИЦІ З ДНЯ ЗАСНУВАННЯ)

Стаття розглядає історію створення співацького товариства «Коломийський Боян», простежує етапи і основні сфери його діяльності, враховуючи досягнення і здобутки в контексті хорового мистецтва Галичини кінця XIX – першої третини XX ст.

Ключові слова: музичні товариства, хорове виконавство, концертна діяльність, просвітництво.

Кінець XIX – перша третина XX століття – один з найважливіших періодів у становленні української національної культури в Галичині, що складає цілу епоху, яка характеризується загальним піднесенням національної духовності та професіоналізації музичного життя. У цей час створюються перші громадські осередки – народні доми, читальні, школи; організовуються театральні гуртки, аматорські хорові товариства, мистецькі об'єднання, фахові навчальні музичні заклади, поява яких сприяла активізації концертного життя, спонукала до творчості галицьких композиторів і позитивно впливала на становлення музичного виконавства. Цей період позначений також інтенсивним розквітом масового співу, розвитком аматорського хорового руху, який сприяв популяризації кращих творів українських композиторів і зразків народної творчості.

Хорове виконавство в Галичині наприкінці XIX – початку XX ст. набирало все більш широкого розвою, а головним рушієм у цьому процесі були співацькі товариства, серед яких провідне місце займає «Боян», що став не тільки об'єднанням музичних сил Галичини, а водночас і осередком національно-культурного відродження. Перше хорове товариство під назвою «Боян» було створено у Львові в 1891 р. Згодом, за прикладом львівського, аналогічні товариства створюються у Коломиї (1895), Станіславові (1896), Снятині (1901), Городенці (1936) , Калуші (1932), Рогатині (1937) та ін.

Співацькі товариства «Боян» були справжніми осередками музичної культури в краї і проводили багатогранну роботу, яка не мала аналогів. Основні сфери їхньої діяльності – створення читалень, бібліотек, музичних шкіл і впровадження музичної освіти, організація драматичних гуртків та постановка музично-драматичних і навіть оперних вистав, заснування видавництв і пропагування творів українських і місцевих композиторів, організація широкої концертної діяльності тощо.

Серед широкої сітки створених співацьких товариств вагоме місце належить «Коломийському Бояну», заснування якого стало важливим кроком у культурному розвитку Галичини. Газета «Діло» схвально відгукнулась на створення цього осередку: «Радо вітаємо се нове руське товариство в надії, що воно рідною піснею зможе згромадити розбиту на атоми руську інтелігенцію, затерти всякі личні справи та пробудити сплячих і неохочих до спільного діла» [6]. Багатолітня плідна праця хорового товариства вже неодноразово привертала увагу музикознавців (Андріїшин С. [1], Дудик Р. [9], Мельничук О. [12], Ханик Л. [17], Черепанин М.[18]); досить часто хоровий колектив та його

виступи ставали об'єктами для обговорення й оцінки рецензентами тогочасної преси; цікаві відомості про учасників «Бояна» та його діяльність містяться у спогадах коломиян (Л.Баб'юк [3], Г.Лагодинська-Залеська [10], Г.Грабець [4]). Однак цілісного нарису про понад півстолітню діяльність хорового колективу до цього часу ще не було. Тому мета статті – реставрувати історію створення товариства, простежити довголітній шлях діяльності, відзначивши досягнення та здобутки.

«Коломийський Боян» офіційно був заснований у 1895 р. У грудні цього року було затверджено керівництво товариства, а також ухвалено Статут. Однак, за свідченням фундатора хорового товариства – відомого українського композитора Д.Січинського, «Коломийський Боян» створено раніше – в 1893 р. В автобіографії митця зазначається: «... І так 1893 р. дав я почин заснуванню «Коломийського Бояна...». Документальних свідчень, однак, не залишилося. Існують лише припущення, що у 1983 р., після закінчення консерваторії, Д.Січинський повертається до Коломиї, маючи досвід роботи у правлінні «Львівського Бояна» і твердий намір організувати співацьке товариство «Коломийський Боян» [13] .

Передова інтелігенція і громадськість міста доклали багато зусиль, щоб співацьке товариство почало свою роботу. Ініціаторами і засновниками «Коломийського Бояна» були Павло Ільницький, Анеля Недільська, Антонія Кульчицька, Тит Заячківський, Григорій Кульчицький, Іван Чернявський, Михайлина Кульчицька, Софрон Недільський, о. Тит Войнаровський, о. Клим Кульчицький, Марія Курп'якова, о. Теодозій Курп'як, др. Олександр Кульчицький, Рудольф Левицький, Олекса Печерський.

Львівська газета «Діло» з приводу створення товариства писала: «Відчуваючи конечну потребу заснування в Коломиї руського співацького товариства, підписувані члени-основателі постарались про статут для «Коломийського Бояна».

Перші загальні збори товариства відбулися в неділю, 13 грудня 1895 р., у приміщенні товариства «Родина» за такою програмою: «1. Відкриття зборів і вибори президії. 2. Пояснення Статуту. 3. Вибір виділу, а іменно голови, заступника голови, диригента, секретаря, касира, заступника ділового. 4. Внесення членів» [5].

Головою виділу (правління) обрали радника суду Тита Заячківського, заступником – о. Клима Кульчицького, диригентами – о. Теодозія Курп'яка та Б.Савчинську, касиром і бібліотекарем – Пельвецького, писарем – Рудольфа Левицького і Кисілевську.

Головним офіційним документом товариства був Статут, який складався з 23 параграфів і визначав основну мету діяльності «Коломийського Бояна», засоби його функціонування, обов'язки, зайнятість і права членів товариства тощо. За Статутом проголошувалося, що метою товариства є «плекання головно русько-національного співу, так хорального як сольового, а також музики інструментальної» [5]. Для досягнення мети товариство вирішило проводити такі заходи: «а) вспільні вправи; б) продукції музикальні; в) вечерниці товариські і прогульки так в Коломиї, як і по краю; г) розписуванє конкурсів на твори до співу і музики; д) заложенє і удержуванє школи музичної; ж) піддержуваннє краєвих руських хорів і товариств і удержуванє вспільних з'їздів і продукций; з) видавництва музичні і підпирання тих же; і) збиранє мельодій і пісень народних» [14].

У роботі «Коломийського Бояна» були представлені всі вищезгадані напрямки творчої діяльності, крім музичного видавництва.

До складу товариства входили «дійсні, вспомагаючі і почесні» члени. Дійсними членами могли бути всі зараховані любителі музики і співу. Вони повинні були обов'язково відвідувати всі репетиції і бути присутніми на концертах товариства. Для зарахування в дійсні члени необхідно було оплатити 50 крон і вносити 20 крон щомісячно. Крім обов'язків, дійсні члени мали ще і певні права: голосувати на всіх загальних зборах, бути обраними до виділу, вносити пропозиції і зауваження щодо діяльності товариства, за певну плату позичати книжки і ноти, а також могли придбати один безкоштовний квиток та два – за половину ціни на концерти, які влаштовувало товариство.

Вспомагаючими членами могли бути ті особи, які надавали б товариству матеріальну допомогу. Обов'язком вспомагаючих членів була щорічна сплата не менше 2 крон. Права у вспомагаючих членів були ті ж, що і в дійсних.

Почесними членами зараховували на загальних зборах тих, хто мав якісь надзвичайні заслуги перед товариством, або особи, «котрі послужили для товариства, або для народної музики взагалі як надзвичайні заслуги» [14].

Керівництво товариством здійснював виділ (управа) і загальні збори.

До складу виділу входили: голова, заступник голови, диригент, секретар, касир і заступник виділового. Виділ збирався при потребі і в присутності не менше 4-х членів. Рішення приймались більшістю голосів. В обов'язки виділу входило: приймати нових членів, контролювати фонди; визначати оплату концертів; затверджувати музичні програми, запропоновані диригентом; утримувати музичну бібліотеку; складати порядок денний на загальних зборах; виключати членів товариства і надавати їм відпустки; скликати загальні збори і виконувати їх постанови; нагороджувати вчителів музики; укладати «регулямін» (правила поведінки членів товариства).

Іншим керівним органом товариства були загальні збори, які мали право обирати виділ терміном на один рік, оголошувати почесних членів, змінювати Статут, контролювати фінанси товариства тощо.

Адміністраційний рік товариства починався 1 листопада. Припинення діяльності товариства відбувалося за рішенням загальних зборів.

«Коломийський Боян» розпочав свою діяльність як аматорський колектив, та згодом, завдяки співпраці із провідними західноукраїнськими митцями, він досяг досить високого професійного рівня.

На становлення «Коломийського Бояна» вплинуло багато відомих диригентів, композиторів, музикознавців: Денис Січинський, Станіслав Людкевич, Нестор Нижанківський, Зенон Курилович, Клим Кульчицький, Лев Дольницький, Дмитро Николишин, Ярослав Мельник, Яків Козарук, Галина Лагодинська, Ярослав Барнич, Василь Витвицький, Роман Рубінгер та ін. Митці формували репертуар «Бояна», підбирали й опрацьовували його програму, створюючи таким чином своєрідне творче кредо хорового товариства. Хоровий колектив виконував твори не лише українською, а й польською, чеською мовами. У концертах хору звучали як народні пісні, так і зразки світової та вітчизняної класики.

Діяльність «Коломийського Бояна» умовно можна поділити на три періоди:

I – від дня заснування (1895 р.) до початку Першої світової війни;

II – 20-30-ті роки (до 1939 р.);

III– відновлення товариства за час Другої світової війни до 1944 р.

Перший період для хорового товариства був дуже складним. Це було пов'язано насамперед з частими змінами диригентів, що певною мірою ускладнювало формування колективу і впливало на інтенсивність професійного зростання.

Першим диригентом «Коломийського Бояна» був о. Теодозій Курп'як, який працював з колективом більше десяти років. У період становлення «Бояна» поряд з о. Курп'яком працювали з хором диригентка Б.Савчинська та о. Клим Кульчицький. Після відходу о. Курп'яка на парафію в Тернопільську область хоровим товариством короткий час диригував о. Зенон Кирилович (старший), знаний у Галичині композитор-цитрист, який працював у Коломиї з 1898 до 1919 рр. Згодом до диригентського пульта «Коломийського Бояна» стали проф. Дмитро Николишин і проф. Роман Шипайло. Кожен з них вклав у мистецьку спадщину Коломиї вагому частку своєї праці, надовго залишившись у пам'яті коломиян. Д.Николишин був добре знаний в Галичині як поет, письменник, драматург, автор до півтора десятка власних книг, а також власник видавництва «Загальня книгозбірня». Він тривалий час керував хором у коломийському театрі ім. І.Тобілевича, а також диригував хором жіночої гімназії. Глибокою шаною і доброю пам'яттю згадують коломияни гімназійного професора Р.Шипайла – довголітнього пластуна, сотника січових стрільців, який був не тільки диригентом «Бояна», але й керував оркестром у міському театрі ім. І.Котляревського, а також диригував хором та оркестром у чоловічій гімназії.

Перші кроки хорового товариства «Коломийський Боян» були впевнені, активні та натхненні. Колектив вперше виступив у березні 1896 р. на Шевченківських концертах під орудою о. Т.Курп'яка, влаштованих у Коломиї та її околицях. Концерти, присвячені Кобзареві, займали най-

важливіше місце в мистецькій спадщині колективу. Програма цих виступів була надзвичайно різноманітною, різножанровою. Під час імпрез звучали сольні та інструментальні номери, хорові твори та вірші Кобзаря. Імпрези, присвячені Т.Шевченкові, були не тільки виявом глибокої пошани до Кобзаря, а й служили своєрідним протестом проти полонізації, національного і соціального гноблення. Шевченківські концерти колектив влаштовував майже щорічно. У цих концертах брали участь не тільки учасники хору, але й інші колективи та видатні митці. Успішним був концерт пам'яті Т.Шевченка, в якому виступила артистка, оперна та камерна співачка, провідна солістка театру «Українська бесіда» у Львові Філомена Лопатинська (8 листопада 1897 р.). На цьому концерті під орудою о.Т. Курп'яка прозвучали «В'язанка з народних пісень» Д.Січинського, обробки народних пісень М.Лисенка, «Закувала та сива зозуля» П.Ніщинського, «Ой, пішли наші запорожці» А.Вахнянина. На святкування Шевченківських вечорниць 17 березня 1989 р. приїхала співачка О.Проскурницька, яка виконала у концерті два сольних номери «Ангел ночі» та «Ах, де ж той цвіт?» у супроводі М.Хоржевської; 21 березня 1900 р. відбувся Шевченківський концерт за участю скрипаля Євгена Перфецького та його родича, піаніста Романа Перфецького; у 40-і роковини від дня смерті Т.Шевченка, 21 березня 1901р., у концерті зі вступним словом виступив Василь Стефаник, а у святочному зібранні з нагоди відкриття пам'ятника Кобзареві у Коломиї (28 травня 1914 р.) «Коломийський Боян» виступав разом зі славетним драматичним тенором, земляком Михайлом Голинським.

Без участі «Бояна» не обходилося жодне народне свято, урочиста подія чи святкування ювілейних дат. Так, хоровий колектив брав участь у святкуванні 50-літнього ювілею преподобного отця І.Кобилянського – багаторічного патріарха міста (1896 р.); підготував урочисте святкування 100-літнього ювілею відродження русько-української літератури (1898 р.); ювілейний концерт на честь Ольги Кобилянської в присутності самої ювілянтки (1905 р.). Та одним з найвизначніших виступів у період становлення товариства був концерт Соломії Крушельницької, що відбувся 23 червня 1898 р. за участю «Коломийського Бояна». У програмі концерту прозвучали арії з опер Дж.Верді «Сила долі», Дж.Россіні «Семіраміда», романси М.Лисенка «Тебе, моя любко єдина», «Коли настав чудовий май». Мішаний хор товариства виконав «Вулицю» Ф.Колесси, а чоловічий хор заспівав «Наша Ганка» Залеського-Желенського. Це було знаменною подією не тільки для громадськості міста, а й великою честю для молодого аматорського хору «Коломийський Боян». Наступний концерт Соломії Крушельницької відбувся у Коломиї 1928 р., у якому видатна співачка виступала також із хором товариства «Коломийський Боян».

У концертах товариства часто брали участь інші відомі композитори, виконавці, митці. Видатною подією для населення Галичини стали зустрічі з Миколою Лисенком, що проходили у Станіславі, Снятині, Коломиї і відбувалися у 1903 р. з нагоди 35-літньої діяльності видатного композитора. Дописувач газети «Діло» зазначав: «Вість, що до нашого міста загостив дорогий гість з України М.Лисенко, зібрала вечором на залізничнім двірці чисельну руську публіку, котра достойно привітала ювіляра, коли виступив з поїзда, грімкими окликами «слава…» Вечором в приміщенні «Народного дому» відбулася зустріч М.Лисенка з представниками з Коломиї» [7]. «Коломийський Боян» привітав композитора концертом з його творів під орудою о. Т.Курп'яка, а М.Лисенко у відповідь виконав свої фортепіанні твори.

«Коломийський Боян», крім популяризації творчості відомих композиторів та провідних діячів української культури, значну увагу приділяв збереженню та поширенню народних традицій. Дуже популярними були Маланчині вечори, організовані товариством «Боян». Під час цих виступів звучали народні обрядові пісні, обробки народних пісень відомих українських композиторів. Схвальні відгуки отримала вокальна частина літературно-драматичної вистави на Маланчин вечір (1901 р.), де «Коломийський Боян» виконав хоровий твір Й.Кишакевича «Катерина» (сл. Т.Шевченка), а також різдвяні щедрівки (диригент о. З.Кирилович).

Товариство регулярно влаштовувало благочинні концерти для оплати навчання талановитої молоді та допомоги сиротам.

Однією з найважливіших галузей діяльності «Коломийського Бояна» в ці роки була підтримка сільських хорових колективів, що організовувались при читальнях «Просвіти». Кращі з цих хорів

(хори с.Печеніжин та с.Товмачик) брали участь у концертах разом з «Коломийським Бояном». Бурхливий розвиток аматорства сприяв пожвавленню всього культурного життя краю. Та почалася Перша світова війна. Складна суспільно-політична ситуація стала значною перешкодою для подальшого розвитку українського мистецтва в Галичині.

Після війни, у період ЗУНР, наступило відродження національної культури. Ці політичні і соціальні зміни сприяли відновленню діяльності багатьох мистецьких осередків. У Коломиї теж відбулися спроби поновити роботу «Бояна». У лютому 1919 р. були проведені перші повоєнні збори і були відновлені репетиції хорового колективу. Але це тривало недовго, воєнні дії перешкодили відродженню товариства.

За час війни коломийська інтелігенція зазнала значних втрат. Однак ті, що повернулися з воєн, полонів, еміграції, поступово почали відновлювати суспільно-громадське й культурно-освітнє життя. Коломийська інтелігенція поповнилася яскравими особистостями, які надовго поселилися в місті: Андрій Чайковський (від 1919 р.), Олена Кисілевська, Роман Рубінгер (від 1920 р.), Роман Ставничий, Олена Коссакова (від 1921 р.), Олекса Скалозуб (від 1922 р.), Василь Авраменко (від 1923 р.), Іван Зубенко та Фелікс Баран (від 1926 р.) [1, 90].

На початку 20-х років почалася нова хвиля відродження «Коломийського Бояна». Навколо «Бояна» гуртувалась в основному міська інтелігенція: лікарі, вчителі, інженери, службовці. Особливо діяльну участь брали в ньому музиканти, співаки, диригенти. Як згадує п. Люба Баб'юк, «взагалі інтелігенція міста брала активну участь у хорі, багато музикальних людей з ентузіазмом співали в ньому. Серед них варто згадати директора «Центросоюзу» Володимира Левицького, … тенора Клима Гнатюка, … та ін.» [3, 151].

Хор на той час мав добрий склад, а також добрих солістів. Серед них Галина Михайлюк, Маланюкова, Каратницька, Бабюкова, Маруся Витвицька, Клим Гнатюк та ін. [10, 376]. Всі учасники хору співали з віддрукованих чи переписаних партитур, незважаючи на те, що більшість співаків не мала музичної освіти. Збереглися рукописи багатьох хорових творів С.Людкевича, Д.Січинського, Я.Ярославенка, які виконувалися хором і формували чималу бібліотеку «Бояна».

Найбільш плідним у діяльності «Коломийського Бояна» був другий період. Саме в цей час колективом керував диригент Роман-Євген Ставничий, який був головою виділу і відомим у Коломиї адвокатом та видатним громадським діячем. Він був головним ідейним натхненником колективу. Все життя визначного суспільно-громадського і культурного діяча було спрямоване на розвиток національної культури. Р.Ставничий доклав багато праці, щоб піднести хор на високий професійний рівень [16].

У 20-30-і рр. активізується концертна діяльність товариства: організовуються ювілейні концерти на честь І.Франка (1926 р.), Д.Бортнянського (1926 р.), Д.Січинського (1929 р.), М.Лисенка (1933 р.), Е.Гріга (1935 р.).

Особливої уваги заслуговує концерт, присвячений 100-м роковинам смерті видатного творця української духовної музики Д.Бортнянського (12.02.1926). У концерті брав участь хор «Бояна», доповнений учнями середніх шкіл. Програма концерту включала складні акапельні хорові концерти № 6, 21, 33 та тріо ч.1 «Да ісправиться» (для двох сопрано й альта) і ч.3 «Господи, возвах к Тебі» (для двох тенорів і баритона) Д.Бортнянського. Вступну промову виголосив Д.Николишин.

Серед числа кращих ювілейних вечорів треба відзначити концерт, присвячений пам'яті Д.Січинського, який відбувся 6 листопада 1927 р. Зі вступним словом про композитора виступив директор Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка у Станіславові О.Залеський. Хоровий колектив виконав кантату «Дніпро реве», пролог до опери «Роксоляна», хори на слова І.Франка «Неперегляднюю юрбою», «Пісне моя», «Даремне, пісне» під керівництвом диригента Р.Ставничого. У концерті також виступила коломийська співачка Софія Ковбузова, яка завдяки своєму чистому, мелодійному, високому сопрано завоювала симпатії публіки.

Поряд із концертною важливого значення набула освітня діяльність «Коломийського Бояна». При товаристві були організовані щорічні зимові курси для диригентів сільських читалень «Просвіти». У цей час «Боян» також влаштовував виїзди так званих «двадцяток» і «шістнадцяток». Ці до-

сить нечисленні співацькі гурти здійснювали гастрольні поїздки по віддалених містечках і селах Покуття: Яблунів, Косів, Кути, Заболотів, Городенка, Серафинці, Ворохта. Гурти мали високий професійний рівень, про що свідчить їх репертуар: П.Ніщинський «Закувала та сива зозуля», С.Воробкевич «Над Прутом», С.Людкевич «Косар», В.Матюк «Крилець-крилець».

У 30-х роках значну допомогу «Бояну» у піднесенні музичного життя Коломиї надав відкритий за ініціативи провідних учасників і керівників хору – Р. Ставничого та Р.Рубінгера у 1929 р. філіал Вищого музичного інституту імені М.Лисенка [15]. Викладачі та студенти музичного інституту неодноразово брали участь у спільних концертах разом із хоровим товариством «Коломийський Боян». Починаючи з 1934-1935 рр., професор Р.Рубінгер організував при інституті невеликий симфонічний оркестр, у якому, крім учнів Інституту, грали коломияни: д-р Роман Ставничий на віолончелі, його син Андрій на контрабасі, проф. Баран на скрипці, проф. Іван Зубень – відомий письменник – на гобої, а в разі необхідності запрошувалися музиканти духового оркестру руханково-спортового Товариства «Сокіл». Це давало можливість виконувати великі вокально-симфонічні і хорові твори. У репертуарі оркестру були відомі твори західноєвропейських і вітчизняних композиторів: «Незакінчена симфонія» Ф.Шуберта, «Арлезіанка» Ж. Бізе, симфонія М. Вербицького в редакції С. Людкевича тощо [2].

Спільними силами двох мистецьких закладів у Коломиї було проведено багато цікавих вечорів, святкових імпрез, ювілейних концертів. Великий святочний музично-драматичний концерт, який був присвячений 20-им роковинам смерті Миколи Лисенка, відбувся 22 жовтня 1933р. Концерт складався з двох частин: концертної, де звучали хорові твори (кантата «Радуйся, ниво неполитая», «Щедрівка» та «Різдвяна псальма») , солоспіви та оперні арії у виконанні Михайла Голинського («За думою дума», «Гетьмани, гетьмани» та арія Андрія з опери «Тарас Бульба»), та сценічно-музичної – вистави одноактної опери М.Лисенка «Ноктюрн». Хором диригував Роман Ставничий, а оркестром – Р. Рубінгер. На цей концерт відгукнувся рецензією у львівській газеті «Діло» С.Людкевич, який приїхав на цю урочистість. У рецензії музикознавець висловлює ряд зауважень як музикант-професіонал, але в цілому дає високу оцінку концертові: «Коломийський Боян» у теперішньому, трохи зміцненому складі представляв собою дуже добрий і податливий голосовий матеріал, очевидно, музикально та інтонаційно чистий, особливо в альтах і басах [11, 538]. Високо оцінив професор виступ співака М. Голинського, вважаючи, що «солоспіви Лисенка найкраще лежать у голосі й стилі співака і що він досі з них робив, мабуть, замалий ужиток» [11, 538]. Далі С.Людкевич зазначає: ...«найбільше та для мене несподіваним культурним досягненням Коломиї на цім святі була вистава Лисенкової оперної одноактівки «Ноктюрн» (у тім вигляді, як вона була інструментована мною в р. 1921-му на камерний оркестр) майже виключно силами філії Музичного інституту ім. Лисенка під проводом проф. Р.Рубінгера…. Хоча музика твору у вокальній, як і в інструментальній партії криє в собі чимало технічних труднощів та тонкостей, то, проте, цілість вийшла і під оглядом сценічним, і музикальним настільки складно й інтелігентно, що можна її було від початку до кінця прослухати з приємністю навіть музикальним слухачам» [11, 539]. Підсумовуючи, проф. С.Людкевич зазначав: «Лисенківське свято в Коломиї прибрало всі риси української національної маніфестації з показом місцевих музичних і культурних сил» [11, 540].

Одним із кращих мистецьких вечорів, на думку не тільки слухачів, а й відповідальної критики, був концерт з творів Е.Гріга, який відбувся 16 грудня 1935 р. Він був проведений силами філії Вищого музичного інституту і чоловічим хором товариства «Коломийський Боян». Програма концерту була складна і насичена. Були виконані: перша сюїта «Пер Гюнт» у виконанні оркестру Музичного інституту під орудою Р.Рубінгера (за участю 31 особи), хоровий твір «Оляф Трігвасон» (мішаний хор з 65 осіб, яким диригував д-р Роман Ставничий, солістів представляли Марія Витвицька, Клим Гнатюк та Ірина Николишин, а також інструментальне тріо у складі Ірини Николишин (фортепіано), Романа Рубінгера (скрипка) та Якова Козарука (віолончель). Доповідь про Е.Гріга, його творчість виголосив Яків Козарук. Новиною для подібних концертів було те, що перед кожним номером музиколог-доповідач давав коротку інформацію про зміст і форму твору [8].

Свій 40-літній ювілей «Коломийський Боян» відзначив 17 лютого 1935 р. святковою імпрезою

за участю «Станіславівського Бояна», чоловічого хору «Думка» та симфонічного оркестру філії Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка. Всі ці колективи, крім самостійних номерів, виконали спеціально написаний для цієї дати твір-кантату Б.Кудрика «Вибір Гетьмана» на слова Т.Шевченка для мішаного хору, басового соло і фортепіано у 4 руки (виконавці: Е. Гонтова та Я.Мельник-Кобрин).

Активна культурно-просвітницька діяльність товариства «Коломийський Боян» тривала до 1939 р.

З приходом на західноукраїнські землі комуністичної влади були заборонені всі українські партії, організації, товариства, у тому числі й мистецькі об'єднання «Боян». Але з початком Другої світової війни, коли на терени Галичини прийшла німецька окупація, становище культурного життя дещо змінилося: на перших порах «нова влада» мало цікавилася суспільним життям міста, і Роману Ставничому, Дмитру Николишину та Роману Шипайло у 1941 р. вдається частково відновити роботу «Коломийського Бояна». Проте діяльність товариства в цей період в основному була спрямована на збереження і продовження функціонування хору.

Та незабаром історичні події призвели до того, що німецькі власті під час Різдвяних свят, коли хористи ходили з масовою колядою, заарештували значну частину інтелігенції, що призвело до припинення діяльності товариства.

Можливо, через деякий час «Коломийській Боян» і зміг би відновити свою діяльність, та товариство остаточно занепало через від'їзд одного з найактивніших його діячів – диригента Р.Ставничого за кордон.

У 1989 р. була спроба відродити хоровий колектив. Викладач коломийського педучилища Василь Яремчук створив новий хоровий гурт, назвавши його ансамблем пісні і танцю «Боян». Ансамбль дебютував на IV Музичному фестивалі ім. Кос-Анатольського, виконував українську духовну музику, стрілецькі пісні. Новостворений «Боян» упродовж кількох років успішно гастролював як в Україні, так і за кордоном. Цей колектив припинив своє існування в 1994 р. [1, 91].

Отже, важлива сторінка у розвитку хорової культури Галичини кінця XIX – першої третини XX ст. належить діяльності філії музично-хорового товариства «Львівський Боян» «Коломийському Бояну». Створення цього осередку в Коломиї мало велике значення для розвитку культурно-мистецького життя міста. Адже члени товариства вели інтенсивну діяльність у сфері музичної освіти, пропаганди української музики, знайомили громадськість міста зі світовими шедеврами музичного мистецтва, залучали до хорового співу широкі верстви населення, організовуючи хори в селах Коломийщини, проводили різноманітні благодійні заходи, влаштовували ювілейні концерти, присвячені діяльності провідних діячів українського мистецтва й літератури. Неможливо перелічити усіх проведених за півстолітній відтинок часу діяльності хорового колективу концертів, ювілейних зустрічей, святкових імпрез, фольклорних фестин тощо. Та найважливішим у діяльності колективу було те, що «Коломийський Боян» став першим центром згуртування української інтелігенції в місті, який своєю активною музично-просвітницькою діяльністю сприяв розвою аматорського хорового мистецтва і здобув велике визнання, популяризуючи і пропагуючи його в Галичині.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андріїшин С. Боян //Енциклопедія Коломийщини. – Коломия: ВІК, 1998. – Зш. 2. – С.89-91.
2. Барвінський Василь. Хроніка й рецензії //Українська музика. – Р. І. – 1937. – Ч. 4. – С.55-56.
3. Баб'юк Люба. З історії музичного життя Коломиї //Музика Галичини. –Т.ІІ. – Львів: Сполом, 1999. – С.149-163.
4. Грабець Г. Роман Рубінгер //Всевідо. – Коломия, 1993. – 10 квітня.
5. Діло. – 1895. – 21 грудня.
6. Діло. –1896. –3 січня.
7. Діло. – 1903. –11 грудня.
8. Діло. – 1935. – 23 грудня. – Ч. 343.
9. Дудик Р. Товариство «Коломийський Боян» і розвиток музично-хорової культури Прикарпаття

//Рідна школа. – 1999. – №9. – С.14-16.
10. Лагодинська-Залеська Г. З музичного життя в Коломиї //Над Прутом у лузі. Коломия у спогадах. – Торонто, 1961. – С.371-382.
11. Людкевич С. З музичного руху в Коломиї. Свято Лисенка //Людкевич С. Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи. – Львів, 2000. – Т.2. – С.538-540.
12. Мельничук О. Коломийський Боян //Прикарпатська правда. – 1996. – 13 січня.
13. Павлишин С. Денис Січинський. – К.: Музична Україна, 1980.
14. Статут товариства «Коломийський Боян». – ДАІФО. – Ф.8. – Оп.1. – Спр.31.
15. Толошняк Н.А. Діяльність Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка в Коломиї //Вісник Прикарпатського університету. – Серія: Мистецтвознавство. – Вип. VIII. – Івано-Франківськ, 2005. – С.44-51.
16. Толошняк Н.А. Роман Ставничий – провідний диригент музично-хорового товариства «Коломийський Боян» //Вісник Прикарпатського університету. – Серія: Мистецтвознавство. – Вип. III. – Івано-Франківськ, 2001. – С.180-187.
17. Ханик Л. Історія хорового товариства «Боян».– Львів, 1999.
18. Черепанин М. Музична культура Галичини другої половини XIX– першої половини XX ст.– К.: Вежа, 1997.

Natalya Toloshnyak

IN WORK OF ARTS AND ENLIGHTMENT AND EDUCATIONAL ACTIVITY OF «KOLOMYISKYI BOYAN» IN CHORAL ARTS OF HALYCHYNA AT THE END OF 19TH BEGINNING OF THE 20TH CENTURY (DEDICATED TO 110TH ANNIVERSARY FROM THE DAY OF FOUNDATION)

The article enlights the history of creation of the Musical society "Kolomyiskyi Boyan", showing the stagse and spheres of its activity. It also includes its achievements in the choral arts of Halychyna at the end of 19th beginning of the 20th century.

Key words: musical society, choral art, a concert work, enlightenment.

Любава Сидоренко

ДО ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОВПЛИВУ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКОЇ ТА ПОЛЬСЬКОЇ МУЗИЧНИХ КУЛЬТУР XIX – XX СТОЛІТЬ

Найбільш дієвий та плідний етап розвитку композиторських шкіл Галичини і Польщі припадає на кінець XIX – початок XX ст. З другої половини 50-х рр. XX ст. Польща стає однією з провідних музичних країн світу; водночас у композиторській школі західноукраїнського регіону формується напрямок «нової авангардної музики».

Ключові слова: україно-польські музичні зв'язки, культурні взаємовпливи, музично-стильові процеси, музична культура Галичини.

Проблема українсько-польських культурно-мистецьких взаємин є актуальною та багатовекторною. Її підґрунтям стало переплетення історичних доль України і Польщі в межах однієї держави, починаючи ще від XIV ст., коли Річ Посполита захопила українські землі, і аж до початку XX ст. Саме ці факти обумовили, з одного боку, культурний взаємовплив, спільність обох сусідніх народів, а з іншого – антагонізм, напружені суспільно-політичні стосунки між ними. Взаємне зближення або дистанціювання української і польської культур упродовж століть проявляло себе у наступних зустрічних тенденціях: 1) полонізації, нав'язуванні польських традицій українцям; 2) засвоєнні духов-

них надбань української культури поляками.

Період особливо яскравого та плідного розвитку слов'янських культур припадає на початок XIX ст. – час національного відродження країн західної, центральної та східної Європи, формування самостійних композиторських шкіл та стилів.

Основними етапами взаємодії польського та українського культурно-мистецьких ареалів на теренах Галичини стали:

1) XIX – початок XX ст.;

2) початок XX ст. і до його середини;

3) від середини XX – до початку XXI ст.

Отже, перед нами ціле століття. Нагадаємо коротко ті події, які відбулися в межах кожної з окреслених хронологічних періодів:

– 1-а половина XIX ст. – захоплення українськими думами під впливом національно-визвольних рухів. Саме цей епічний жанр модифікувався у польській поетичній і музичній інструментальній баладі, ставши характерною ознакою національної моделі романтизму (Ф.Шопен, С.Монюшко, Г.Венявський);

– кінець 30-х рр. XIX ст. – діяльність академічних та навчальних музичних осередків: перемишльської дяко-учительської школи (Institutum cantorum et magistorum sholae); першої польської музичної школи при заснованому у 1838 р. Галицькому музичному товаристві, яке у 1854 р. отримало статус консерваторії. Одночасно спостерігається зацікавлення поляків українською тематикою на теренах Польщі. Важливими віхами у цьому процесі стали: систематичне опрацювання та дослідження польськими науковцями українського фольклору (З.Доленга-Ходаковський, Ж.Паулі, В.Залєський, О.Кольберг, Ф.Відорт); звернення до сюжетів з історії України таких польських композиторів, як К.Ліпінський, Ф.Лессель, І.Козловський, Ю.Зарембський тощо;

– 40-і – 80-і рр. XIX ст. – пожвавлення розвитку української та польської музичної періодики, публіцистики та нотних видань; тоді виходили періодичні видання «Ґазета музична», «Ехо», «Львівські музичні і літературні відомості», «Артистичний вісник», «Оркестр», «Мистецькі відомості», «Театр людовий», збірник пісень Залєського-Ліпінського «Пісні польські і руські галицького люду», «Музичний календар», «Музичний огляд» тощо;

– 60-і – початок 90-х рр. XIX ст. – діяльність театрів: аматорського українського театру «Руська Бесіда»; польського музичного театру у Львові.

Окремо зупинимося на особливостях розвитку музичної культури на теренах Польщі та Західної України у XX ст.

Початок XX ст. – відкриття Вищого музичного Інституту ім.М.Лисенка, Львівської філармонії та Польської радіомовної станції; формування розважального жанрово-стильового напрямку, асиміляція елементів польського та українського фольклору, що упродовж XX ст. переживає свій розквіт; виникнення польських і українських чоловічих вокальних квартетів, різноманітних салонних оркестрів; співпраця аматорських хорів («Боян», «Торбан», «Лютня») – як культурологічного осередку формування мистецьких смаків та фундаменту музичної освіти тощо;

– 20-і роки XX ст. – виникнення виразних аналогій у композиторській творчості представників обох шкіл (С.Людкевич, В.Барвінський, Н.Нижанківський, М.Колесса, С.Туркевич-Лукіянович, М.Солтис, Я.Галль, К.Шимановський, Ю.Коффлєр), для яких характерними є синтез різноманітних стильових тенденцій: постромантизм, імпресіонізм, неокласицизм, неофольклоризм, поданих у руслі вельми популярної на той час галицької сецесії у Галичині та стилю модерн у Польщі. Об'єднуючим фактором виступає також вплив традицій празької та нововіденської шкіл міжвоєнного двадцятиліття.

Період першої хвилі піднесення польської музичної культури припадає на початок XX ст. – час, коли вичерпується арсенал традиційної романтичної музичної мови. Цей стан є тісно пов'язаним з діяльністю символістичного літературного угрупування «Молода Польща» (1890-1910 рр.), представників якого захоплювало надзвичайно широке коло тем, образів, стилістичних тенденцій. Мистецтво «Молодої Польщі» пропагувало синтез елементів пізнього романтизму, імпресіонізму, експресіонізму та неофольклоризму під егідою стилю модерн. Цей процес виявився плідним і для музики. До

об'єднання «Молода Польща» входили К.Шимановський, М.Карловіч, Л.Ружицький. Образному строю їх творів, написаних у той час, притаманні елегійність, ліризм, загострений контраст між драматичними та меланхолійними образами (особливість творів періоду романтизму, а також творчості Ф.Шопена; часто зустрічається і в польському мистецтві другої половини XX ст., що є своєрідним перевтіленням національної традиції). Символістичність мислення представників «Молодої Польщі в музиці» (маємо на увазі Третю симфонію та Перший скрипковий концерт К.Шимановського, романси та симфонічні поеми М.Карловіча, симфонічні поеми Л.Ружицького та ін.), при усіх індивідуально-стильових відмінностях, було спрямовано на створення містичної духовної атмосфери, коли зникає завіса між «зовнішнім буттям та внутрішнім світом людини і абсолютного значення набувають підтекст та настрій» [5, 34].

Захоплення новим прочитанням народних традицій відбувається в Польщі у 20-х рр. XX ст., передусім у творчості К.Шимановського[1]. Це передусім було пов'язано з пошуками та відтворенням прадавніх, праслов'янських коренів свого народу, розробкою малодосліджених фольклорних (гуральських) пластів[2] у синтезі із сучасними елементами музичної мови. Цей напрямок у польській музиці знайде своє продовження у 40-50 рр. XX ст., зокрема у ранньому періоді творчості В.Лютославського[3], а також у творах Г.Бацевіч, Т.Берда, В.Котонського, А.Пануфніка, які відкрили новітні прийоми застосування фольклору у фактурі, ладо-гармонічній мові, ритмі та оркестровому колориті, що свідчить про те, що фольклорна тенденція у польській музиці розвивалася у загальному руслі європейських стильових процесів.

На межі XIX-XX ст. їм вдалося переосмислити та втілити у власній творчості особливості та протиріччя філософсько-естетичних поглядів сучасної для них епохи. Представникам «Молодої Польщі», більшою мірою К.Шимановському, вдалося (після Ф.Шопена) вивести польську музику на світову арену, зробити її цілісним художнім явищем європейського масштабу. Саме у симфонічній спадщині К.Шимановського, М.Карловіча та Л.Ружицького було започатковано «складний процес, скерований на індивідуалізацію форми» [5, 64]. Його результати бачимо у творчості В.Лютославського, Т.Берда, К.Пендерецького, В.Котонського, В.Кіляра. Таким чином, можна говорити про те, що у творах польських композиторів першої половини XX ст. спостерігається складний процес синтезу різноманітних естетичних та стильових тенденцій.

Друга половина XX ст. внесла суттєві корективи у розвиток українсько-польських взаємин. Саме у цей час Польща стає в авангарді провідних музичних країн світу. Цьому значною мірою посприяв заснований у 1956 р. фестиваль сучасної музики «Варшавська осінь», який став осердям популяризації музичної класики XX ст. Для польської музичної культури то був період появи експериментальних творів, що невдовзі стали провісниками нової музичної ери. Серед них: «Три поеми Анрі Мішо», Друга і Третя сифонії, Віолончельний концерт, цикл «Ланцюг» В.Лютославського, «Трен», «Анаклязіс», «Космогонія», «Флюорисценсії» К.Пендерецького, електроакустичні композиції та гепеннінги Богуслава Шеффера, окремі композиції К.Сероцького, В.Котонського, Т.Берда, К.Мошуманської-Назар. Окрім того, звучать твори представників Дармштадської (К.Штокхаузена, М.Кагеля), італійської (Л.Ноно, Л.Беріо), французької (П.Булєза, Н.Буланже), американської (Д.Крамба, Д.Кейджа) шкіл тощо. Саме вони стали інспіраторами подальшого розвитку європейського музичного мистецтва авангардного профілю.

Новітні тенденції, що проявилися у творчості поляків, кардинально змінили уяву про їх культурний менталітет. Гаслами молодої композиторської плеяди стали: полеміка з традиціями минулого; сміливе оперування неординарними звуковими прийомами; експансія сонористичного фактора; гра стилями; тяжіння до змістовності; математична технізація композиторського процесу; жанрове

[1] Вокальний цикл «Słopiewnie» для голосу і фортепіано за поезіями Ю.Тувіма (1921); кантата «Stabat Mater» для солістів, хору і оркестру (1925/26), балет-пантоміма «Харнасі» (1923/31).

[2] Невід'ємною складовою фольклорних композицій К.Шимановського була також естетика, закладена Бартоком та Стравінським.

[3] Концерт для оркестру (1954), «Буколіки» для фортепіано (1952), «Маленька сюїта для оркестру» (1951), «Силезський триптих» для сопрано і оркестру (1951).

експериментування; емоційність вислову; нові принципи організації звукового матеріалу; збагачення суто національної моделі вільної відкритої форми. Як слушно зауважує А.Івашкін, польська музика цього періоду вирізняється «особливо яскравою емоційністю, відкритістю, індивідуальністю, у чому полягає її відмінність від тогочасної езотеричної композиторської продукції Західної Європи» [1, 15]. У 60-ті рр. плеяда польських провідних митців-авангардистів поповнилася генерацією, народженою у передвоєнне десятиліття: З.Буярський, М.Стаховський, К.Мейер, Г.Гурецький, З.Краузе. У 70-і та 80-і рр. до польської авангардової композиторської школи з новітнім баченням принципів організації мистецького часопростору та баченням художньої цілісності долучилися такі яскраві та самобутні особистості, як А.Кржановський, Е.Кнапік, А.Ласонь, П.Шиманський, Т.Вєлєцький.

Симптоматично, що ці композитори (особливо яскраво це проявляється у творчості З.Буярського, у ряді композицій К.Пендерецького, М.Стаховського, К.Мейера, а також Е.Кнапіка, А.Ласоня, як і, зрештою, для музики представників «Молодої Польщі») не схильні зраджувати романтичну поетику. Вони майстерно використовують «романтичний» матеріал у вигляді квазіцитат, перебільшують значення емоційного начала, акцентують ліричну експресію, захоплюються тривалим стадіальним розвитком драматургії та, зрештою, на новому рівні продовжують тенденції романтичної оркестрової гігантоманії.

Ще одним об'єднуючим фактором виступає техніка «сонористики»[1], яка асимілювала і глибоко переосмислила колористичні знахідки інструментальної та вокальної музики попередніх епох. При цьому, на думку С.Павлишин, розташування звуків у часі і просторі «підпорядковується меті вияву підкресленої емоційності, краси звучань та естетичної реакції на них» [6, 167-168].

Велике зацікавлення виявили польські композитори і до традицій неокласицизму, що розвинулися знову-таки із залученням сонорних засобів виразності (М.Стаховський, К.Мейер, П.Шиманський, А.Ласонь). «Ми намагаємося підсумувати, синтезувати досягнення музики останніх років із традицією, від якої не збираємося відмовлятись», – коментує сучасний стан польської композиторської школи К.Бацулєвський [8, 15].

Отже, можна дійти висновку, що в Польщі напрямок «нової авангардної музики» став визначальним у формуванні сучасної польської композиторської школи, а його представники – класиками сучасного музичного мистецтва ХХ ст., зробивши вагомий внесок у розвиток новітніх композиторських технік.

Що ж відбувається в Західній Україні протягом ХХ ст.?

У Галичині в цей час не спостерігається істотних змін. Зберігається відданість романтичній традиції, дещо академізованій музичній мові крізь призму модернізації жанрів (В.Барвінський, М.Колесса, С.Людкевич). На відміну від європейського модернізму, в основі якого була трансформація естетичних цінностей попередніх епох, поступово посилюється тенденція до експерименту. Водночас розвиток галицької музики ніколи не поривав зв'язків з національними традиціями як головного чинника музичної творчості, що, за словами Н.Костюк, виявилося у «прагненні уникати будь-яких надмірностей» [4]. Це насамперед пояснюється ідеологічним тиском, коли усі спроби інтеграції з Заходом безжально критикувалися, на відміну від яскравого та повноцінного розвою модернізму у Польщі. Звідси кардинальне незбігання шляхів розвитку музичної культури обох країн у середині ХХ ст. По-друге, слід врахувати деяку поміркованість галицького менталітету. Саме тому більш типовими для західноукраїнської композиторської школи до середини ХХст. є доволі академічне послуговування фольклорними джерелами, ліризм, елегійність, аскетичність у доборі засобів, які «розвивають специфічний комплекс «галицької характерності», що склався упродовж 150-и років від творчості М.Вербицького до М.Колесси» [3].

Проте останні десятиріччя, і зокрема ситуація постмодернізму[2], відкрила новий ступінь внутрішньої свободи західноукраїнським композиторам, привнесла свіжий подих художній інтенції. Як

[1] Термін введений польським музикознавцем Ю.Хомінським. Як явище сонорика виникла у 60-х роках і стала своєрідною реакцією на пуантилізм, серіальність.

[2] Початок постмодернізму в музиці припадає на кінець 60-х – початок 70-х рр. (сам термін «постмодернізм» вперше використав у 1964 р. американський критик Ф.Джеймсон).

зауважує Б.Сюта, саме «музичний постмодернізм заклав нову художню традицію, яка є синтезом повернення до минулого та руху вперед, ...коли у музиці склалася ситуація естетичної рівноваги між традиціями та інноваціями, реалізмом та «неостилями» [7, 46]. Креативність постмодерну створила позитивний грунт для швидкого оволодіння композиторами Галичини «згаяного естетичного досвіду та заповнення прогалин музично-історичного процесу, ... для «виправдання» рудиментів запізнілого романтизму як вкрай важливого для становлення кожної культури етапу та соцреалізму» [3]. Маємо на увазі творчу практику А.Солтиса, Р.Сімовича, С.Людкевича, М.Колесси, А.Кос-Анатольського тощо.

З середини 70-х років у творах західноукраїнських композиторів спостерігається експансія авангардових технік, довільне поєднання модальної і тональної гармонії з сонористикою («Сонорі-та», «Compositione sonoristica», «Скляна гора» А.Нікодемовича; «Віолончельний концерт» М.Скорика; «Концерт для скрипки» В.Камінського; «Спів для рівнодення» та «Скарга терну» Ю.Ланюка), зіставлення серійної техніки з контрольованою алеаторикою («П'єро мертвопетлює», «Мікросхеми» О.Козаренка, «Музика для Решершу» Ю.Ланюка); з кінця 90-х років – використання елементів електронної музики («Алгоритми», «Implicatio», «Діалог з власним відображенням», «Десять скульптур часу» І.Небесного). Характерними ознаками творчого світобачення цих композиторів стають поглиблений інтерес до інтелектуальної реалізації особистості, загострене сприйняття дійсності, символістичний тип виразу, інтертекстуальність, цитатність, техніка колажу. Л.Кияновська зазначає, що «західноукраїнська творча практика останніх десятиріч підтверджує і яскраво ілюструє світову картину мистецьких протиріч і здобутків» [2, 293]. Зберігається також особливо уважне ставлення до мелодичного начала, краси звука, певна відмова від перевантажень у музиці сонорними ефектами, технічними прийомами, застосування традиційної «романтичної» музичної лексики і принципів розвитку матеріалу.

Отже, у межах статті ми порушили багатоаспектну проблему взаємовпливу західноукраїнської та польської музичних культур XIX-XX ст., лише пунктирно накресливши основні напрямки її наукового опрацювання. Простеживши розвиток музичного мистецтва Галичини і Польщі XIX- XX ст., можна зробити такі висновки:

– найбільш дієвий та плідний етап розвитку взаємин західноукраїнської та польської композиторських шкіл, позначений синхронним поступом музично-стильових процесів, припадає на кінець XIX - початок XX ст.;

– з другої половини 50-х рр. XX ст. Польща стає однією з провідних музичних країн світу; польська «нова музика» з середини 70-х років стала самобутнім, яскравим явищем західноєвропейської музичної практики;

– модерністичні та авангардові тенденції у творчості композиторів Західної України були своєрідною реакцією на основні стильові та естетико-філософські новації, сформовані у провідних центрах Західної Європи, і, зокрема, Польщі. Вони засвідчили подальший етап розвитку галицької музичної культури, стали її характерною ознакою, збагативши у стилістичному та естетичному напрямках.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ивашкин А. Кшиштоф Пендерецкий. – М., 1983.
2. Кияновська Л.Стильова еволюція галицької музичної культури XIX-XX ст. – Тернопіль: СМП «Астон», 2000.
3. Козаренко О. Від модернізму до постмодернізму (парадигма розвитку галицької музики XX ст.) – Musica Galiciana /Наукові збірки ЛДМА ім.М.Лисенка. – Том VI. – С. 247-252.
4. Костюк Н. Музична культура Західної України 20-30-х років XX століття: ідеї поступу і розвиток національних традицій //Автореферат дис. ... кандидата мистецтвознавства. – К., 1998. – С. 14-16.
5. Никольская И. От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого //Очерки развития симфонической музыки в Польше XX века. – М.: Сов. композитор, 1990.

6. Павлишин С.Зарубежная музыка XX века. Пути развития. Тенденции. – К.: Муз. Україна, 1980.
7. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини XX століття. Дослідження. – Київ, 2004.
8. Baculewski K.Polska twórczość kompozytorska 1945-1984. – PWM, Kraków. – 1987.

Lyubava Sydorenko

TO THE PROBLEM OF AN INTERACTION BETWEEN THE MUSICAL CULTURES OF WESTERN UKRAINE AND POLLAND IN XIX – XX CENTURIES

The most efficient and fruitful period of Galytchian and Polish composer schools' development comes to the end of XIX – beginning of XX centuries. From the second half of the 50-s of XX century Polland as a musical country becomes one of the world's leading ones; simultaneously, a direction of «New avant-garde music» appeares in the West-Ukrainian region's composer's school

Key words: ukrainian-polland music relations, culture snteraction, musical-styles process, musical culture of Galychina.

Зоряна Юзюк

«24 П'ЄСИ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО» М.СІЛЬВАНСЬКОГО У ДИТЯЧОМУ ПЕДАГОГІЧНОМУ РЕПЕРТУАРІ

У статті аналізується збірник «24 п'єси для фортепіано» М.Сільванського як один з прикладів авторських збірників фортепіанних п'єс для дітей українських композиторів другої половини XX ст. П'єси збірника розглядаються в аспекті виконавських проблем, піаністичних завдань та педагогічної спрямованості.

Ключові слова: авторський збірник фортепіанних п'єс для дітей, педагогічна спрямованість, піаністична фактура, штрих, стильова спорідненість, фактурний прийом.

Відомо, що дослідження української фортепіанної музики в історичному аспекті здійснювали В.Клин [7], О.Олійник [15]. Педагогічним питанням роботи з учнем у класі фортепіано присвячені роботи Д.Герасимович [4], Б. Милича [12], [13], Р.Савицького [19], а також роботи колективу авторів, статті яких увійшли до збірника «Ребенок за роялем» [18].

Фортепіанна творчість українських композиторів для дітей займає особливе місце в контексті загального розвитку музичної культури нашої країни. Треба зазначити, що основоположниками кращих традицій української фортепіанної педагогічної літератури для дітей можна вважати композиторів Л.Ревуцького та В.Косенка. Започаткувавши своє існування як окремий розділ в їх творчості в кінці 20-х – на початку 30-х років XX ст., вона, об'єднавши завдання естетичного виховання і професійного навчання, стала важливою ланкою в справі підготовки майбутніх виконавців.

Розвиток української фортепіанної музики для дітей другої половини XX ст. пов'язаний з іменами композиторів, творчість яких у цій галузі розпочалась ще значно раніше, а в 50-60-х роках набула широкого розквіту. Мова йде про таких композиторів, як І.Беркович, М.Сільванський, Ф.Надененко, М.Завалішина, І.Шамо, М.Жербін, В.Довженко, Ю.Рожавська, В.Кирейко, Л.Колодуб, Ж.Колодуб, М.Дремлюга, М.Степаненко, М.Кармінський та ін. Значною увагою користуються в той час їхні авторські збірники фортепіанних п'єс для дітей, що один за одним виходять друком спочатку як окремі видання, а з 1969 р. – у серії «Українські композитори – дітям».

Вагомий внесок у розвиток фортепіанної музики для дітей у 60-ті роки минулого століття зробив відомий український композитор Микола Сільванський (1916-1997). Саме у той період

з'являється ряд його фортепіанних творів для дітей, серед яких цикл п'єс «Пригоди барона Мюнхаузена» [22], чотири музичні малюнки за поемою Гоголя «Мертві душі» [28, 209-220] та збірник «24 п'єси для фортепіано» [21].

Більшість мініатюр, що входять до збірника фортепіанних творів для дітей «24 п'єси для фортепіано», відзначаються великою емоційною виразністю, рельєфністю образів, яскравою жанровістю та художньою вартісністю. Переважання жанрового елемента у творах збірника особливо важливе у роботі над розвитком музичного мислення учня, бо, як зазначає Б.Милич, «саме через розкриття найхарактерніших рис жанру учень з найбільшою конкретністю і безпосередністю сприймає образний лад твору та окремі елементи музичної мови» [13, 19].

За словами Є.Майбурової, «музика Сільванського образна і мелодично виразна. Здається, що композитора ніколи не залишало відчуття живого спілкування зі слухачем, оскільки, працюючи над твором, він насамперед думав про тих, до кого звернена його музика» [14, 53]. Виняткова лаконічність форми, доступність піаністичної фактури у поєднанні з великою конкретністю образного змісту кожного твору, жанрова визначеність п'єс, які входять до збірника, позитивно впливають на розвиток музичних здібностей і виконавських можливостей юних піаністів. П'єси розміщено за квінтовим колом і кожна з них демонструє одну з 24 тональностей, а також має свою образну програму (виражену в назві), піаністичне завдання та педагогічну спрямованість.

Розглядаючи тематичну спрямованість та жанрову основу творів збірника, варто виокремити такі різновиди: тема природи («Світанок», «Поїзд у пустелі», «Бабки», «Лісові тіні», «Полька», «Комарики», «Ввечері», «Весна прийшла», «Пташка та кішка», «У полі», «Ніч на річці»); казковість сюжету («Лісові тіні», «Оповідання»); побутовість сюжету («Поїзд у пустелі», «Колискова», «Запуск авіамоделі», «Ковалі», «Жвава розмова», «До роботи!»); твори з танцювальною та маршовою основою («Танок», «Полька», «Комарики», «Хороводна», «Мазурка», «Вальс», «Козачок»); твори звукозображального характеру («Світанок», «Лісові тіні», «Запуск авіамоделі», «Пташка та кішка», «Ковалі», «У полі», «Ніч на річці»); твори з українською жанровою основою («Ввечері», «Оповідання», «Козачок»); твір інструктивний («Тривога») та поліфонічний («Жвава розмова»).

У кожній з п'єс композитор ставить певні технічні завдання, необхідні для того, щоб належно створити відповідний настрій та розкрити художній задум. Таким чином, за своєю педагогічною спрямованістю п'єси збірника можна поділити на такі групи: п'єси на розвиток штрихової точності («Бабки», «Танок», «Полька», «Комарики», «Пташка та кішка»); на розвиток пальцьового legato, кантилени та мелодичної виразності («Світанок», «Колискова», «Ввечері», «Весна прийшла», «У полі», «Оповідання», «Вальс»); на відпрацювання штриха staccato («Лісові тіні», «Пташка та кішка»); на розвиток дрібної пальцьової техніки («Бабки», «Танок», «Полька» «Комарики», «Тривога», «Запуск авіамоделі»); на розвиток колористичного туше («Колискова», «Ніч на річці»); на розвиток ритмічної точності («Світанок», «Поїзд в пустелі»); на розвиток координації рук («Бабки», «Танок», «Тривога», «Запуск авіамоделі», «Вальс»); на відпрацювання колористичної педалі («Світанок», «Колискова», «У полі», «Оповідання», «Ніч на річці»); на розвиток виконавської свободи («Запуск авіамоделі», «Пташка та кішка», «Мазурка», «Вальс»).

Перша заклична поспівка п'єси «Світанок» є її головною темою, в якій композитор за допомогою характерного засобу виразовості наслідує спів півня. У цьому творі відбувається чергування двох типів фактури: гомофонно-гармонічної та поліфонічної (з елементами канонічної імітації), що споріднює його з твором «Бабки» цього ж циклу. Разом з тим у п'єсі «Світанок» відбувається чергування пунктирного ритму з тріольним викладом. Педаль у творі використовується і ритмічна, і колористична.

Надзвичайно корисною для виховання ритмічної точності є мініатюра «Поїзд у пустелі». Пунктирний ритм, синкопи, ритмічне дроблення викладу мелодії головної теми, періодична зміна розміру (6/8-C-3/2-C-6/8-C) та темпу (Allegretto-Presto-Tempo I (Allegretto)), а також кінцева семитактова побудова з різним ритмічним варіюванням вимагають від виконавця надзвичайно точної координаціїї рук та зібраності уваги.

П'єса «Бабки» побудована на фактурних контрастах: це і чергування гомофонно-гармонічної

фактури з канонічним проведенням головної теми, і одночасна та почергова гра рук.

Різним видам штриха staccato присвячений твір «Лісові тіні». Тут – і пальцьове staccato (передає загадковість, використовується на динаміці PP у низькому регістрі інструмента у крайніх розділах п'єси, та грайливість, і використовується у середньому розділі) та кистьове staccato (акцентоване staccato, що наближається до токатного marcato (тт. 7-9, 38-40). При роботі над цим штрихом, варто згадати думку педагога Р.Савицького: «Усі роди стакато повинні бути справді короткими, гострими і легкими, бо інакше вони не виконують свого завдання і не стають характерним контрастом до легато і портаменто. Правда, бувають різні ступені короткості і гостроти цього туше, але при кожному з них треба дотримуватись якогось мінімуму, щоб стакато не втратило свого типового характеру» [19, 29]. П'єса сприяє розвитку образного мислення, слухового контролю, чіпкості пальців та координації рук.

Мініатюру «Танок» споріднює з наступними швидкими танцювальними п'єсами циклу («Мазуркою» та «Вальсом») певна концертна бравурність та необхідність максимальної незалежності лівої руки.

Надзвичайно тонка замальовка «Колискова» вимагає від юного піаніста мелодизації пасажів, мислення довгими фразами, слухової уваги до триплановості фактури, відпрацювання пальцьового legato, вправного застосування фонової педалі та, найголовніше, – підпорядкування техніки художньому задуму. Відтворення безперервності руху шістнадцятих вартостей у партії супроводу ускладнюється загальною сферою динаміки P у різних її градаціях (PPP-PP-P-mP).

Легкий, грайливий настрій наступного твору – «Польки «Комарики» – передається через танцювальну фактуру, підкреслюється форшлагами, штрихом стакато.

Виконання п'єси «Ввечері» потребує максимального пальцьового legato, мислення довгими фразами, вміння чути хоровий виклад фактури. За своєю побудовою, фактурним викладом, виконавськими та художніми завданнями цей твір дуже споріднений з фортепіанним перекладом І.Берковича хорової обробки М.Леонтовича української народної пісні «Ой з-за гори кам'яної» [17, 13].

При вивченні п'єси «Весна прийшла», складна фактура якої містить також і поліфонічні елементи, треба звернути увагу на відпрацювання пальцьового legato та координації рук.

Безперервність руху шістнадцятих вартостей є характерною рисою мініатюри «Тривога», головною проблемою виконання якої є гнучкість при передаванні мелодичної лінії з однієї руки в іншу (тт.3-4, 8, 11-12, 37-38, 42, 45-46, 51, 55-58).

Використовуючи у педагогічному процесі твір «Запуск авіамоделі», викладач повинен пам'ятати думку педагога Д.Герасимович: «Справжня виконавська техніка може розвиватися лише завдяки художньому зростанню піаніста. Тоді музичне мислення керує його технікою, підказує прийоми здійснення музичного задуму на інструменті та визначає доцільність рухів» [4, 36]. Великої уваги потребує ретельне виконання усіх динамічних відтінків (особливо раптової зміни динаміки на F та P), трелей, висхідного та низхідного glissando, відпрацювання координації рук та вироблення витримки і виконавської волі. Правильний вибір як аплікатури, так і виконавських прийомів повністю забезпечать виконання цього твору ніби «на одному диханні».

Плавний, наспівний та розмірений розвиток мелодії є визначальною рисою п'єси «Хороводна». Виконуючи її, необхідно звернути увагу на довжину артикуляційних ліг та пам'ятати про мислення довгими фразами. Стрибки у партії лівої руки жодним чином не мають перешкоджати плавності розвитку думки та наспівності мелодії у правій руці.

Для розвитку ритмічної сторони виконання дуже корисними є твори, у яких використовуються маршові елементи. Хоча за своєю тематикою п'єси «Марш тимурівців» та «Піонерський похід» сьогодні втратили свою актуальність, але їх педагогічна вартісність у відпрацюванні в учня координації рук, синхронності гри двома руками, темпової стійкості, педалізації (використання прямої педалі) і особливо ритмічної точності залишилась незмінною.

У жанровій мініатюрі «Пташка та кішка» композитор використовує увесь діапазон інструмента фортепіано. При виконанні цього твору від юного піаніста вимагається велика слухова увага,

швидкість переходу з одного піаністичного прийому на інший, ретельне дотримання штрихової різноманітності та динамічних градацій (особливо динаміки-subito).

У п'єсі «Ковалі» композитор використовує надзвичайно цікавий приклад фактурного викладу теми: розподілена між двома руками, вона звучить у середньому регістрі, тоді як її «обрамлення», що символізує стукіт ковальського молотка, проходить у крайніх регістрах. П'єса є надзвичайно корисною, оскільки вона виховує вміння одночасного поєднання слухової активності, координації рук, темпової стійкості та відповідної педалізації.

Мініатюрі «У полі» властиві два різні характери. Середній розділ, де панує танцювальна сфера, контрастує з крайніми, у яких переважає слов'янська розспівність. При вивченні твору особливої уваги потребує відпрацювання пальцьового legato, гнучкого педалізування, мислення довгою фразою, вправного виконання стрибків на великі відстані.

П'єсі «Мазурка» властиві мінливість та примхливість настрою, що виражається у хроматичних ходах, тональних відхиленнях, чергуваннях дрібних мотивів з довшими фразами. Легкість при виконанні стрибків у лівій руці, гнучкість виконання акомпанементу та його максимальна підпорядкованість особливостям фразування та агогіки мелодичної лінії, динамічні градації – усе це вимагає від виконавця, крім технічної вправності, ще й виконавської свободи та артистизму.

У творі «Оповідання» використовуються характерні елементи, властиві українському думному епосу (тонічна квінта в басі, закінчення фраз із формуванням унісону, декламаційна розспівність теми), які гнучко переплітаються з класичною манерою письма. Використання крайніх регістрів створює враження безмежності українського степу. Наприкінці твору композитор використовує три нотні стани для зручності запису трипланової фактури (тт.21-29), а також цікавий піаністичний прийом для збереження голосоведення: беззвучну передачу інтервалу з лівої руки в праву (тт.27-28).

При вивченні п'єси «Вальс» відпрацьовуються навички виконання довгих мелодизованих пасажів, а також незалежність рук.

Мініатюра «Жвава розмова» – це єдиний твір даного збірника, створений у класичному поліфонічному стилі. П'єса написана у формі канону (де головна тема проходить шість разів), якому властиві безперервний рух та строге деталізоване фразування. Для відповідного виконання цього твору вирішальним є вибір зручної аплікатури.

«До роботи!» – одна з нескладних п'єс даного збірника, яка написана у вигляді одноголосої мелодії, розподілененої почергово між двома руками. Цю п'єсу також можна розглядати як вправу на розвиток координації та гнучкості чергування рук.

«Ніч на річці» – надзвичайно поетична п'єса, написана у простій тричастинній формі (А-В-А). У крайніх частинах переважає триплановість фактури та використовується увесь діапазон інструмента фортепіано. Для розкриття художнього завдання п'єси виконавцю допоможе відповідна педалізація.

Твір «Козачок» є надзвичайно колоритним, у ньому передається запал українського народного танцю.

Аналізуючи твори збірника, варто узагальнити певні фактурні прийоми, властиві стилю письма М.Сільванського. Перш за все – це перенесення через октаву окремих зворотів чи фігурацій. («Світанок», «Поїзд у пустелі», «Бабки», «Лісові тіні», «Колискова», «Пташка та кішка», «У полі», «Мазурка»,»Оповідання», «Козачок»).

Наступний фактурний прийом – одночасне використання крайніх регістрів інструмента фортепіано – можна зауважити у п'єсах «Світанок», «Ковалі», «В полі», «Оповідання», «Ніч на річці».

Іноді у творах даного циклу композитор використовує прийом перекладання однієї руки через іншу. Так, перекладання правої руки через ліву використовується у п'єсах «Поїзд у пустелі», «Лісові тіні», «Тривога», «Хороводна», «Пташка та кішка», «До роботи!», «Козачок». Прийом перекладання лівої руки через праву використовується у п'єсах «Танок», «Колискова», «Запуск авіамоделі», «Пташка та кішка», «У полі», «До роботи!», «Ніч на річці», «Козачок».

Композитор вміло використовує порожній такт в якості «смислової» паузи («Лісові тіні», «Танок», «смислова» пауза на майже цілий такт – «Лісові тіні», «Пташка та кішка», «Козачок»).

У багатьох п'єсах збірника можна зауважити стильову спорідненість з певними творами інших композиторів. Так, відголосок твору «Щедрик» М.Леонтовича [9, 9-10] можна спостерігати у середньому розділі п'єси «Ніч на річці», де проходить цитування головного мотиву щедрівки. Перегукування з окремими музичними творами західноєвропейських композиторів спостерігається у творах «Бабки», «Весна прийшла», «Мазурка» та «Тривога». Мерехтливість загального фону, мажорна тональна сфера, штрихова різномантність, багатство фактурних прийомів та швидкість їх чергування створює подібність п'єси «Бабки» до концертного етюду Ф.Ліста «Хоровод гномів» [10, 193-202]. Надзвичайно тонко, відчуваючи семантичне значення тональності E-dur, композитор створив у ній мініатюру «Весна прийшла», загальний настрій та тематична спрямованість якої надзвичайно споріднює її з п'єсами Р.Шумана «Травень, милий травень, – скоро ти знову прийдеш!» [30, 18-19] та «Весняна пісня» [30, 23-24] з «Альбому для юнацтва» Р.Шумана. Відголоски та образи музики Ф.Шопена спостерігаються у п'єсі «Мазурка», яка за настроєм, стилем викладу та інтерпретаційними завданнями перегукується з мазурками видатного польського композитора [29].

За принципом використання всіх 24-ох тональностей збірник «24 п'єси для фортепіано» М.Сільванського стає в один ряд зі збірниками «24 дитячі п'єси» для фортепіано В.Косенка (написаний у 1936 р.) [8], «24 прелюдії» І.Берковича [3] та «24 фортепіанні п'єси для дітей» В.Кирейка (виданий у 1967 р.) [6], тим самим продовжуючи традицію, започатковану В.Косенком, який, як відомо, «…уперше в історії дитячої фортепіанної літератури … вводить в ужиток учнів 1-5 класів навчання всі 24 тональності (розташовуючи їх по кварто-квінтовому колу)» [16, 138-139].

За різновидами тематичної та педагогічної спрямованості даний збірник перегукується зі збірником «Мікрокосмос» угорського композитора Б.Бартока [2]. В окремих п'єсах цих збірників однаково акцентується увага на піаністичних, штрихових та ритмічних проблемах, пропонуються п'єси з танцювальною основою, з елементами звуконаслідування та звукозображальності, п'єси із сюжетами як казковими, так і з реального життя. Але, якщо Б.Барток, виокремлюючи піаністичну проблему, подає її формулювання безпосередньо у заголовок твору (як, наприклад, у п'єсі «Стакато і легато»), то М.Сільванський завжди дає назву художню.

Проводячи огляд нових авторських збірників фортепіанних п'єс для дітей українських композиторів М.Скорика [24], В.Сільвестрова [23], М.Степаненка [26], Б.Фільц [27], а також аналізуючи донедавна невідомі через несприятливі історичні обставини збірники для дітей В.Барвінського [1], З.Лиська [11], А.Гнатишина [5], Р.Савицького [20], І.Соневицького [25], варто зазначити, що твори збірника «24 п'єси для фортепіано» М.Сільванського і надалі продовжують бути високохудожніми зразками фортепіанної літератури. Вони привертають увагу своєю тематичною різноманітністю, багатством піаністичних та художніх завдань, педагогічною цінністю. Переважна більшість п'єс і сьогодні залишається актуальною для використання у педагогічному процесі з метою розвитку та виховання творчої особистості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барвінський В. Фортепіанні п'єси для дітей. – Тернопіль: Лілея, 1996.
2. Барток Б. Микрокосмос: Тетрадь 1,2,3,4,5,6. //Барток Б. Сочинения для фортепиано: Т. 3-А. – М.: Музыка, 1980. – С.5-169
3. Беркович І. 24 прелюдії ор.46. – К.: Мистецтво, 1965.
4. Герасимович Д. Методика навчання гри на фортепіано. – К.: Держ. вид. обр. мист. і муз. літ-ри УРСР, 1962.
5. Гнатишин А. Українські танці: Для фортепіано. – Відень. [б.р.].
6. Кирейко В. 24 фортепіанні п'єси для дітей. – К.: Муз. Україна, 1967.
7. Клин В. Українська радянська фортепіанна музика (1917-1977). – К.: Наукова думка, 1980.
8. Косенко В. 24 дитячі п'єси. – К.: Музфонд СРСР, Укр. республ. філія, 1958.
9. Леонтович М. Хорові твори. – К.: Муз. Україна, 1977.
10. Лист Ф. Этюды для фортепиано /Редакция и комментарии Я.И.Мильштейна – М.: Музыка, 1981.

11. Лисько З. Фортепіянові мініятюри на українські народні теми. – Краків-Львів: Українське видавництво, 1944.
12. Милич Б. Воспитание ученика-пианиста в 5-7 классах ДМШ. – К.: Муз. Україна, 1982.
13. Милич Б. Про формування і вдосконалення викладацької майстерності педагогів-піаністів. – К.: Муз. Україна, 1971.
14. О тех, кто пишет музыку для детей. Очерки об украинских композиторах. – Выпуск 1. – К.: Муз. Україна, 1987.
15. Олійник О. Українська радянська фортепіанна музика для дітей. – К.: Наукова думка, 1979.
16. Олійник О. Фортепіанна творчість В.С.Косенка. – К.: Наукова думка, 1977.
17. Поліфонічні п'єси для фортепіано на основі українських народних пісень за обробками українських класиків. Зошити І-ІІ. /Переклад І.Берковича – К.: Музфонд СССР, Укр. республ. філія, 1954.
18. Ребенок за роялем: Педагоги-пианисты социалистических стран о фортепианной методике /Редактор-составитель Ян Достал. – М.: Музыка, 1981.
19. Савицький Р. Основні засади фортепіанної педагогіки. – Пустомити: 1994.
20. Савицький Р. Український фортепіанний альбом для початківців. – Тернопіль: Астон, 1999.
21. Сільванський М. 24 п'єси для фортепіано. – К.: Сов. композитор, 1960.
22. Сільванський М. Пригоди барона Мюнхаузена. 10 музичних малюнків для фортепіано. – К.: Муз. Україна, 1969.
23. Сільвестров В. Дитяча музика для фортепіано. – К.: Муз. Україна, 1980.
24. Скорик М. З дитячого альбома. – К.: Муз. Україна, 1970.
25. Соневицький І. «Веснянки-гаївки». Українські пісні для фортепіяну. Випуск ІІ – Весна. – Нью-Йорк: У світі, 1952.
26. Степаненко М. Дитячий альбом. – К.: Муз. Україна, 1987.
27. Фільц Б. Фортепіанні цикли. – Тернопіль. Астон, 2002.
28. Фортепіанні твори українських радянських композиторів. /Упорядники М.Дремлюга, К.Михайлов, Ф.Надененко. – К.: Держ. вид. обр. мист. і муз. літ-ри УРСР, 1961.
29. Шопен Ф. Избранные мазурки. – М.: Мусагет, 1993.
30. Шуман Р. Альбом для юношества /Редакция В.Мержанова. – М.: Музыка, 1982.

Zoryana Yuzyuk

**M.SIL'VANS'KYJ'S «24 PIECES FOR PIANO»
IN THE PEDAGOGICAL REPERTOIRE FOR CHILDREN**

The article deals with «24 pieces for piano» pieces collection by M.Sil'vans'kyj as one of the author's collections of piano pieces for children of the Ukrainian composers (2nd half of XX century) Pieces of this collection are analyzed in the aspect of their interpretational problems, pianistic tasks and pedagogical aims.

Key words: author's collection of piano pieces for children, pedagogical purpose, piano texture, style affinity, feature, texture method.

Олег Лучанко

КОМУНІКАТИВНІСТЬ ПАРТІЇ СОЛЮЮЧОГО КОНТРАБАСА В ЖАНРІ КОНЦЕРТУ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ ІРИНИ ЖВАНЕЦЬКОЇ ТА АНДРІЯ ЕШПАЯ)

У статті розглядається проблема комунікативності партії контрабаса в жанрі концерту. Подається теоретичне підґрунтя даної проблеми. Аналізуються риси концертності, рівні ансамблевої комунікативності, рівні комунікативності партії контрабаса в даних концертах.

Ключові слова: контрабасовий концерт, жанр, комунікативність, рівень, ансамбль.

Різноманітність художнього вирішення жанру концерту в мистецтві ХХ ст. дозволяє споглядати розмаїття естетико-стильових характеристик, індивідуалізацію підходу до жанрової, формотворчої та інших категорій. Дослідження теорії концертного жанру передбачає вивчення специфіки ігрової комунікативності партій соліста й оркестру в сольному концерті та ансамблевої комунікативності у концерті для оркестру з групою солюючих інструментів. Це питання цілісно аналізується у праці І.Польської «Камерний ансамбль: історія, теорія, естетика» [6]. Проте воно практично не опрацьоване сучасним музикознавством стосовно творів контрабасового репертуару. Тому метою даного дослідження є виявлення специфіки ігрової комунікативності партії солюючого контрабаса в сольному концерті та концерті для оркестру. Для прикладу взяті два твори сучасних композиторів, які демонструють різні підходи до трактування концертного жанру й принципу концертності, його втілення на різних рівнях ансамблевої комунікативності – Концерт для контрабаса з оркестром І.Жванецької та Концерт для оркестру з солюючими трубою, фортепіано, вібрафоном і контрабасом А.Ешпая.

Задля досягнення вищевказаної мети передбачається вирішити такі завдання:

– висвітлити теоретичне тло проблеми ансамблевої комунікативності;

– показати рівні ансамблевої комунікативності та дослідити особливості втілення різних рівнів – діалогу у названих творах;

– виявити специфіку ігрової комунікативності контрабаса як солюючого інструмента в сольному концерті та як одного із солюючих – в концерті для оркестру з групою солістів.

Ансамблева комунікативність є одним із найважливіших факторів створення музичного твору. Будучи закладеним на знаковому рівні (текстовому), фактор ансамблевої комунікативності активізується під час звучання музичного твору, набуває нового значення у процесі виконавської інтерпретації. Зрештою, слухач як інтерпретатор також вносить своє бачення у характер ансамблевої комунікативності. Таким чином, визначаються три етапи ансамблевої комунікативності – знаковий, виконавської інтерпретації та слухацької інтерпретації.

Комунікативність ігрових партій проявляється на різних рівнях. І.Польська вказує на прояви ансамблевості, діалогічності на внутрішньому (бінарність самого процесу гри) та зовнішньому (діалог з партнерами, зі слухачами, з композитором – шляхом інтерпретації твору) рівнях [6, 206-251].

Ансамблева комунікативність, діалогічність притаманна як колективному, так і сольному виконавству. Щодо останнього, то «внутрішній рівень ансамблевого діалогу в сольному виконавстві обумовлений анатомо-психофізіологічними особливостями людського організму (дією бінарних процесів, функціональної асиметрії), зовнішній – імітацією діалогу в монологічних формах висловлювань, механізмами темброво-регістрової персоніфікації, образно-психологічної ідентифікації [6, 249].

У колективному виконавстві прояви ансамблевої комунікативності мають багатошаровий характер. По-перше, це вказані вище внутрішній (бінарність процесу гри) і зовнішній (діалог з партнерами) рівні. Щодо зовнішнього, то в концерті для оркестру з групою солістів його необхідно «розшарувати» на такі підрівні: ансамблевий діалог з іншими солістами; діалог у групі (ансамблі) солістів з оркестром. Таким чином, група солістів як камерно-інструментальний ансамбль діалогізує з оркестром ніби соліст у сольному концерті з оркестром.

У контрабасовому мистецтві ХХ ст. жанр сольного концерту з оркестром представлений творами Сергія Кусевицького, Стефана-Болеслава Порадовського, Едуарда Нанні, Тадеуша Зігфріда Кассерна, Ганса Вернера Генце, Георгія Конюса, Едуарда Тубіна, Золтана Тібая, Франтішека Гертля, Ларса-Еріка Ларссона, Анатолія Богатирьова, Петра Черноіваненка, Авдея Мірзоєва, Якова Лапинського, Григорія Оканя, Ірини Жванецької, Геннадія Ляшенка, Геннадія Глазачова та ін. Більшість із творів репрезентують традиційність втілення концертного жанру й принципу концертності.

Звернення до Концерту для контрабаса з оркестром Ірини Жванецької зумовлене, по-перше, особливістю трактування концертного жанру, по-друге – відсутністю наукових музично-

теоретичних чи методичних розвідок з даного питання[1], по-третє – інтересом до творчості І.Жванецької як уродженки України (Вінниці).

Концерт для оркестру з солюючими трубою, фортепіано, вібрафоном і контрабасом А.Ешпая написаний в той самий період і є твором, у якому яскраво проявляється ігрова комунікативність солюючого контрабаса в концерті для оркестру з групою солістів.

Окрім того, названі твори демонструють різні підходи до втілення ідеї концертності, а відповідно – і до проявів комунікативної специфіки партій солістів й оркестру. «Філософський зміст концертності полягає в досягненні естетичного задоволення від спільного ігрового дійства. Саме тому це поняття слід трактувати не лише у вузькому сенсі як реалізацію віртуозно-блискучого виконавського потенціалу, а і в більш широкому, що передбачає «досконалість діалогу», – пише В.Заранський у праці «Український скрипковий концерт» [2, 11]. Власне категорія діалогу стане основною у дослідженні втілення концертності у нашій статті на прикладі творів І.Жванецької та А.Ешпая.

Окреслимо риси відмінності ігрової комунікативності партії солюючого контрабаса, різні підходи до втілення ідеї концертності як ступеня діалогічності в сольному концерті й концерті для оркестру, розглядаючи ці твори в цілому.

Ірина Жванецька. Концерт для контрабаса з оркестром. Концерт створювався у 1964–1968 роках. Існує авторський переклад твору для контрабаса і фортепіано.

Нетрадиційність художнього втілення жанру концерту проявляється вже на рівні форми: перша частина – «Тема»; друга частина – «Вальс»; третя – «Ноктюрн»; четверта – «Фінал». Таким чином, чотиричастинний концерт викладений у варіаційній формі, де кожна з цих вільних варіацій має свою яскраву жанрову основу.

І частина. «Тема». Концерт починається темою в солюючого контрабаса, у якій виражено напруженість, дисонантність світосприйняття засобами висхідних і низхідних стрибків мелодії на велику сексту, велику нону, збільшену октаву, зменшену квінту, її хроматичних ходів.

Цей монолог контрабаса насичений внутрішньою комунікативністю – інтонаційними й тембровими «діалогами» між стрибками та їх заповненням.

Хоральний вступ оркестру не вносить контрасту. У цьому діалозі з оркестром домінує соліст як носій основного образу. Лише пізніше в партії оркестру починає з'являтися певна напруженість (ц. 4). Власне тут починається повноцінний образний та інтонаційний діалог. Проте між солістом та оркестром немає «змагання», яке є одним з основних факторів втілення ідеї концертності. Тому «Тема» з Концерту для контрабаса з оркестром І.Жванецької постає як «театр одного актора», який має свого «глядача» – оркестр.

Таким чином, партія солюючого контрабаса, безперечно, є домінуючою у першій частині концерту. Соліст є носієм основного образу, втілює яскраву діалогічність як на внутрішньому, так і на зовнішньому рівнях. Якщо вдатися до персоніфікації функціональної взаємодії між окремими партіями, то соліст постає як головний герой, безперечний лідер у рольовій взаємодії з оркестром. Наведені міркування є основою для визначення способу мислення та побудови драматургії твору в його виконавській інтерпретації.

ІІ частина. «Вальс». Ця частина є першою варіацією, що демонструє яскраву жанрову трасформацію теми. У процесі вільного варіаційного розвитку зберігаються основні інтонаційні ходи, що характеризували образ соліста в першій частині – на велику септіму, збільшену октаву та інші, хроматизовані ходи, що на завершальному етапі частини «вибудуються» у кульмінаційні кластери. Важливо, що тепер їх експонує оркестр, і в цьому – початок власне діалогу, яскравий прояв комунікативності на зовнішньому рівні. Тепер соліст «повторює» за оркестром, й основне завдання виконавця – прагнучи досягти діалогічної злагоди в ансамблюванні з оркестром (як ще одного важливого фактору втілення ідеї концертності), в той же час яскраво проявити свою персоніфіковану характеристику, своє інструментально-темброве забарвлення, свій статус «головного героя», набуті у пер-

[1] Наприклад, у відомому посібнику «Контрабас. История и методика» під ред. Б.Доброхотова творчість Ірини Жванецької згадана лише у зв'язку із поданням відомостей про контрабасиста Івана Котова, який став першим виконавцем двох концертіно для контрабаса з камерним оркестром композиторки [3, 116].

шій частині, зрештою – зберегти характерність свого естрадно-репрезентативного амплуа виконавця-соліста.

Якщо в «Темі» домінує соліст, то у «Вальсі» відбувається зміна типу комунікативності в ансамблі: переходячи із статусу «фону» в «головні герої», оркестр веде діалог на рівні з солістом. Тому ансамблевість у цій частині має риси біцентричності, смисловий акцент у комунікативному розвитку соліста ставиться на зовнішній рівень.

ІІІ частина. «Ноктюрн» – друга варіація, що знову демонструє яскраву жанрову трасформацію теми й збереження її найхарактерніших інтонаційних ходів. Ліричність образу знову втілюється в біцентричному діалозі. Інтонаційні перегуки соліста й оркестру дозволяють стверджувати про наявність рис симфонізації музичної тканини, що, відповідно, підвищує рівень комунікативності між партіями, рівень «відкритості» до діалогу учасників драматичного дійства. Переплетення мелодичних ліній в сольній та оркестровій партіях вимагає тонкого виконавського комунікативного чуття в досягненні ансамблевості.

У IV частині – «Фіналі» – зберігається перевага зовнішнього рівня діалогічності. В ансамблі почергово домінують то партія соліста, то оркестру, проводячи основну тему фіналу. Тривале використання високого регістру в партії солюючого контрабаса, видозмінюючи темброву палітру його звучання, зменшує ступінь його персоніфікації: солюючий контрабас приєднується до загального звучання оркестру. Завдання виконавця-соліста – досягти якнайбільшого рівня ансамблевості, і в цій злагоді – втілення ідеї концертності в фіналі. Лише в завершальних тактах концерту на фоні хоральності викладу партії оркестру з'являються уривки монологу соліста як образна арка до першої частини концерту.

Концерт для контрабаса з оркестром І.Жванецької демонструє нетрадиційність підходу до жанру, що проявляється насамперед у привнесенні варіаційності у формотворчий аспект та у принцип розвитку. Це створює особливі умови для показу домінування соліста, діалогічності його монологів на внутрішньому рівні та комунікативної співдії з оркестром на рівні зовнішньому, а відтак – й вимагає від виконавця майстерного показу внутрішньої діалогічності, бінарності процесу гри. Цей твір є яскравим взірцем домінантно-сольного (термін І.Кузнєцова [4]) типу ігрової взаємодії виконавських партій, їх комунікативної специфіки.

Андрій Ешпай. Концерт для оркестру з солюючими трубою, фортепіано, вібрафоном і контрабасом (Concerto grosso). Написаний у 1967 р. Першим виконавцем партії солюючого контрабаса став Леопольд Андрєєв. Висока оцінка його виконавської майстерності подана в рецензії Є.Макарова «Відродження жанру»[1].

Твір експонує інший підхід до втілення ідеї концертності, інші рівні ігрової комунікативності партій. Як зазначалося вище, у групових концертах зовнішній рівень комунікативності «розшаровується» на такі підрівні: ансамблевий діалог з іншими солістами; діалог у групі (ансамблі) солістів з оркестром, при цьому група солістів як камерно-інструментальний ансамбль діалогізує з оркестром, ніби соліст в сольному концерті з оркестром.

Концерт одночастинний, проте зіставлення меншої та більшої груп – concertino і власне concerto grosso в різних образних, темпових аспектах створює умовний поділ твору. Партія солюючого контрабаса в цілому є розгорнутою, її характер має яскраві ознаки концертності.

Поряд із розвиненою мелодикою, почасти гострим синкопованим ритмом Концерт А.Ешпая виявляє темброво-регістровий колорит як «випуклі» сонорні ефекти – звучності-барви, підсилені дією темброво-артикуляційних і динамічних засобів. Серед них – багатозвучні акорди, «суцвіття» секунд тощо.

У поєднанні мелодичного й темброво-колористичного факторів, на якому композитор робить помітний акцент, – шлях до виявлення індивідуального стильового начала. Як відомо, саме тембр є репрезентом, символом звукового об'єкта, а тому й створює яскраву персоніфіковану характеристику як окремих інструментів, так і ансамблевих груп і характер загального звучання.

Яскрава функція тембру у творі створює умови для реального відчуття музичного простору.

[1] Е.Макаров. Возрождение жанра // Советская музыка. – 1968. – № 1. – С. 34-36.

Тому комунікативна виконавська специфіка Концерту А.Ешпая полягає, по-перше, в необхідності створення цього простору засобами діалогу інструментів-персон: щоб і виконавець, і слухач уявляли відкритість чи замкненість цього простору, його насиченість чи розрідженість, його барви тощо.

По-друге – у виявленні й передачі реципієнту контрасту сонорності та розвиненої мелодичності, що, зокрема, буде проявлятися у каденції солюючого контрабаса та при наступному вступі оркестру.

По-третє – в експонуванні контрасту імпровізаційності інструментального тематизму та лапідарності окремих тематичних зерен.

Від початку твору до Allegretto molto tranquillo включно партія солюючого контрабаса не має надто важливого значення – він приєднується до ансамблю солістів і в першу чергу є учасником цього квартету.

Перший вагомий вихід солюючого контрабаса – це його блискуча каденція L'istesso tempo (quasi Moderato) (ц.28). У ній виконавець може продемонструвати як свою майстерність, так і технічні й темброві можливості інструмента. У загальній комунікативній картині солюючий контрабас постає як носій віртуозності, концертності, піднесеності.

У цьому монолозі закладений полідіалог соліста-контрабасиста на всіх рівнях – зовнішній з оркестром, з іншими солістами та внутрішній діалог – на рівні зміни тематичних елементів каденції, зіставлення регістрів як різних відтінків в персоніфікованому образі солюючого контрабаса.

Особливо слід відзначити ансамбль контрабаса solo та групи контрабасів, які разом із арфою м'яко долучаються до монологу соліста семизвучними акордами в дуже високому звучанні натуральних і штучних флажолетів. Пізніше приєднуються всі струнні. На фоні м'якого звучання струнних оркестру контрабас завершує свій монолог.

Наступний виступ солюючого контрабаса (ц.32) поступовістю мелодичного розвитку демонструє інтенсивність насамперед внутрішнього діалогу в його партії. Стрибки на широкі інтервали в різних регістрах, зупинки-»подихи» і подальший розвиток вимагають бінарності процесу гри виконавця.

У колористичному tutti (ц. 36) акцент переноситься на зовнішню комунікативність, діалогічність насамперед в оркестрі, у Cadenza-fuga (ц. 37) – на діалог в concertino. У цьому квартеті контрабас вступає останнім, підсумовуючи попередні проведення теми іншими солістами, через внутрішню діалогічність виявляючи темброво-регістрові барви мелодії. В подальшому до закінчення твору солюючий контрабас – учасник колективного дійства в середині concertino і concerto grosso.

Концерт А.Ешпая є взірцем домінантно-оркестрового (термін І.Кузнєцова [4]) типу комунікативної специфіки виконавських партій. Проте, значний розвиток партій солістів, наявність каденцій надає цьому твору рис паритетного (біцентричного) типу ігрової взаємодії партій concertino і concerto grosso.

Вищенаведені ескізні аналізи Концерту для контрабаса з оркестром І.Жванецької та Концерту для оркестру з солюючими трубою, фортепіано, вібрафоном і контрабасом А.Ешпая з точки зору досліджуваної проблеми дозволили окреслити специфіку ігрової комунікативності партії солюючого контрабаса в сольному концерті та концерті для оркестру. Ці твори демонструють різні підходи до трактування концертного жанру й принципу концертності, його втілення на різних рівнях ансамблевої комунікативності.

У процесі дослідження виявлено особливості втілення різних рівнів комунікативності у названих творах, що полягають у дворівневості діалогу в сольному концерті (внутрішній і зовнішній рівні) та трирівневості (розшаруванні зовнішнього на діалог між солістами й діалог з оркестром) у концерті для оркестру з групою солістів.

У Концерті для контрабаса з оркестром І.Жванецької, що демонструє нетрадиційність підходу до жанру та є яскравим взірцем домінантно-сольного типу ігрової взаємодії виконавських партій, створюються особливі умови для показу домінування соліста, діалогічності його монологів на внутрішньому рівні та комунікативної співдії з оркестром – на зовнішньому.

Концерт для оркестру з солюючими трубою, фортепіано, вібрафоном і контрабасом А.Ешпая як взірець домінантно-оркестрового типу комунікативної специфіки виконавських партій з рисами паритетності (біцентричності) демонструє можливість ігрової комунікативності партії солюючого контрабаса як всередині своїх розлогих solo, так і в ансамблі солістів і з оркестром.

Тонке відчуття рівня діалогічності на певному етапі твору, втілення особливостей індивідуальної та ансамблевої комунікативності є одним із важливих завдань, що постають перед виконавцем у сольному чи груповому концерті. Ця наукова розвідка попри її немасштабний обсяг може стати корисною як певне науково-методичне підґрунтя для творчих пошуків виконавців-контрабасистів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ахмедходжаева Н. Теоретические проблемы концертности и концертирование в музыкальном искусстве: Автореф. дис… канд. искусствоведения. – М., 1985.
2. Заранський В.І. Деякі аспекти естетики концертності та теорії жанру концерту //Заранський В.І. Український скрипковий концерт. – Львів: Сполом, 2003. – С.11-19.
3. Контрабас. История и методика: Уч. пособие /Ред.-сост. Б.Доброхотов. – М.: Музыка, 1974.
4. Кузнецов И.К. Фортепианный концерт: К истории и теории жанра: Автореф. дис… канд. искусствоведения. – М., 1981.
5. Москаленко В.Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (К проблеме анализа): Исследование. – К., 1994.
6. Польская И.И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика: Монография. – Харьков, 2001. – С. 206-251.
7. Pelczar T. Kontrabas od A do Z. – Warszawa, 1974.

Oleg Luchanko

THE COMUNICATION OF DOUBLE BASS SOLO PARTY IN CONCERTO GENRE (BY WAY OF EXAMPLE I.ZVANRTS'KA AND A.ESCHPAJ COMPOSITIONS)

The problem of comunication of double bass party in concerto genre is given in this publication. The theoretical basis of this problem is analyzed in this context. The concerto traits, the ansamble comunicational levels, the levels of comunication of double bass party are analyzed too.

Key words: double bass concerto, genre, comunication, level, ansamble.

Наталія Юзюк

ДО ПИТАННЯ ПОШУКУ НОВИХ ФОРМ ТА МЕТОДІВ ВИКЛАДАННЯ ПРЕДМЕТА «МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ» ДЛЯ СПЕЦІАЛІЗАЦІЇ «АКТОРСЬКЕ МИСТЕЦТВО» У ВИЩОМУ НАВЧАЛЬНОМУ ЗАКЛАДІ

У статті робиться спроба визначення місця предмета «Музичний інструмент» серед інших фахових дисциплін у процесі підготовки актора драматичного театру та кіно у вищому навчальному закладі, аналізується зміст занять з музичного інструмента, а також мотивується доцільність використання у навчанні елементів сучасних педагогічних технологій.

Ключові слова: сучасні педагогічні технології, музичний інструмент, ансамблеве музикування, інтегроване навчання, навчально-виховна робота.

З початком нового століття в європейських країнах відбуваються активні пошуки нових форм і засобів освіти та виховання молодого покоління. Цей процес є особливо актуальним у зв'язку з ка-

рдинальними змінами в освіті та науці. Основні документи, у яких сформульовані принципи Болонської конвенції, декларують наявність та вагомість різноманітних освітних систем, вони проголошують «…створення умов, за яких більша кількість людей, скориставшись усіма перевагами і здобутками національних систем освіти та науки, зможе бути мобільними на європейському ринку праці» [3, 3].

Реформа освіти, що відбувається у вітчизняному педагогічному процесі, також зумовлена новою парадигмою освіти. Шляхи, які обираються для модернізації освіти в Україні, повинні відповідати загальноєвропейським орієнтирам та забезпечувати планомірне входження нашої країни в спільний європейський освітній та науковий простір.

На кафедрі театрознавства та акторської майстерності факультету культури та мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка відбувається підготовка фахівців за спеціальністю «Акторське мистецтво», випускники кафедри отримують спеціальність актора драматичного театру та кіно [5, 3]. Відомо, що актор, який володіє справжньою професійною майстерністю, неодмінно має у своєму творчому арсеналі також й різноманітні музичні вміння та навички. Музична культура актора (тобто розвинений музичний слух, відчуття тонких інтонаційних нюансів та метричної пульсації, вільне володіння голосовим апаратом, а також навички гри на музичному інструменті) набувається в процесі навчання та виховання. Саме тому серед фахових та гуманітарних дисциплін, які вивчають майбутні актори, є предмети «Сольфеджіо», «Постановка голосу», «Музичний інструмент» тощо.

Мета статті – висвітлити перспективи та пріоритетні напрямки навчально-виховної роботи з дисципліни «Музичний інструмент» на підставі вивчення навчального процесу, за яким здійснюється підготовка студентів на кафедрі театрознавства та акторської майстерності факультету культури і мистецтв у Львівському національному університеті імені Івана Франка.

Головною метою дисципліни «Музичний інструмент» у контексті підготовки актора, є прищеплення навичок грамотного розбору й аналізу нотного тексту незнайомого музичного твору та розкриття художнього задуму композитора під час виконання. Важливим завданням цього спецкурсу є навчити студента – майбутнього актора – володіти музичним інструментом на достатньому професійному рівні, щоби музичне виконання не поступалося перед його драматичною майстерністю і мало справжню художню цінність. При закінченні повного курсу навчання студент повинен продемонструвати рівень володіння музичним інструментом, достатній для самостійного вивчення музичного твору середньої складності, являючи собою взірець аматорського музикування високого рівня.

У музичній галузі, як і в інших галузях мистецтва, роботу майстрів зумовлюють багато загальних законів творчості. Для набуття майстерності гри на будь-якому музичному інструменті, а також і для її вдосконаналення допомагають зіставлення «суміжних» галузей мистецтва та мистецького досвіду. Разом з тим як художники вчаться дивитися і бачити предмети, так і музикантам необхідно вміти професійно слухати і чути все те, що звучить. І саме на музичних уроках виховується інтонаційно і тембрально тонкий слух, що для майбутнього актора є вкрай важливим.

Безперечним для музиканта є вміння концентрувати думку й увагу, адже навчитися грати на музичному інструменті може та людина, яка має природний хист до складної розумової праці. Це зазначає відомий галицький піаніст і педагог Р.Савицький у своїй методиці: «Концентрація думки потрібна не лише для виконання музичного тексту з нот. Концентрація думки як джерело доброго в грі мусить бути «тренована» систематично, терпляче і від самого початку навчання. Її можна так само «вправляти», як все інше. Навчання цієї справи на уроках музики може бути корисним для учнів і в інших їхніх предметах. А в музиці концентруватися особливо трудно, тому і загальна користь учневі більша» [7, 14].

На уроках з предмета «Музичний інструмент» необхідно прагнути до розширення загального художнього світогляду своїх вихованців, що значно пришвидшує сприймання та пізнання ними музики. Це досягається через застосування методики проведення бінарного уроку [лат. binarius – подвійний], тобто через короткі бесіди про специфіку музично-образного відображення світу та про закономірності музики, через зіставлення музики з історичними та життєвими подіями тощо.

Також важливим як для актора, так і для музиканта є розвиток і виховання художньої уяви та пошук чинників, що стимулюють її роботу, таких, як образні асоціації, вигадані назви п'єс або «програми» до них тощо. Саме тому музичні уроки можна вважати додатковим фактором тренування та розвитку образної пам'яті.

Педагоги вищої школи вважають навчальні плани стратегією, а навчальні програми – тактикою навчального процесу, які і відіграють вирішальну роль у науковій організації та плануванні всіх видів навчального процесу вищої школи [1, 135]. Сформулювати принципові основи специфіки предмета «Музичний інструмент» та окреслити його мету допомагають ті проблеми, які зустрічатимуться молодому акторові у майбутньому, і саме вони мають визначити освітню, виховну, пізнавальну та професійну функції навчальної роботи.

Відповідно до предмета дослідження автором було проаналізовано робочі навчальні плани з дисципліни «Музичний інструмент» за 1999–2005 роки, а також підсумкові виступи і навчальний репертуар студентів курсу народного артиста України, актора театру ім.М.Заньковецької, професора Б.Козака (рік вступу 1999); студентів курсу народної артистки України, актриси театру ім. М.Заньковецької, доцента кафедри Т.Литвиненко (рік вступу 2000); студентів курсу заслуженого діяча мистецтв України, художнього керівника театру ім. Л.Курбаса, доцента кафедри В.Кучинського (рік вступу 2001); студентів курсу директора та художнього керівника Львівського Духовного театру «Воскресіння», старшого викладача Я.Федоришина (рік вступу 2002); студентів нового курсу народного артиста України, актора театру ім.М.Заньковецької професора Б.Козака (рік вступу 2003); студентів нового курсу народної артистки України, актриси театру ім. М.Заньковецької, доцента кафедри Т.Литвиненко (рік вступу 2004); студентів курсу заслуженого діяча культури України, художнього керівника Першого Українського театру для дітей та юнацтва, старшого викладача кафедри М.Луковецького (рік вступу 2004).

Навчальний процес з предмета «Музичний інструмент» має загальні структурні елементи, які складають основу будь-якого навчання, а саме: повідомлення знань, засвоєння знань, відтворення засвоєного, а також застосування знань на практиці. Серед типових методів, які найчастіше використовуються на уроках, є словесні (пояснення, бесіда, інструктаж), наочні (спостереження, ілюстрація, демонстрація) та практичні (виконання музичного твору). Головними вміннями та навичками, що опановуються, мають бути: виконання інструментальної п'єси solo, спів під власний інструментальний супровід (стосується піаністів, гітаристів, бандуристів), ансамблеве музикування, а також різноманітні прикладні вміння.

За звітний період роботи викладачами предмета «Музичний інструмент» випробувалися різні форми і методи навчання для забезпечення у стислі строки (4 семестри) таких результатів навчання, які б відповідали програмовим вимогам. Цей напрямок роботи збігається з основною метою сучасної педагогіки, сформульованої львівським науковцем, доцентом П'ятаковою Г.П.: «Впродовж останніх десятиліть однією із загальновизнаних у педагогіці навчальних цілей є розвиток раціонального, критичного мислення. Тому у педагогічних та психологічних працях останніх років особливу увагу приділено формуванню мислення, цілеспрямованому розвиткові інтелектуальних умінь, тобто навчанню розумових вмінь, процесів пізнавального пошуку» [8, 9].

На уроці з музичного інструмента розвиваються художні смаки студента і його творча активність, прищеплюються навички самостійної роботи, здійснюється музичний і технічний розвиток, а також виховуються інтелект та емоційність. Становлення інтелекту у студента відбувається шляхом знайомства з кращими зразками музичної літератури, через пізнання та розуміння загальних музичних закономірностей, через опанування фаховими поняттями (інтонація, форма, жанр, стиль, артикуляція, динаміка, музична термінологія). Для вихованця стають звичними теоретичний та виконавський аналізи музичного твору, що вивчається, вони є нерозривними та органічно доповнюють одне одного. У процесі герменевтичного аналізу (грец. hermeneutikos – роз'яснювальний, розтлумачувальний) бажано використовувати два напрямки принципу узагальнення: один веде до накопичення виконавських навичок та вмінь (підхід до тексту як до конкретного, одиничного: в даному місці – такий-то звук, нюанс, педаль, аплікатура, штрих – виражають наступне…), другий – до розуміння

музики в цілому (у даного композитора, у даній формі, стилі це означатиме наступне тощо). Якщо обидві сторони узагальнення зростаються у свідомості студента, його грамотність стає підвалиною і спонуканням до ініціативи та зацікавленості у самостійній творчій роботі. Практика доводить, що подібні аналітичні дослідження допомагають повніше розкрити зміст виконуваного твору, дають відповідь на питання – чому конкретний музичний твір викликає в нас саме такі емоції, а не інакші. Усе вищевказане приведе молодого виконавця до успіху, при умові слухового контролю під час вивчення музичного твору та під час його виконання.

Основні питання формування інтелектуальних умінь музикантів (піаністів) грунтовно досліджувалися відомими українськими педагогами Савицьким Р. [7], Герасимович Д. [2], Миличем Б. [5] та іншими. Галицький викладач Д.Герасимович у своїй методиці так висвітлює головну мету фортепіанної педагогіки: «Навчання гри на фортепіано не обмежується викладом технічних формул та ознайомлення з фортепіанною літературою, а включає в себе велику й відповідальну роботу викладача над формуванням загального і музичного світогляду учня, естетичного смаку майбутнього музиканта…» [2, 50]. З її поглядами збігаються й думки педагога Б.Милича про зв'язок навчання, виховання і розвитку учня: «…Головним вихідним положенням в системі комплексного навчання інструменталістів є поєднання принципів музично-естетичного виховання з виконавським навчанням. Стремління до змістовності, правдивості виконання, природне та гарне звучання інструмента в поєднанні з послідовним засвоєнням виконавських навичок – такий девіз цієї двоєдиної системи комплексного навчання» [5, 58].

Враховуючи виразові та зображальні можливості різних музичних інструментів, їхні темброві, регістрові характеристики та технічні якості, а також виходячи з потреб театру, на кафедрі вважають доцільним пропонувати студентам навчатися гри на фортепіано, скрипці, гітарі, флейті, бандурі та сопілці, надаючи студентові можливість вибору інструмента за власним бажанням.

Формою навчання гри на музичному інструменті є індивідуальне заняття один раз на тиждень протягом чотирьох семестрів. Наприкінці кожного навчального семестру відбувається звітний академічний виступ (згідно з програмовими вимогами – три заліки, один іспит), який, з метою виховання сценічної витримки, провадиться у формі відкритих концертів. Під час кожного виступу студенти виконують таку програму: 1-2 п'єси (залежно від початкової підготовки студента), спів під власний супровід (піаністи, бандуристи, гітаристи), етюд (для скрипалів, флейтистів, сопілкарів), а також беруть участь у камерному ансамблі (склад – довільний).

Викладачі предмета «Музичний інструмент» вдумливо підходять до підбору репертуару для своїх вихованців, розуміючи, що молода людина повинна знати і розуміти кращі зразки світової музичної спадщини, вміти розрізняти високохудожню класичну, народну і сучасну музику від маловартісних масових взірців. Вивчаючи музичні твори композиторів різних національних шкіл, студенти значно розширюють свій світогляд, вивчаючи музику українських авторів, знайомляться з особливостями образно-художнього мислення свого народу, глибше пізнають рідну культуру[1].

Інструментальний навчальний репертуар (значно розширений за рахунок цікавих сучасних творів) демонструє досить високий рівень вимог, за яким відбувається навчальна робота, адже тут представлені такі композитори, як Й.С.Бах, Ф.Гендель, Й.Гайдн, В.А.Моцарт, Л.Бетховен, Ф.Шопен, Ф.Ліст та інші, українська класика: М.Лисенко, М.Калачевський, В.Барвінський, В.Косенко, С.Людкевич, А.Кос-Анатольський, М.Скорик та інші автори. У списку переважають такі твори, які разом із вихованням виконавської волі та естрадної витримки викликають яскраві музичні асоціації

[1] Так, наприклад, у репертуарі студентів були такі п'єси для виконання solo на фортепіано: Органні та хоральні прелюдії Й.С.Баха, Прелюдії Ф.Генделя, Соната сі-бемоль мажор (1 част.), Рондо в турецькому стилі та Менует В.Моцарта, Вальси,прелюдії, мазурки Ф.Шопена, Вальси Ф.Шуберта та Й.Брамса,Ноктюрн В.Калачевського, «Місячна соната» (1 част.), «До Елізи» та «Прощання з фортепіано» Л.Бетховена, фрагмент з «Карнавалу» Р.Шумана, Ноктюрн («Мрії кохання», фрагмент) Ф.Ліста, «Адажіо» та «Хабанера» з «Кармен- сюїти» Ж.Бізе-Р.Щедріна, «Полонез» Ф.Огінського, Романс М..Лисенка, «Старовинна пісня» С.Людкевича, Романс М.Калачевського, Жартівлива п'єса та Джазова п'єса М.Скорика, «Івасько грає на чельо» В.Барвінського, «Граємо джаз» Г.Саська, «Голуба лагуна» М.Екстейна, Регтайм С.Джопліна, Токката «Працьовита бжілка» Дж.Невіна та інші.

та естетичні почуття[1].

Для доброго виконання музичної п'єси, крім навичок грамотного розбору та осмислення незнайомого нотного тексту, на допомогу вихованцю приходять вміння свідомого та раціонального перебороння технічних труднощів. І тут наступає момент для пояснення та обгрунтування студентові такої аксіоми: технічні навички надаються та прищеплюються не самі для себе, а для виразного виконання музичного твору, і в цьому значенні все, що називається технікою гри на музичному інструменті, є вмінням користуватися системою ігрових навичок. Відтак стає зрозумілим, що метою щоденної технічної роботи має бути оволодіння основними прийомами гри на інструменті, тобто досягнення єдності між «знаю – вмію», «хочу-можу», і центральною фігурою цієї роботи стає навичка. Розуміння виконавцем завдання (чи технічного, чи художнього) дає можливість швидше організувати навичку, і саме в цьому випадку навичка підноситься на вищий рівень і стає вмінням. Таким шляхом у свідомості студента закарбовується думка, що існування будь-якої виконавської техніки без художнього завдання не має сенсу, і проблема виконання музичного твору перетворюється у проблему здатності втілити своє особисте розуміння музики.

Специфіка професійної орієнтації студентів кафедри театрознавства та акторської майстерності, крім вміння виконувати інструментальні п'єси solo, також вимагає прищеплення піаністам, гітаристам та бандуристам професійних навичок виконання нескладного вокального твору під власний супровід[2]. Для вдумливого виконавця знайомство з вокальним твором та осмислення поетичного тексту дозволяє більш конкретно розглянути і розкрити художній образ. Відомо, що звертання до вокальної музики – синтезу словесного тексту, мелодії солюючого голосу та усієї сукупності інструментального супроводу, висвітлює ряд перерахованих вище загальних музичних закономірностей і допомагає краще зрозуміти «чисту» інструментальну музику, а відтак створюються передумови для зростання загальної виконавської майстерності молодого музиканта. Опанування фаховими навичками співу під власний акомпанемент відбувається під час роздільного вивчення інструментального супроводу до вокального твору і матеріалу вокальної партії (мелодичної лінії, поетичного тексту, відпрацювання інтонації, дикції, артикуляції – в цей час закріплюються навички суміжного предмета – постановки голосу), а згодом під час роботи над дотриманням відповідного звукового балансу між голосом та інструментальним супроводом. Такий вид творчої роботи викликає у студентів багато ентузіазму та спонукає до особистих пошуків цікавого репертуару.

Сьогодні вищі навчальні заклади запроваджують у педагогічний процес різноманітні інновацій-

[1] Приклади навчального репертуару скрипалів: «Весною» В.Ф.Баха, Етюд Вольфарда, «Рондо» В.А.Моцарта, «Листок з альбому» М.Лисенка, Варіації на тему укр. нар. пісні «Вийшли в поле косарі» А.Комаровського; гітаристів: Куранта Й.С.Баха, П'єса Хосе Гомера, Етюди, Прелюдія та Андантіно М.Каркассі, Романс А.Альберта; сопілкарів: Менует і Адажіо Г.Ф.Генделя, «Бабак» Л.Бетховена, «Не щебечи, соловейку» М.Глінки, «Неаполітанська пісенька» з «Дитячого альбому» П.Чайковського, Уривок з Української симфонії невідомого автора, «Дивлюсь я на небо» В.Заремби, «Перепілонька» в обр.С.Полонського, укр. нар. пісня «Їхав козак за Дунай», пісня «Зелений дубочку» і «Гуцульська мелодія», нар. танець «Гопак», Скерцино В.Косенка, нар. мелодія «Цвіте терен», колядка «У Вифлеємі», «Колискова» І.Дунаєвського; Флейтистів:Сарабанда та Сюїта соль-мажор (Allegro, Menuet, Gigue) Й.С.Баха, Adagio e Allegro з сюїти до-мажор Г.Телемана, «Дим» Дж.Керна та інші.

[2] За звітний період студенти виконали такі вокальні твори у супроводі на ф-но: «Молитва до Пречистої», муз. і сл. В.Квасневського, Пісні Наталки «Віють вітри»та «Чого вода каламутна «з опери «Наталка Полтавка» М.Лисенка, «Бажання» Ф.Шопена, укр. нар. пісні»Ой, не ходи, Грицю»в обр. С.Турули, «Цвіте терен» в обр. Я.Соколовського, «Зоре моя вечірняя», муз. Я.Степового, сл. Т.Шевченка, «Бандуристе, орле сизий» на сл.Т.Шевченка, «Ой під вишнею» в обр. М.Лисенка, «Лугом іду» в обр. Я.Сокальського, «Чи знаєш ти найкращу в світі пісню», муз. і сл. Р.Купчинського, «Ти моя вірна любов», муз. П.Майбороди, сл. А.Малишка, «В пустелі тихих вечорів», муз. Б.Янівського, сл. Л.Костенко, «Казка», муз. Б.Янівського, сл. Б.Стельмаха, Колискова Клари з опери «Поргі та Бесс» («Summer time») Д.Гершвіна, «Yesterday» та «Let it be» Дж.Леннона, Пісенька Елізи з мюзикла «Моя чарівна леді» Ф.Лоу; на гітарі: укр. нар. пісні «Ой до Львова доріженька», «Ой під вишнею», «Тече вода на бистрині», «Ой, Марічко, чичері» «Ой чий то кінь стоїть» , «Ой там у Львові», «Світ без тебе» муз. і сл. Ю.Рибчинського, «Україна моя» муз. Т.Кукурудзи, сл.Р.Цибульского, укр. повстанська пісня «Буде нам з тобою що згадати»; «Збирались хлопці», «Світлиця», «Перший сніг», муз. І.Білозіра, сл. М.Стельмаха, «Два кольори», муз О.Білаша, сл. Д.Павличка,. «Пісня про рушник», муз. П.Майбороди, сл. А.Малишка, «Україна», муз. і сл. Т.Петриненка, «Червона рута», музика і слова В.Івасюка, «Мальви», муз. В.Івасюка, сл. Б.Гури, «Росте черешня», муз. А.Горчинського,сл. М.Луківа; на бандурі: укр. нар. пісня «Глибока кирниця» , «Солов'їна пісня», муз. і сл. П.Дворського, «Вітер в гаї не гуляє», муз. народна, сл. Т.Шевченка та інші.

ні педагогічні технології, популярними серед яких є інтегроване навчання, комп'ютерне та дистанційне навчання, навчання із залученням інтерактивних методик, навчання за технологією тренінга.

Визначення назви «педагогічна технологія» можемо знайти у дослідженні доцента П'ятакової Г. «Педагогічну технологію можна розглядати як впорядковану систему дій, виконання яких призводить до досягнення поставленої мети, або як системний метод створення, впровадження і визначення цілого процесу викладання і засвоєння знань з урахуванням технічних і людських ресурсів (ЮНЕСКО). Отже, педагогічна технологія функціонує і як наука, що досліджує раціональні шляхи навчання, і як система способів, принципів і регулятивів, які застосовуються у навчанні, і як реальний процес навчання» [8, 26].

З цілого ряду нових технологій до методики викладання дисципліни «Музичний інструмент» можна вибрати такі, які доцільно використовувати саме на музичних уроках, а деякі з технологічних методів вже тривалий час застосовуються. Наприклад, проводяться бінарні уроки, про які йшлося вище, а також інтегроване навчання (лат. integrare-поновляти, додавати), при якому відбувається широке залучення міжпредметних зв'язків.

Для стимулювання інтересу студентів до навчання і мотивації навчально-пізнавальної діяльності, викладачі музичного інструмента почали широко впроваджувати таку форму музикування, як гра в різноманітних ансамблях. Тобто до традиційної індивідуальної форми роботи у вигляді експерименту додали парну та групову, яку, за типовими ознаками інтерактивної технології навчання, можна назвати методом «ділових та рольових ігор».

Поняття «ансамбль» (фр.ensemble – разом) має декілька значень. У широкому розумінні цього слова його застосовують для того, щоби дати характеристику гармонійному поєднанню будь-яких компонентів, що входять до складу спільного цілого та підпорядковуються одному задуму. Музиканти використовують слово «ансамбль» для визначення такого виду музикування, коли декілька виконавців грають або співають разом, а також для визначення художнього рівня виконання, і тут ансамбль має значення узгодженості дії колективом співаків або музикантами під час виконання музичного твору. Мистецтво музичного ансамблю базується на постійній координації творчих зусиль виконавців, вимагає вміння слухати загальне звучання і сполучати свою виконавську манеру з манерою партнера.

Залежно від кількості виконавців розрізняють дует, тріо, квартет тощо (в цілому – це ансамблі невеликі, тобто камерні). За своїм складом ансамблі бувають мішаними (наприклад, голос та фортепіано, квінтет сопілкарів та фортепіано тощо) та однорідними (дует для двох скрипок,тріо гітаристів). Фортепіанний дует на чотири руки – єдиний вид ансамблю, коли дві людини музикують за одним інструментом, і близьке сусідство піаністів за одною клавіатурою більше сприяє їх внутрішній єдності та співпереживанню.

Головною умовою впровадження такої форми музикування є гармонійне поєднання педагогічних, духовних та соціальних аспектів навчання, адже тільки у комфортних для студента умовах цей вид музикування стане ефективним, а відтак різновид ансамблю, в якому беруть участь майбутні актори, залежить від рівня їхньої попередньої музичної підготовки[1].

[1] За навчальний період, що розглядається, студенти виконали цілий ряд оригінальних ансамблевих п'єс для однорідного та мішаного складу інструментів:

В.Прісовський – «Reverie « (дует: ф-но – скрипка),
Ф.Шміц – Джазовий етюд (ф-ний дует на 4 руки),
Ф.Альфано – «Мучача» (ф-ний дует на 4 руки),
А.Уеббер – Фрагм. з опери «Ісус Христос – суперзірка» (ф-но–вок.ансамбль),
Ф.Шуберт – Вальс (ф-ний дует на 4 руки),
Ф.Мендельсон –»Пісня без слів» (ф-ний дует на 4 руки),
М.Скорик – «Мелодія» (дует: ф-но – скрипка),
С.Джоплін – «Регтайм» (ф-ний дует на 4 руки),
Дж.Керн – «Дим» та «Ти для мене все» (ф-ний дует на 4 руки),
Т.Петриненко – «Господи, помилуй нас» (ф-но – вок.ансамбль);
Обр. М Коціпінського – «Чорнії брови, карії очі»(дует: ф-но – вокал),
Укр. нар. пісня «Несе Галя воду» – (дует: ф-но – сопілка),

Музикування в ансамблі як рекомендована форма навчальної роботи за програмовими вимогами здавна існує в навчальних програмах музичних освітніх закладів усіх рівнів, але через брак нового гарного репертуару вона тепер не дуже розповсюджена. Тому викладачі дисципліни «Музичний інструмент», постійно роблячи перекладення музичних творів для своїх студентів, створили більшу половину з поданого вище репертуарного списку.

Досвід доводить, що введення ансамблевого музикування дозволяє підняти виконавську майстерність молодих музикантів на новий рівень, адже досягнення синхронного виконання можливе тільки тоді, коли вже є прищепленими найголовніші фахові навички гри на музичному інструменті, коли вивчена кожна індивідуальна партія, і коли гра на інструменті доведена до такого автоматизму, що дозволяє корегувати свої дії, а також одночасно слідкувати за грою партнерів. Його можна розглядати як творчий процес, як проблемне навчання, а також як таку технологію, яка має риси інтерактивних методів.

Термін інтерактивний (англ. interaction – взаємодіяльність, від interact – взаємодіяти, бути у взаємодії) по відношенню до методики навчання означає проведення уроків колективних, ігрових, таких, в яких діють, активно впливаючи одне на одного, і викладач і учні. Впровадження в сучасні навчальні заклади інтерактивних методик у викладання фахових дисциплін дає змогу докорінно змінити ставлення до об'єкта навчання, перетворивши його на суб'єкт, тобто зробити студента співавтором лекції, семінарського заняття тощо, у нашому випадку – активним співучасником колективного музикування.

І тут знову буде доречним звернутися до дослідження доцента П'ятакової Г., яка, серед різноманітних інтерактивних методів зосереджує свою увагу на тренінгу, що, на її думку, є універсальним засобом адаптації молодої людини до своєї професії. Доцент П'ятакова Г. дає таке визначення: «Термін «тренінг» (з англ. train, training) має низку значень: навчання, виховання, тренування тощо. Сьогодні існує декілька видів тренінгу: тренінг партнерського спілкування, тренінг сенситивності та тренінг креативності, що пов'язані з психогімнастичними вправами, які націлені на формування та розвиток умінь, навичок і настанов ефективного спілкування» [8, 27]. Основними завданнями тренінгу, на її думку, є формування уміння взаємодіяти у спільноті, набуття нових знань стосовно майбутньої професії, умінь і навичок виконання різних видів фахової діяльності у стандартних і нестереотипних навчально-виховних ситуаціях, уміння критичного і творчого мислення у процесі вирішення професійних завдань, уміння аналізу і вибору професійних дій у навчально-виховних ситуаціях, а також навички роботи у команді. Загалом тренінг нею визначається «як група методів, спрямованих

Дж.Керн – «Дим» (ф-ний дует на 4 руки),
М.Мусоргський – «Гопак» з оп. «Сорочинський ярмарок» (ф-ний дует на 4 руки),
Укр. нар. пісня «Ой, джигуне, джигуне» (ф-но – ансамбль сопілкарів),
І.Білозір – «Пшеничне перевесло» (ф-но – вок.ансамбль),
Т.Хренніков – Серенада з муз. до вистави «12 ніч» (дует: ф-но –вокал),
Дж.Керн –«Дим» (ф-ний дует на 4 руки),
З репертуару АВВА – «Money, money, money» (ф-ний дует на 4 руки),
Дж.Джоплін – «Regtime» (ф-ний дует на 4 руки),
А.Кос-Анатольський – «Ой ти, дівчино» (ф-ний дует на 4 руки);
Обр. М.Ризоля – «Козачок» (дует: ф-но –акордеон),
І.Дунаєвський – «Колискова» (дует: ф-но – сопілка),
Укр. нар. пісня «І шумить, і гуде» (дует: ф-но –вокал),
Англійська народна пісня (ф-ний дует на 4 руки),
Обр. М.Ризоля – Вальс «Під небом Парижу» (дует: ф-но –акордеон); тріо гітаристів: «Пісня про Україну», муз. і сл. Т.Петриненка; «Червона калина», муз.Б.Янівського, сл.І.Франка; «На прощання», «Червона рута», «Водограй», «Пісня буде поміж нас», «Я піду в далекі гори», муз. і сл. В.Івасюка; «Нестримна течія», муз. В.Івасюка, сл. Б.Стельмаха; укр.нар.пісні «Повіяв вітер степовий», «Ой гаю, гаю, зелен розмаю», «Троянди на пероні», муз. А.Горчинського, сл. О.Богачука; з «Yesterday» П.Маккартні; тріо сопілкарів: «Щедрик» М.Леонтовича, «Залітай, залітай» С.Людкевича, укр. нар. пісні – «Цвіте терен», «Корольок», «Ти до мене не ходи, «Подоляночка», Коляда «Не плач, Рахіле», Гаївки; «Віночок укр. нар. пісень «Ой заграйте, дударики», коляда «Нова радість стала», укр. нар. мелодія «Реве та стогне Дніпр широкий», укр.нар.пісні «Над річкою бережком», танцюв.мелодія «Яворинка», «Віночок пісень «Мелодії рідного краю», «Любов прекрасна» А.Поппа, Спірічуелс Р.Фосса.

на розвиток здібностей до навчання та оволодіння будь-яким складним видом діяльності» [8, 10].

Для студента – майбутнього актора – поняття тренінг є знайомим і широко впровадженим щоденним методом навчання (системою психофізичних вправ) з дисципліни «Акторська майстерність». Очевидно, не буде спірною думка, що використання деяких його рис у навчальному процесі на уроках з дисципліни «Музичний інструмент» є доцільним і виправданим. Через вирішення основного завдання тренінгу «ансамблева гра» (формування у студентів знань, умінь і навичок організації різних видів музичної діяльності тощо) досягатиметься швидкість, гнучкість, точність, оригінальність мислення, толерантність, здатність до розв'язання проблемних завдань, результатом чого мислення студента стає більш точним та оригінальним. Тобто, крім виховання необхідних професійних навичок, відбувається прищеплення цілого спектра здібностей: перцептивних (безпосереднього відбиття об'єктивної дійсності у почуттях) – інтуїції, здатності сприймати і розуміти іншу людину; сенситивних здібностей – здатності прогнозувати почуття, думки та поведінку іншої людини; креативних – здатності до творчості, спроможність генерувати незвичні ідеї, відходити від традиційних схем, швидко розв'язувати проблемні ситуації тощо.

Саме під час групової роботи – ансамблевого музикування – виникає елемент змагання і взаємної відповідальності за спільний результат і за свої власні знання з предмета, активізуються, в свою чергу, творчі сили студента і його самостійність, виховуються гуманні стосунки, у зв'язку з чим покращується навчально-виховна ефективність заняття. Таке поліфункціональне спілкування забезпечує обмін інформацією і співпереживання, пізнання особистості і самоутвердження тобто реалізуються всі зазначені комунікативні, перцептивні, сенситивні та інтерактивні риси спілкування. Студенти, активно навчаючись спілкуватися засобами музики, починають розуміти мотиви навчання гри на музичному інструменті.

Цілий ряд принципів сучасної педагогіки, а саме: комфортність здобування знань, активність та добровільність придбання знань та навичок, позитивність, відкритість, конструктивність, пунктуальність, а також розвиток вольового компонента особистості та віри в себе тощо – відповідають принципам викладання музичного предмета. Впровадження нових форм і методів викладання, безперечно, вимагатиме й від викладачів музичного предмета зміни особистих методичних стереотипів, сформованих протягом десятиліть, а також переосмислення своєї ролі в аудиторії як керівника процесом навчання, яка повинна стати не репродуктивною, а супроводжувальною.

Усі перелічені форми роботи є своєрідним моделюванням однієї з сторін майбутньої професійної діяльності актора, і досвід підтверджує актуальність та необхідність впровадження предмета «Музичний інструмент» серед інших фахових дисциплін як складової частини цілісної системи розвитку творчих здібностей та формування фахових умінь майбутнього актора.

За допомогою мистецтва співпереживання – музики, що справляє величезний емоційний вплив на глядача, з її тонкими можливостями для проникнення у найпотаємніші куточки людської душі, – вихованці кафедри підготовки актора вчаться збагачувати характеристику дійових осіб і ширше розкривати психологію та настрій своїх героїв. Студенти, що мають практику виконання сольних музичних п'єс, вокальних творів під власний супровід та колективного музикування, сміливо проявляють ініціативу під час створення гарних музичних пауз у своїх навчальних виставах[1].

Отже, на заняттях з музичного інструмента є сприятливі умови для пізнавальної і творчої діяльності студента, які спонукають його до художнього мислення і відповідної поведінки. Інколи, саме під час колективного музикування, студенту стають зрозумілими деякі внутрішні перешкоди його індивідуальним мистецьким проявам, які його увага раніше не помічала. Практика доводить, що було би доцільним продовжувати навчання студентів з предмета «Музичний інструмент» і на старших курсах, оскільки музичні уроки закінчуються саме на тому моменті, коли прищеплені фахові

[1] Так, у виставах «Мізантроп» Е.Лабіша – роботи курсу проф. Б.Козака, «Жорж Данден, або одурений чоловік» Ж.-Б. Мольєра і «Закон» В.Винниченка – курсу доц. Т.Литвиненко, «Одісея» Гомера – курсу доц. В.Кучинського, «Лісова пісня» Л.Українки – курсу ст. викл. Я.Федоришина, а також «Уривках з комедій В.Шекспіра» – роботи курсу проф.Б.Козака, та «Сестрах Річинських», за І.Вільде – курсу доц. Т.Литвиненко, у «Композиції за новелами Л.Пиранделло» і «Композиції за поезіями Т.Шевченка» – роботи курсу доц. В.Кучинського звучало багато музичних фрагментів у сольному та ансамблевому виконанні [5, 10].

навички починають сприяти більш свідомому і творчому музикуванню.

Таким чином, щоденний навчально-виховний процес, спрямований на розвиток музичних даних молодої людини, формування її інтелектуального потенціалу, розкриття артистичних здібностей, виховання любові до національного мистецтва, стане необхідним вагомим компонентом всебічного формування молодої творчої особистості, а відтак додатковим важливим фактором для надання ширших можливостей у майбутньому, запорукою кращого усвідомлення перспективи особистого становлення у мистецтві.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алексюк А.М. Педагогіка вищої освіти України. Історія. Теорія: Підручник. – К.: Либідь, 1998.
2. Герасимович Д. Методика навчання гри на фортепіано.Посібник для викладачів музичних шкіл та музичних училищ. – К.:Держ.видав.образотв.мист-ва і муз.літ-ри УРСР, 1962.
3. Вища освіта України і Болонський процес:Навчальний посібник /За редакцією В.Г.Кременя.Авторський колектив. – Тернопіль:Навчальна книга Богдан,2004.
4. Кафедра театрознавства та акторської майстерності: До 5-ліття заснування. /Ред. Б.Козак. Авторський колектив. – Львів:Львівський національний університет імені Івана Франка, 2004.
5. Милич Б.Воспитание ученика-пианиста в 5-7 классах ДМШ. – К.:Муз.Україна, 1982.
6. Ныркова В. Курс фортепиано для музыкантов разных специальностей: история и методические принципы. – М.: Музыка, 1988.
7. Савицький Р.Основні засади фортепіанної педагогіки. – Тернопіль:Астон,1994.
8. П'ятакова Г.П., Заячківська Н.М.Сучасні педагогічні технології та методика їх застосування у вищій школі: Навчально-методичний посібник для студентів та магістрантів вищої школи. – Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2003.

Natalia Yuzyuk

TO THE POINT OF INVESTIGATION OF NEW FORMS AND METHODS OF «MUSICAL INSTRUMENT» SUBJECT TEACHING FOR «ACTOR`S ART» SPECIALIZATION AT HIGHER EDUCATIONAL INSTITUTION

The article deals with definition of Musical instrument subject`s place among other professional disciplines of Drama theatre and cinema actor`s High Educational institution training. The article also gives analys of musical lessons contents as well as motivation of modern pedagogical technologics involving to education.

Key words: modern pedagogical technologics, musical instrument, ansambled musication, involving to education, educational work.

Тетяна Сиротюк

ЮРІЙ КРИХ – ВИКОНАВЕЦЬ, ПЕДАГОГ

Стаття висвітлює творчу постать Юрія Криха в аспекті концертно-виконавської та педагогічної діяльності у другій третині XX ст. на тлі розвитку галицької музичної культури.

Ключові слова: Юрій Крих, концернто-виконавська діяльність, педагогічна діяльність, музична культура Галичини, Міжнародний конкурс, скрипковий концерт, публіка.

У період відродження української національної культури музикознавці все більшу увагу звертають на ті імена, які в радянський період замовчувалися, а то й не вписувалися в систему «активних будівників комуністичного суспільства». До когорти останніх, без сумніву, належить видатний український скрипаль-віртуоз, педагог, організатор культурно-мистецького життя у Західній Україні, патріот Юрій Дмитрович Крих.

Серед довідникових видань лише в біо-бібліографічному словнику «Діячі української музичної культури» П.Медведика [7, 495] та в «Тернопільському енциклопедичному словнику» [10, 127] подано коротку біорграфічну довідку про Ю.Криха. Вперше більш повна інформація про мистецький шлях відомого скрипаля-віртуоза описана в брошурі Т.Крих «Юрій Крих: Спогади. Статті. Рецензії. Листування» [6], а також у невеличких статтях-рецензіях, опублікованих у галицькій періодиці другої третини ХХ ст., що висвітлюють в основному його концертну діяльність. На жаль, ці матеріали є фрагментарними, принагідними і доволі пієтичними, що лише поверхово інформують про Ю.Криха як митця, ігноруючи контекст українського музичного життя того часу.

Мета статті – висвітлити творчу постать Ю.Криха в аспекті концертно-виконавської та педагогічної діяльності другої третини ХХ ст., враховуючи його вагомий вклад у становлення галицької музичної культури.

Музична діяльність Ю.Криха (1907-1991) бере свій початок із шкільних років, тобто з того часу, коли він, будучи солістом-співаком у гімназійному хорі, вперше побачив скрипку і назавжди закохався в цей інструмент. Передусім його творча дорога була благословенна приїздом у 1922 р. із Петрограда відомого скрипаля Сергія Іванова, який брав участь в одному концерті з чотирнадцятирічним Юрієм і захопив його грою настільки, що цей вид мистецтва став життєвим кредо майбутнього музиканта. Опісля С.Іванов став першим учителем Ю.Криха, подарувавши йому власний інструмент. Через три місяці щоденних і систематичних занять у петроградського професора юний скрипаль вивчив декілька творів, з якими виступав як соліст у концертах. Ці перші стрімкі кроки в опануванні скрипкового мистецтва й спонукали Ю.Криха глибоко опанувати гру на цьому інструменті й оволодіти ним настільки, щоби дарувати радість людям.

У 1922 р., після повернення з Гадяча, що на Полтавщині (там його мама працювала артисткою в пересувному театрі), до Львова тогочасні відомі композитори С.Людкевич та В.Барвінський порадили йому вчитися гри на скрипці у філіалі Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка в Перемишлі, який у цей час мав добрих педагогів-скрипалів і міг забезпечити Ю.Криху добру фахову підготовку.

Після закінчення з відзнакою філіалу Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка в Перемишлі Ю.Крих почав працювати концертмейстером та диригентом у пересувному театрі Йосипа Стадника «Українська бесіда», що знаходився в цей час у Тернополі. Там вперше за його участю була поставлена опера Дж.Пуччіні «Мадам Батерфляй». Але, не відчуваючи себе достатньою мірою фахівцем-музикантом, Ю.Крих у 1927 р.вступає за конкурсом на останні курси у Вищий музичний інститут ім. М.Лисенка у Львові. Оскільки навчання у цьому навчальному закладі було платним, то він кожного року змушений брати участь у конкурсі, щоби таким чином отримувати стипендію і мати кошти на прожиття. Навчаючись у музичному інституті, Ю.Крих був членом студентського товариства «Відродження», яке об’єднувало студентів різних навчальних закладів. Основною метою цього товариства було відродження тіла й духу. Його члени були людьми сильними, це робилося для того, щоби захистити інших в потрібних ситуаціях. Крім цього, члени товариства «Відродження» вчилися правил етикету, фехтування та танців. Все це, без сумніву, вплинуло на подальший здоровий спосіб життя Ю.Криха і утримувало його у спортивній формі аж до глибокої старості (він прожив більше ніж 83 роки).За успішне навчання у Вищому музичному інституті ім. М.Лисенка йому була призначена спочатку стипендія ім. О.Мишуги, а пізніше – ім. М.Лисенка.

У 1933 р., після закінчення Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка у Львові з відзнакою, Ю.Крих працює викладачем скрипки і теоретичних дисциплін у Тернопільській філії цього ж інституту. Про цей період життя початкуючого музиканта-педагога С.Людкевич писав: «Я мав нагоду переконатися у його педагогічних та організаторських здібностях (у тім часі я виконував обов’язки інспектора всіх музичних шкіл у Галичині). Як скрипаль-виконавець Крих дав ряд концертів й за кордоном, зизкуючи собі загальне визнання. При цьому Крих виявляє дуже цінні товариські прикмети у відношенні до товаришів, яких уміє з’єднати до співпраці» [6, 14].

У 1934 р. Ю.Крих вперше бере участь у Міжнародному конкурсі в Парижі. У ньому брали участь музиканти (скрипалі, віолончелісти та піаністи) з усього світу. Комісію скрипкового конкурсу очолював знаменитий музикант та скрипач Жак Тібо. Конкурс проходив у великому концерному

залі Паризької консерваторії. Із 360 кандидатів на призові місця Ю.Крих потрапив у тридцятку найкращих виконавців, пройшовши усі три тури, і отримав похвальний лист та грамоту як кращий скрипаль. Цей конкурс дав привід Жаку Тібо зарахувати Ю.Криха слухачем Вищих мистецьких курсів інтерпретації при «Ekol normal de musik» – вищому навчальному музичному закладі в Парижі. Крім нього, на цих курсах навчалося ще 12 музикантів-скрипалів із різних країн. Через великі мистецькі вимоги протягом незначного проміжку часу (три місяці) на курсах залишилося лише семеро учасників, серед них і Ю.Крих та пізніше всесвітньо відомі угорський скрипаль Галь та американський Калнолі. На курсах заняття з фаху проводилися щоденно. В кінці тижня конкурсанти виступали із сольними концертами у великому залі «Ekol normal de musik», на яких щоразу треба було представляти нові твори. Все це сприяло високій фаховій підготовці і давало можливість грати сольні партії у концертах із такими видатними диригентами того часу, як А.Тосканіні та С.Рахманінов.

Під час навчання в Парижі Ю.Крих, крім щоденної гри на скрипці, мав можливість відвідувати філармонічні та оперні концерти. Зокрема, на одному із них він познайомився з російським композитором О.Глазуновим, який слухав органну музику в костелі San Sul Plis, що поблизу Нотр Дам. У Паризькій опері Ю.Крих мав можливість слухати Ф.Шаляпіна в опері Дж.Верді «Дон Карлос». Але найціннішим під час навчання у Парижі був його вчитель Жак Тібо, що слугував для нього неперевершеним авторитетом. Адже його високо цінували такі видатні музиканти, як Д.Ойстрах, А.Венявський та ін. Зокрема, Д.Ойстрах з цього приводу зазначав: «Тібо був натхненним артистом. Його виконання пройняте щирою сердечністю, оптимістичне в кращому розумінні цього слова. Воно народжувалось під пальцями музиканта, який звідав радість творчості в безпосередньому спілкуванні з аудиторією» [6, 16].

Після закінчення Вищих мистецьких курсів Ю.Крих розпочав активне творче життя: давав сольні концерти у Варшаві, Парижі, Любліні, Львові. Його основний концертний репертуар складають сонати Й.С.Баха, В.-А.Моцарта, Л.ван Бетговена, Концерти для скрипки та симфонічного оркестру Н.Паганіні, П.Чайковського, Г.Венявського, «Українська рапсодія» М.Лисенка, «Варіації» Ю.Мейтуса та ін.

З 1934 по 1939 рр. Ю.Крих працює директорм і одночасно викладачем філії Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка в Тернополі. Тут він проводить активне концертне життя не лише як скрипаль, але й як диригент симфонічного оркестру та хору. Під його керівництвом був проведений 5 березня 1933р. вокально-музичний вечір, присвячений пам’яті М.Лисенка.

Особливо активною була концертно-виконавська діяльність Ю.Криха у 30-40 рр. Всі набуті знання за кордоном він втілював у все нові концертні програми, основою яких була українська та зарубіжна скрипкова музика. Його концерти, де б вони не відбувалися – в Галичині, чи в європейських країнах, – завжди проходили з великим успіхом, спонукаючи глядачів на довгі і незмовкаючі оплески.

Цікавим для слухацької аудиторії видався концерт Ю.Криха, організований Львівською Спілкою українських професійних музик 14 квітня 1936 р. у малому залі Музичного товариства ім. Т.Шевченка у Львові.У його програмі були: Соната Л.ван Бетговена, Концерт для скрипки з фортепіано Г.Венявського, «Концертні п’єси» Г.Самазейя та Б.Бартока, «Ave Maria» Ф.Шуберта, «La rond de lutins» А.Бацціні, «Політ джмеля» М.Римського-Корсакова та ін. Як зазначав рецензент цього концерту Н.Нижанківський, його виконанню «... властиві розмах, вибухи, солодкість кантилени, переливи розгравности – все це вмонтовано в одну цілість тонко відчутої слов’янської душі творця» [8, 33]. Аналогічну оцінку отримала і акомпаніаторка Ю.Криха, піаністка І.Любчак-Крих. За словами рецензента, «вона показала технічну рівнорядність, розуміння інтенцій соліста, уміння погодити індивідуальність соліста з ідеєю твору і при цьому ще самому звернути на себе увагу як на піаніста» [8, 34-35].

Надзвичайно цікаво пройшов концерт Ю.Криха 23 квітня 1939 р. у Львівській філармонії. Як зазначав рецензент В.Барвінський, «він був п’ятим у серії самостійних скрипкових вечорів, що в цьогорічному сезоні взяли перевагу над іншого роду музичними продукціями» [3, 36]. Цей концерт складався з великої і разом з тим важкої програми, що давала підстави поставити концертанта в ряд передових і нечисельних місцевих професійних виконавців-скрипалів, що, без сумніву, можуть рівнятится зі світовими. Візитною карткою цієї програми були «Адажіо і Фуга» із Сонати сі мінор

Й.С.Баха та Концерт для скрипки та фортепіано П.Чайковського. Але чи ненайбільше сподобалося слухачам виконання скрипкової «Рапсодії» М.Лисенка та «Варіацій» Ю.Мейтуса, які рясніли багатим національним колоритом та прекрасною, а інколи й модерною гармонічною фактурою. А своєрідною мистецькою козирною картою стало виконання Ю.Крихом «Варіацій» на теми Н.Паганіні, що найбільше сподобалися місцевій публіці. «Концерт, без сумніву, прикрасила акомпаніаторка І.Любчак-Крих, що ідеально підтримує інтерпретацію творів виконавця-скрипаля» [3, 36].

У скорому часі (14 травня 1939 р.) Ю.Крих знову постав перед львівською публікою у концертному залі Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка. Його особливість насамперед полягала у складній, але надто цікавій програмі, яка й розширила до того широкий діапазон таланту виконавця. Перш за все увагу слухачів привернули такі скрипкові твори, як Соната соль мінор Й.С.Баха, Концерт для скрипки та фортепіано П.Чайковського, «Фонтана Аретуза» К.Шимановського та «Тарантелла» Г.Венявського. Ці твори значно укріпили високий рівень виконавця і дали підстави констатувати, що Ю.Крих, безсумнівно, є одним із першорядних виконавців не тільки в Галичині, вле й у Західній Європі [9, 8].

Ю.Крих час від часу виступав із сольними концертами і на галицькій периферії. Зокрема, 31 грудня 1943 р. він представив свою концертну програму любительській громаді м.Чорткова. Тут була представлена цікава й різноманітна скрипкова музика із творів європейських та українських композиторів. Серед них на особливу увагу заслуговує Концерт для скрипки та фортепіано Н.Паганіні, який був виконаний Ю.Крихом вперше саме у цьому місті. Цей твір був інтерпретований, як зазначав музичний оглядач часопису «Українські вісти», «з досконалим інтонуванням та неперевершеними технічними можливостями» [5, 4]. Через що публіка довго дякувала виконавцеві нескінченими аплодисментами. Своєрідним апогеєм програми було виконання власної композиції – варіації на тему старогалицької пісні «Верховино, світку ти наш», що також було нагороджене бурхливими оплесками. До успіху концерту долучилося й виконання «Імпровізації» В.Москвичева, Сонати Ля мажор В.А.Моцарта та інших творів. Як зазначав рецензент В.Березовський, «концерт підсилила знаменита акомпаніаторка п. Ірина Крихова, яка при своїй високій музичній культурі являється рівнорядним чинником, а деколи... вибивається й на перший план» [5, 4].

Під час окупації німецькими фашистами Львова концертна діяльність Ю.Криха не припинялася, а була ще більш інтенсивною. Зокрема, 16 грудня 1942 р. у концертному залі Інституту народної творчості у Львові відбувся перший за воєнний період інструментальний концерт Ю.Криха та його акомпаніаторки І.Любчак-Крих. Відомий галицький скрипаль порадував публіку оновленою програмою, в якій появилися твори Концерт Мі бемоль мажор Н.Паганіні, Концерт ля мінор А.Вівальді, «Пісня» В.Барвінського, Концерт До мажор у трьох частинах Й.С.Баха, що складали перший відділ концерту. Детальну інформацію про цей концерт зробив відомий галицький композитор та критик В.Барвінський у своїй публікації в газеті «Краківські вісті». Зокрема, про виконання творів європейських композиторів-класиків він зазначав: «... У цих творах концертант зумів зацікавити слухачів технічною опанованістю та випрацьованою в деталях інтерпретацією» [4, 8].

У другому відділі концертної програми публіка мала можливість послухати скрипкові мініатюри українських та зарубіжних композиторів, зокрема «Пісню» В.Барвінського, «Чабарашку» С.Людкевича, «Імпровізацію» В.Москвичева, «Верховино, світку ти наш» Ю.Криха, «Ave Maria» Ф.Шуберта, «Слов'янський танець» О.Новачека та «Perpetum mobile» Д.Сарасата. Виконання цих творів було позначене блискучою технікою та виразовою інтерпретацією змісту. Рецензент цього концерту В.Барвінський звернув увагу й на те, що відомий скрипач, крім великого педагогічного навантаження у двох навчальних закладах – Львівській державній музичній школі та в аналогічній школі в м.Тернополі, проявляє наполегливість й у виконавській діяльності. Це підтверджується інтенсивним концертуванням, що постійно удосконалюється новими прийомами та стильовими засобами. Відрадно, що в цьому концерті, як і в багатьох інших, скрипаль грав повторно твори на замовлення публіки – «Колискову» Ф.Шуберта та «Політ джмеля» М.Римського-Корсакова.

1 січня 1943 р. у м.Тернополі українським окружним комітетом був організований концерт скрипкової музики віртуоза-скрипаля Ю.Криха. Програму цього виступу складали твори, що викону-

валися у попередньому концерті в м.Львові. Про цей концерт рецензент М.Барбарук відгукнувся такою інформацією: «Це була музика багата, свіжа та радісна, повна могутності та характеристичної чоловічої поваги, то знову великої туги й розпуки. Твір «Верховино» (власний твір концертанта) подіяв на численних слухачів, які вщерть виповнили залю, революційно: це було дійсно щось нове» [1, 4].

Через декілька місяців (13 березня 1943 р.) Ю.Крих знову виступив перед львівською публікою у переповненому залі оперного театру. Концертна програма талановитого скрипаля пройшла з великим мистецьким успіхом. З глибоким розумінням стильових особливостей були виконані твори великої форми – Соната Ля мажор В.А.Моцарта та Концерт Мі бемоль мажор Н.Паганіні. Блискуче були інтерпретовані концертні твори малих форм: В.Барвінського, С.Людкевича, В.Москвичева та самого автора. Як зазначав рецензент М.Барбарук, «концерт проф. Ю.Криха з добірною програмою та старанністю підготовки й майстерністю виконання приніс велику насолоду любителям інструментальної музики та підкреслив успішну й вперту працю наших виконавців, між якими Крих займає замітне, передове місце» [1, 4].

Під керівництвом та за участю Ю.Криха в Тернополі завжди святково відзначали роковини від дня народження та смерті великого сина українського народу Т.Г.Шевченка. Зокрема, 10 березня 1937 р. в залі філії музичного інституту ім.М.Лисенка відбувся великий святковий концерт, у якому Ю.Крих взяв участь як скрипаль-виконавець та диригент гімназійного хору.

13 грудня 1938 р. шкільна громада Тернопільської гімназії провела святкову академію в честь митрополита Андрея Шептицького, в якій, крім інших колективів, взяв участь й симфонічний оркестр та хор місцевого музичного інституту ім. М.Лисенка під керівництвом професора Ю.Криха.

Як бачимо, Ю.Крих, працюючи в м.Тернополі, проводив активну творчу та громадську діяльність. Крім інтенсивної праці у філії Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка, Ю.Крих дбав і про просвітницьку роботу. При цьому навчальному закладі він організовує й диригентські курси з підготовки керівників аматорських музичних гуртків. У першу чергу він дбав, щоби в сільських народних домах працювали грамотні музиканти, які могли б керувати аматорськими хорами та оркестрами. Крім цього, Ю.Крих проводив значну концертну діяльність на Тернопільщині. Він неодноразово їздив зі своїми вихованцями з концертами у села та містечка Тернопільського краю не тільки як диригент хору та оркестру. але й як скрипаль-виконавець.

З приходом радянської влади на західноукраїнські землі Ю.Криха як відому і авторитетну серед місцевого населення людину обирають депутатом Верховної Ради СРСР. Йому тодішній голова Верховної Ради М.Калінін подарував скрипку великого італійського майстра А.Страдіварі, яка надавала митцеві ще більшого натхнення у його творчості.

У 1944 р., коли вже Львів був визволений від німецьких загарбників, Ю.Криха призначають проректором з навчально-наукової роботи Львівської державної консерваторії ім. М.В.Лисенка, де він проводить педагогічну та організаторську діяльність: підшукує і запрошує на викладацьку роботу видатних музикантів. Зокрема, у серпні 1944 р. на його пропозицію була запрошена й прийнята на посаду завідувача кафедри сольного співу видатна оперна співачка С.Крушельницька.

У 1950 р. Ю.Крих переходить на постійну роботу професором кафедри скрипки Київської державної консерваторії, де він розпочав готувати молодих здібних скрипалів-музикантів. Серед його учнів виділявся В.Климов, який у кінці 50-х років ХХ ст. став лауреатом Міжнародного конкурсу ім.П.Чайковського, учасники відомого струнного квартету ім. М.Лисенка, скрипалі О.Кравчук, Р.Гураль та ін. У 1951 р. Ю.Крих створює молодіжний струнний квартет ім. М.Лисенка, учасниками якого стали кращі випускники Львівської та Київської консерваторій. Цей квартет став першим інтерпретатором творів українських композиторів П.Козицького, А.Штогаренка, Б.Лятошинського, Л.Ревуцького та ін., вони звертали увагу на високий професіоналізм колективу, вміння по-своєму інтерпретувати той чи інший твір.

У 1963 р. в Будапешті на сьомому Міжнародному конкурсі ім. Лео Вайнера молодіжний квартет ім. М.Лисенка під керівництвом Ю.Криха здобув звання лауреата. За значні успіхи у пропаганді українського музичного мистецтва у 1969 р. колектив отримав почесне звання «Заслужений квартет України», а через 10 років учасникам квартету було присвоєно звання заслужених артистів, а колективу

присуджена Державна премія ім. Т.Г.Шевченка. Члени квартету завжди з великою повагою відгукувалися про організатора та керівника їхнього колективу Ю.Криха, називаючи його своїм батьком.

У 1960 р. Ю.Криха запрошують очолити кафедру музики і співів у Станіславівському (тепер Івано-Франківському) педагогічному інституті. Тут він з новою енергією береться за організацію наукового і навчально-методичного процесу, за комплектацію кафедри кваліфікованими і досвідченими спеціалістами. Завдяки Ю.Криху на кафедру приходить працювати заслужений діяч мистецтв М.Гринишин (пізніше – професор Київського національного університету культури і мистецтв) викладачем хорового класу та загальноінститутського хору. У цей час кафедру поповнюють заслужений артист України В.Пащенко, доценти Л.Яросевич та В.Лужний. Пізніше на пропозицію Ю.Криха музично-педагогічний факультет підсилюють заслужений артист України І.Легкий, заслужений працівник культури С.Ярмусь, відомий хормейстер та диригент В.Їжак та ін.

Завдяки ініціативі Ю.Криха та його зусиллями в Івано-Франківському педагогічному інституті було створено симфонічний оркестр. Його репертуар складали П'ята симфонія Л. ван Бетговена, Незакінчена симфонія Ф.Шуберта, Симфонія соль мінор невідомого автора та ін. Пізніше Ю.Крих організував камерний оркестр та керував ним, а в 1967 р. на Республіканському огляді-конкурсі колективів художньої творчості цей оркестр отримав диплом І ступеня та звання лауреата. Ю.Крих також був організатором унісону скрипалів, з яким виступав на різного роду урочистостях аж до кінця свого життя. Цей колектив відрізнявся від інших високою професійною майстерністю та витонченою грою його учасників.

Як бачимо, Ю.Крих майже до кінця життя вів активну виконавську діяльність. Вершина його виконавського злету припала на другу третину XX ст. і залишила глибокий слід у виконавському скрипковому мистецтві не тільки Галичини, але й усієї Європи. Виконавська діяльність Ю.Криха була позначена яскравим індивідуалізмом, віртуозною артистичною технікою гри на інструменті, вмінням своєю грою захопити публіку та довести її до художнього благоговіння.

Найбільшу частину свого життя Ю.Крих присвятив педагогічній роботі із молоддю, заряджаючи її ентузіазмом, охотою до творчого зростання, вмінням цінувати високе професійне мистецтво і тому залишив назавжди вагомий слід у мистецтві та вічну пам'ять у нащадків.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барбарук М. Другий концерт Юрія Криха. Новий мистецький успіх скрипака //Львівські вісти. – 1943. – 14-15 березня.
2. Барбарук М. Концерт віртуоза-скрипака Юрія Криха // Українські вісти. –1943. – 15 січня.
3. Барвінський В. Хроніка й рецензії. Львів // Українська музика. – 1939. – №2. С.36.
4. Барвінський В. Юрій Крих – скрипак // Краківські вісти. – 1942. – 16 грудня.
5. Березовський В. Юрій Крих у Чорткові // Українські вісти. – 1943. – 31 грудня.
6. Крих Т. Юрій Крих: Спогади. Статті. Рецензії. Листування. – Коломия: «Вік», 1996.
7. Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника) //Записки наукового товариства імені Шевченка. Праці музикознавчої комісі. /Редактори тому Купчинський О, Ясиновський Ю. – Львів, 1996. – С.464-558.
8. Нижанківський Н. Юрій Крих // Українські вісти. – 1936. – 14 квітня.
9. Погоріліс М. Концерт проф. Юрія Криха // Голос польський. – 1939. – 14 травня.
10. Тернопільський енциклопедичний словник /Передмова Геннадія Яворського. – Тернопіль: ВАТ ТВПК «Збруч», 2005. – Т.2. К-Р. – С.127.

Tetyana Syrotyuk

YURIY KRYH – PERFORMER, TEACHER

The article enlightens the artistic figure of Yuriy Kryh through concert-performing and pedagogical activity in the 2nd part of the XX century on the basis of the Halytska music culture.

Key words: Yuriy Kryh, concert-performing activity, pedagogical activity, musical culture of Halychyna, International competition, violin concert, audience.

МУЗИЧНА ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Олена Дудар

ВЕСІЛЬНІ ПІСНІ ЦЕНТРАЛЬНОГО ПОДІЛЛЯ

У статті зроблена спроба комплексного аналізу весільних пісень, зафіксованих за останнє десятиліття в селах Хмельницької області, та окреслені стилістичні особливості жанру.

Ключові слова: весільні пісні, центральне Поділля, фольклорні експедиції, інформатор, теситура, ладозвукоряд, мелодична парадигма.

В українському народознавстві великої уваги заслуговують ті питання, що пов'язані з дослідженням регіональних особливостей музичного фольклору. До них належить і фольклор Центрального Поділля, який, втрачаючи архаїчні риси, залишився функціонувати в активному репертуарі співаків. Результати експедиційно-пошукової роботи, здійснені нами, спростовують думку про відсутність в регіоні активно діючого народнопісенного матеріалу. Адже, в пам'яті людей старшого покоління ще в достатній мірі зберігаються календарно-обрядові, родинно-обрядові та звичайні пісні.

Одним із найбільш збережених на Хмельниччині виявився весільний обряд та пісні, що його супроводжують. Саме цей жанр і привертав увагу дослідників різних поколінь. Вперше на подільське весілля звернули увагу польські народознавці М.Гославський та К.Войцицький, а опісля й українські П.Чубинський, А.Людкевич, С.Руданський, Г.Танцюра, С.Мишанич, М.Шубравська та ін. Але вони в більшій мірі були зацікавлені в етнографічному аспекті дослідження цього питання, а етномузикознавча проблематика до цього часу мало ким порушувалася.

Мета статті – виявити регіональні особливості весільних пісень Центрального Поділля на основі матеріалу, записаного нами, а також залученого зі збірників авторів, що представляють різні регіони України.

Весільні пісні – один із найбагатших і найкраще збережених жанрів родинно-обрядового фольклору подолян. Перебуваючи у Хмельницькому Поділлі під час фольклорних експедицій (1995-2005), ми зафіксували понад 400 весільних пісень.

Визначення характерних особливостей регіонального музично-виконавського стилю неможливе без структурного аналізу його компонентів. У процесі студіювання весільних пісень Хмельниччини порівнювалися їх варіанти, проводилася ідентифікація пісень на генетичному, синонімічному та типологічному рівнях, виявлялися стабільні та мобільні елементи наспіву. Аналізуючи пісні на рівні ритміки, ладу й пісенної форми, ми виявляли їх незмінну основу – інваріант.

Фольклор, будучи однією із найдавніших форм творчої діяльності людини, адекватний її психологічним, інтелектуальним та естетичним потребам і розвивається «...за природно-раціональними моделями, детермінованими конкретним середовищем його виникнення і розвитку, особистістю індивідуума, що його відтворює» [3, 208]. Тому не випадково наше дослідження наближається до со-

ціологічного обстеження фольклорного середовища, дефініціями якого є його пропорційність, віковий фактор виконавців, освіта, вид діяльності тощо.

Найбільше весільних пісень ми записали у таких населених пунктах Хмельницького Поділля, як Пилипи Олександрівські (92), Нетечинці Віньковецького району (25), Мазники Деражнянського району (110), Адампіль Старосинявського району (60), Баламутівка Ярмолинецького району (43), Буглаї Старосинявського району (25), Коржівці Деражнянського району (22) Хмельницької області. Нашими інформаторами були 45 жінок різного віку, наймолодшій з яких – Надопко Галині Григорівні з с. Пилипи Олександрівські Віньковецького району Хмельницької області було 44 роки, найстаршій – Бондар Мотрі Матвіївні із с. Мазники Деражнянського району цієї ж області виповнилося 84. Найбільша кількість інформаторів була віком 60-70 років (19); 10 інформаторів мали 50-60 років, а 12 – 70-80 років; 1 інформаторка представляла середнє покоління (40-50 років). Понад 80 років мало двоє інформаторів, і жодного інформатора не було в межах від 20-ти до 30-ти років.

Найбільшу групу пісень складають ті, що виконують «режисерську» функцію (тобто скеровують зміну мізансцен, супроводжують весільні «переходи» тощо). До цієї групи увійшло 92 пісні (із с.Адампіль – 12, с.Пилипи Олександрівські – 17, с.Коржівці – 4, с.Буглаї – 4, с.Баламутівка – 20, с.Нетечинці – 12, с.Мазники – 23).

Значну кількість серед наших записів складають пісні, виконувані за столом, включаючи так звані «передирки» між гуртами, а також понеділкові святкування: загальна їх кількість – 96 (із с.Адампіль – 20, с.Пилипи Олександрівські – 23, с.Коржівці – 10, с.Буглаї – 12, с.Баламутівка – 4, с.Нетечинці – 4, с.Мазники – 23).

Інформатори наспівали 11 пісень, що пов'язані із посагом молодої (5 – із с.Адампіль, 3 – з с.Мазники, 2 – з с.Баламутівка, 1 – з с.Коржівці).

У досліджуваному регіоні ми записали 1 пісню, що пов'язана з ритуалом заручин (с.Баламутівка), а також 14, які обслуговують обряд «скупщини» (6 – в с.Пилипи Олександрівські та по 4 – в селах Мазники та Нетечинці) та 3 – про запросини на весілля (2 – з с.Адампіль, 1 – з с.Мазники).

Як зауважує В.Борисенко, «аналіз весілля свідчить, що композиція, зміст і значення обрядових дій найбільше змінилися в районах, розташованих поблизу торгових і залізничних центрів Поділля, де швидше розвивалися товарно-грошові відносини». Саме це, на її думку, позначилося на скороченні весільних обрядових дій, на ставленні населення до роду дійств, їх мотивації, на зміні або опущенні деяких елементів [1, 102-103].

Таким чином, домінуючими у весільному обряді, записаному в кінці ХХ – на початку ХХІ ст. на Хмельниччині, є пісні, виконувані за столом (96), під час весільних «переходів»(92), при вінкоплетинах (35), під час розплітання коси (31), при випіканні короваю (28), при завиванні гільця (20), при посагу молодої (11), під час «скупщини» дружок (10). Повністю виходять з ужитку пісні, виконувані на заручинах та під час запросин на весілля. Як видно із вищенаведених даних, найбільш вживаними є ті пісні, які виконуються за столом та під час весільних «переходів». Аналіз показує, що весільний обряд скорочується в часі, зберігаючи лише «альфа-начало» (визначення С.Грици), «кістяк» свого розвитку. Редукуються ритуали випікання короваю, завивання гільця, розплітання коси, вінкоплетин, посагу молодої. Трапляється виконання на весіллі звичайних пісень.

Словесні тексти весільних пісень багаті на епітети як тавтологічні, так і роз'яснювальні. Найпопулярнішим поетичним прийомом є пестлива лексика. Велику групу становлять епітети-метафори та власне метафора *(річки медянії, позолочена призьба; серпом поголили; перевеслом підперезався; неповні відра брала, слізоньками доливала та ін.),* гіпербола (*цілого вола з'їли; сім літ не вмивався, верби грушки родять, здригнулися стіни; плаває човен по росі та ін.)*. Ще одним засобом підсилення виразності художньої мови є синекдоха, заснована на кількісному зіставленні предметів (*через два садочки та й в третім; обіцяла троякого, не дала ніякого; одну з вишеньками, другу з калиною, третю з малиною, а четверту на медочку за хорошую дочку та ін.)*; інверсії, що змінюють звичайний порядок слів у реченні з метою виділення тих чи інших його членів *(з водою прийшла; коровицю пасла; дружечку (Марусю) дарувати та ін.)*. Особливістю поетики весільних пісень є психологіч-

ний паралелізм, який підсилює драматизм почуттів *(схилилася черешенька через пліт у садочок, склонилася Марійка через стіл до батенька та ін.)* Одним із композиційних прийомів весільної пісенності є перелік за сімейною ієрархією, який використовується для досягнення емоційного насичення творів. У весільній пісенності часто вживаються образи-символи (*рожа, барвінок, калина, береза, вишня, пара голубів, орел, гусак, гуска, гуси; галка, сонце, місяць, зорі, вода та ін.).*

У процесі студіювання весільних пісень Хмельниччини зроблено спробу окреслити їхні ладозвукоряди, виявити тенденцію вживання їх у конкретних селах та окреслити артефактні уподобання у співі.

Для подільських весільних пісень характерні мелодії невеликого обсягу – від терції до сексти з опорою переважно на першому ступені (деколи на другому). Розширення амбітусу відбувається шляхом додавання субкварти, субсекунди або обох цих ступенів. Таким чином, у подільських весільних піснях зберігаються залишки «...архаїчних елементів і пережитків музичного примітиву» [5, 44].

Музичному мисленню інформаторів властиві лади як іонійського, так і еолійського нахилів з незначною перевагою перших. Лади іонійського нахилу зустрілися у 129 (35%) піснях, зокрема превалюючою ладовою моделлю є пентахорд з різними модифікаціями (51 зразок – 14%). Не менш вживаний гексахорд (48 зразків – 13%), дещо менше (30 зразків – 8%) – тетрахордна ладова модель з приставними звуками. Лади еолійського нахилу властиві 83 (23%) центральноподільським весільним пісням. Найуживанішим серед них є еолійський пентахорд та його модифікації (55 пісень – 15%), за ним слідує гексахордна ладова модель (22 пісні – 6%), менш уживаними є тетрахорд та його модифікації (5 пісень – 1%). Трихордний ладозвукоряд властивий лише одному пісенному зразку (0%).

Варіабельність 3 ступеня – характерна риса для подільської весільної мелодики. Вона властива для 90 весільних пісень (25%). Найчастіше варіабельність 3 ступеня зустрічається у пентахордних ладозвукорядах (у 81-му зразку – 22%), значно менше – у гексахордних (у 8-ми зразках – 2%), і зовсім вона відсутня у тетрахордних ладових моделях (1 – 0%). Більшість виконавиць, від яких записано весільний репертуар (крім Н.Дудар, що має музичну освіту, та Д.Демчишиної, яка знає музичну грамоту), ми не звертали увагу на особливу чистоту інтонування, допускаючи так звані «проміжні тони», завдяки яким вживалася нейтральна терція. А це говорить про те, що їхній слух не звик до темперованої мажоро-мінорної системи.

У передмові до двотомника «Весільні пісні» А.Іваницький зазначає: «Весільні пісні завжди виконувалися групами жінок. Сольний спів обрядових пісень на Україні не побутував. Але багато сотень років пісні співалися унісонно, лише місцями в мелодії виникали випадкові гармонічні інтервали» [2, 63]. Насправді, весільній пісенності регіону не властивий багатоголосий спів, виняток становлять лише вівати та жартівливі пісні. Пануючим у весільній пісенності є монодичний спів (унісонний), що склався в одноголосій музиці і є однією з ранніх ладових форм, перегукуючись з церковним співом християнського обряду.

У переважній більшості подільських весільних пісень простежується тенденція чіткого відчуття тоніки, як головної ознаки гармонічного мислення. У меншій кількості випадків (с.Адампіль Буглаї Старосинявського району, с.Пилипи Олександрівські, с.Нетечинці, Віньковецького району, с.Коржівці, Мазники Деражнянського району) послідовно з’являються приклади завершення весільних пісень не на тоніці, а на 2 ступені.

З метою виявлення типології ладового складу народнопісенний матеріал було зведено до звука «g». Це знівелювало певною мірою автентичну висотність, але мало сенс для зручності проведення аналізу. Натомість, дотримуючись правил техніки нотації, на початку кожної пісні подано її точну висоту (за камертоном). Таким чином, можна абсолютно точно говорити про теситуру виконуваних творів:

№ п/п	Назва населеного пункту	Теситура	Спосіб виконання
1.	с. Пилипи Олександрівські Віньковецького району	cis-gis[1]	Гуртове
2.	с. Нетечинці Віньковецького району	d-fis[1]	Сольне
3.	с. Буглаї Старосинявського району	e-a[1]	Гуртове
4.	с. Адампіль Старосинявського району	es-h[1]	Гуртове
5.	с. Баламутівка Ярмолинецького району	d-a[1]	Гуртове
6.	с. Коржівці Деражнянського району	f-ais[1]	Сольне
7.	с. Мазники Деражнянського району	e-a[1] d-fis[1]	Гуртове Сольне

За тембровими ознаками голоси виконавців весільних пісень укладаються в теситуру народного альта. Його діапазон становить квартдециму: від cis (до дієз малої октави) до h[1] (сі першої октави). Для нього характерний міцний, добре опертий, сильний звук, густий тембр, використання грудного регістру з переходом на мікст (с.Коржівці, с.Буглаї) у верхніх звуках діапазону.

Суттєвою рисою подільських весільних пісень є мелодії з підвищеною квартою. Ф.Колесса та М.Мишанич характеризують це явище як своєрідний виконавський прийом «ковзаючого» інтонування, а С.Грица називає його «глісандуючим».

Нами також зроблено спробу виявити середній темпоритм весільних пісень, який переважає у тих чи інших досліджуваних селах. Для весільних пісень з вісімковою пульсацією він становить 151 удар за хвилину, з пульсацією четвертними тривалостями – 98 ударів.

Проаналізувавши 366 весільних пісень із семи сіл Хмельницької області, ми вивели 8 найтиповіших мелодичних парадигм (мелодичних типів), так званих наспівів-формул, наявність яких є виявленням історично сформованого модусу мислення досліджуваного середовища.

Ряд пісень, яким відповідає один мелодичний тип, Ф.Колесса називав груповими, аргументуючи сказане таким чином: «Скрізь на українській етнографічній території... найстарші пісенні групи визначаються своїми окремішними мелодіями... Це колядки, гаївки-веснянки, весільні та обжинкові... Хоча би ми й не знали тексту обрядової пісні, та за її характерною мелодією можемо без помилки вказати ту групу, до якої вона належить...» [4, 369-370]. Ця думка знаходить підтвердження в А.Іваницького: «...Без перебільшення можна сказати: торкаючись музики сучасного нам українського народного весілля, ми водночас стикаємося з документами прадавнього музичного мислення... Але головне місце серед них посідають досить сталі, пронесені через віки наспіви-емблеми...» [2, 55].

Тип А (1)[1] властивий 89-ти пісням (деколи має варіативні зміни), записаним у чотирьох центральноподільських селах Пилипи Олександрівські, Мазники, Коржівці, Нетечинці (це становить 24,3% аналізованого матеріалу). Ці пісні засновані на нерівноскладовій ритмічній структурі 6-, 7-складового вірша. Музична фраза, яка відповідає віршеві, не має цезури. Даний тип має відносну стабільність віршових рядків, а їх збільшення відбувається за рахунок появи аплікаційних елементів (сполучників, вигуків тощо). Така версифікаційна змінність властива розвитку строфічної будови весільних пісень в цілому. Типу А характерна стабільна композиційна будова, віршовий ряд, що має ознаки паратактичності. Ф.Колесса, характеризуючи весільні пісні, зауважував: «Взагалі ж мелодія весільного ладкання нелегко вкладається в музичні такти, відзначається речитативним відтінком та допускає значну свободу ритміки: вона розтяжима і дається пристосувати до імпровізації формі нерівномірних строф-тирад з більшим та меншим числом віршів...» [4, 378]. Лад – еолійський пентахорд (часто з варіабельним 3 ступенем): $3^{\square\beta}$ 5 4 $3^{\square\beta}$ 2^2/ 5^4 $3^{\square\beta}$ 1/ 3 5 3 5^2 $3^{\square\beta}$ 1/ $3^{\square\beta}$ 5 4 $3^{\square\beta}$ 4 5^2/ 5^2 4 $3^{\square\beta}$ 2 1^2//.

[1] Подаються модельовані варіанти мелодії на основі узагальнення мелодичних моделей. Надрядкові знаки збоку цифр означають кількість повторень даного звука.

Тип Б (2) властивий 39-м пісням, що побутують в селах Адампіль, Коржівці, Буглаї, Баламутівка, і складають 11%. У його основі лежать нерівноскладові нецезуровані та цезуровані одно- або двоколінні (з цезурою після третього-четвертого складу) вірші, що в цілому утворюють строфи-тиради (містять від 4-х до 7-ми віршів). Він піддається варіантним змінам у ритміці і мелодії. Його можна умовно розподілити на чотири різновиди. У переважній більшості мелодія бере свій початок з 5 ступеня ладу, перший вірш (крім двох варіантів) завершується 2-м ступенем, а закінчення строфи припадає на 1 ступінь. Виходячи з ладових характеристик, даний тип становить пентахорд із варіабельним 3 ступенем, наприклад:

5^2 $4^2/4^3$ 3^{β} $2^2/$ $5^4/5^3$ 4 3 1/ 3 4 5^2 $/5^3$ 4 3 1/ 1^2 $4^2/4$ 3 $5^2/$ 5^3 $4/3^2$ 2^2 $1^2//$.

Тип В (3) властивий 22-м зразкам (села Мазники, Пилипи Олександрівські, Баламутівка), тобто складають 6 % усього аналізованого нами матеріалу. Цей тип властивий чотирирядковій строфі, яка деколи розширюється за рахунок структуротворчого повторення одного із віршів. Вірші є нерівноскладовими двоколінними (восьми-десятискладовими з цезурою після п'ятого, шостого або сьомого складів) або триколінними (з цезурою після четвертого та восьмого складів). Закінчення віршів мають типове кадансування: 5 6(4) 5 (рух мелодії на 4 ступінь, властивий лише весільним пісням с.Мазники), а завершальні вірші – 2 1^2. Цьому типу весільних пісень властивий іонійський пентахорд:

5 4 5 4 3 1/ 5 6 5/ 5 3 5 4 3 1/ 5 6 5/ 5^2 4 3 1/ 5 6 5/ 5 4 5 $3^2/$ 2 $1^2//$.

Тип Г (4) охоплює 20 пісень (села Мазники, Пилипи Олександрівські), що становить 5,5%. Форма строфи даного типу – трирядкова, в її основу покладено семискладник (часом через збільшення складів він розширюється до восьмискладника з цезурою посередині, утворюючи двоколінний вірш). Виходячи з ладозвукорядної будови, цей тип представляє іонійський тетрахорд:

1 3 2 4 3 $2^2/$ 3^2 1 4 3 2 1/ 3 4 3^2 2 $1^2//$.

Тип Д (5) властивий 19-ти варіантам весільних пісень (села Адампіль, Буглаї, Нетечинці, Баламутівка), що складає 5% загальної кількості аналізованого матеріалу. Даний тип реалізується трирядковою формою, якій властивий нецезурований семискладник, але через додавання аплікаційних елементів він стає подекуди восьмискладником з цезурою після четвертого складу. Типовими у цих варіантах є початки мелодій, які реалізуються із субкварти. Ладозвукорядна будова цих мелодій представлена тетрахордом іонійського нахилу:

V 1 2 4 3 $2^2/$ 3^3 4 3 2 1/ 3 4 3^2 2 $1^2//$.

Тип Е (6) виявлено у 17 варіантах (характерний для сіл Мазники, Адампіль, Баламутівка, Пилипи Олександрівські, Буглаї) – це 4,9%. Формотворча модель цього типу зреалізована чотирирядковою строфою, яка втілена переважно у двоколінні восьми- дев'ятискладові вірші з цезурою після 3,4,5-го складів. Ладова модель у варіантах типу Д творить іонійський гексахорд:

3 5^2 6 5/ 5 4 3/ 5^2 6 5 3/ 2 $1^2//$ 4 3 4 5/ 5 4 3 2 1/ 2 3 4 3 2 $1^2//$.

Тип Є (7) властивий 14-ти пісням (села Мазники, Адампіль, Пилипи Олександрівські, Коржівці, Нетечинці), тобто 4% усіх записаних нами пісень. Формотворчою моделлю цього типу є трирядкова строфа. Кількість складів у віршах коливається від восьми до дев'яти і мають сталу цезуру після четвертого складу. Особливістю цього типу є те, що в ньому початковий тон мелодії починається субквартою, а закінчується 2 ступенем. Даному типові пісень властивий еолійський пентахорд, який розширюється завдяки додаванню субкварти (с.Мазники). Деякі інші зразки цього типу представляє гексахорд еолійського нахилу із субквартою:

V 1 $2^2/$ 4 5 6 5/ 5^2 4 5/ 4 3^{β} 2 1/ 4 5^3 / 4^2 3^{β} $2^2//$.

Тип Ж (8) притаманний 8-ми пісням (села Мазники, Пилипи Олександрівські, Нетечинці), 2,5%. Дворядкова строфа з ритмічною формою вірша 4+4+3 або 5+5+3, який складається з трьох пісенних колін, властива пісенним варіантам цього типу. Розгортання мелодії відбувається в межах сексти. Цей модус музичного мислення обслуговує гексахорд іонійського нахилу:

3 5 6 5/ 5 4^2 5 3/ 2 $1^2/5$ 4 3 5/ 5 4^2 5 3/ 2 $1^2//$.

Решта 138 пісень (а це 38% аналізованого нами матеріалу) представлена поодинокими зразками, що не мають типологічних ознак.

Розглянемо каденції подільських весільних пісень, «...оскільки, – за визначенням Ф.Колесси, – саме в каденціях найвиразніше виявляються їх подібності (народних мелодій. – О.Д.) та характерні риси композиційної схеми»[5, 29]. У весільних піснях Центрального Поділля каденції в основному спадають на тоніку.

Таким чином, найуживаніші заключні каденції подільських весільних мелодій представлені такими характерними зворотами:

1. Спаданням мелодії з верхньої квінти на тоніку – 5 4 3 2 1 (села Пилипи Олександрівські, Адампіль, Буглаї, Мазники);
2. Спаданням мелодії з верхньої терції на тоніку – 3 2 1 (села Пилипи Олександрівські, Баламутівка, Адампіль, Коржівці (переважає), Нетечинці, Буглаї);
3. Спаданням мелодії з другого ступеня на тоніку – 2 1 1 (села Адампіль, Пилипи Олександрівські, Баламутівка, Адампіль, Коржівці, Нетечинці, Буглаї);
4. Оспівуванням третього ступеня – 3 4 3 2 1 (села Баламутівка, Пилипи Олександрівські, Мазники).

Каденції в середині побудови, що властиві весільним пісням Хмельниччини, мають більше різновидів і не завжди закінчуються на першому ступені:

1. 5 6 5 – Пилипи Олександрівські, Баламутівка, Нетечинці;
2. 2 1 2 – Пилипи Олександрівські;
3. 5 4 3 – Пилипи Олександрівські, Баламутівка, Коржівці;
4. 2 1 1 – Пилипи Олександрівські, Баламутівка, Мазники;
5. 4 5 4 – Пилипи Олександрівські, Адампіль, Буглаї;
6. 5 4 2 – Пилипи Олександрівські;
7. 3 2 1 – Пилипи Олександрівські;
8. 4 3 2 – Адампіль;
9. 3 4 5 – Коржівці;
10. 5 4 5 – Мазники;

Підсумовуючи вищезазначене, можна з впевненністю констатувати, що основу весільної пісенності становлять так звані наспіви-формули, характерними рисами яких є певні інтонаційні ходи, сталі каденційні звороти. У той самий час вони мають нахил до імпровізаційності, адже відзначаються нерівноскладовою силабічною будовою, що відбивається на їх структурі в цілому.

З усіх жанрів весільні пісні функціонують досить стабільно, якщо й змінюються, то редукуються певні обрядодії. В досліджуваних нами селах спостерігається збереження його сталого каркасу та формотворчих елементів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Борисенко В.К. Весільні звичаї та обряди на Україні: історико-етнографічне дослідження // АН УРСР. ІМФЕ ім. М.Рильського / Відп. редактор М.М.Пазяк. – К.: Наук. думка, 1988.
2. Весільні пісні /Упоряд., примітки М.М.Шубравської; нотний матеріал, упорядкування А.І.Іваницького. – Кн.1. – К.: Наук. думка, 1982.
3. Грица С.Й. Фольклор у просторі і часі. Вибрані статті. – Тернопіль: Астон, 2000.
4. Колесса Ф.М. Музикознавчі праці / Підгот. до друку С.Грица. – К.: Наук. думка, 1970.
5. Музичний фольклор з Полісся у записах Ф.Колесси та К.Мошинського (Систематизація матеріалу, вступна стаття, пісенні парадигми Ф.Колесси) / Упоряд., вступ. стаття, приміт., переклад з польської С.Грици. – К.: Муз. Україна, 1995.
6. Поділля. Історико-етнографічне дослідження / Артюх Л.Ф., Балушок В.Г., Болтарович З.Є. та ін. – К.: Вид-во НКЦ «Доля», 1994.
7. Пісні Поділля. Записи Насті Присяжнюк в с. Погребище. 1920-1970 рр. / Упоряд. С.В.Мишанич. – К.: Наук. думка, 1976.
8. Танцюра Г. Весілля в селі Зятківцях / Упоряд., ред. М.К.Дмитренка. – К.: Редакція часопису «Народознавство», 1998.

9. Весільні пісні / Упоряд., приміт. М.М.Шубраської; Нотний матеріал упорядкував А.І.Іваницький. Кн. 2. – К.: Наук. думка, 1982.

Olena Dudar

WEDDING SONGS OF CENTRAL PODILLYA

The publication tells about modern exploration of wedding songs, in particular, it considers songs, recorded during folklore expeditions in Central Podillya (Khmelnitsky region) 1995 through 2005 and tries to determine stylistic uniqueness of them. Popular songs are grouped according to their plot as the most stable element of the genre. Modern records of the wedding songs undergo structural analysis from the view point of rhythm and song form, pattern of syllable and melody rhythm, mode peculiarities.

Олена Шаповалова

ФОЛЬКЛОР В ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРАХ КОМПОЗИТОРІВ ДОНЕЧЧИНИ

У статті розглядається проблема використання музичного фольклору композиторами Донеччини, зокрема зроблено спробу виявити специфіку фольклоризації інструментальної музики місцевих композиторів через звертання до національного фольклору та фольклору інших народів, які проживають на Україні.

Ключові слова: музичний фольклор, композитор, інструментальна музика, мелодія, національність, жанр, художній образ.

Соціальний та моральний аспекти змісту окремого твору не може не бути «забарвлений» почуттям національної самосвідомості як основи справжньої інтернаціональності і гарантії узгодження суперечностей між формою та змістом[1].

Проблема використання фольклору в композиторській творчості співзвучна проблемі традицій і новаторства. Одні автори глибоко пророблюють традиції і традиції стають новаціями, а потім ці новації знову стають традиціями.

В українському музикознавстві питання фольклоризму професійної музики розроблялося і розробляється певним колом учених, серед яких: М.Гордійчук, А.Поставна, О.Зінькевич, Г.Конькова.

Мета статті полягає у простеженні деяких процесів інтеграції музичного фольклору в інструментальну музику українських композиторів ХХ ст., не претендуючи на вичерпне розкриття цієї проблеми Особливий акцент зроблено на специфіку фольклоризації інструментальної музики композиторами Донеччини – членами національної спілки композиторів України.

За М.Арановським, розуміння «народних пісень і танців як знаків реальності, а не мистецтва, було виховано пасторально-буколічною темою у творчості XVIII ст. і, за традицією, ще довго зберігалося в XIX ст. І хоча в середині XIX ст., у зв'язку з зародженням національних музичних шкіл, виникло інше відношення до народної пісні, її функція в рамках інструментальної музики як знака, що актуалізує цілі шари асоціацій з реальністю, з картинами природи, не зникло донині» [1, 62].

Починаючи з XVII ст., у мистецтві Європи відбувається процес становлення національних музичних культур. Одним із найважливіших чинників цього процесу було впровадження у професійну

[1] «Згадані протиріччя знімаються у художніх явищах, де естетично взаємодіють старий зміст зі старою формою або новий зміст з новою формою. Вони так чи інакше породжені в одному випадку апологетикою національних традицій, романтичною ідеалізацією старовини, в іншому – новаторським радикалізмом з притаманним йому нігілістичним ставленням до тих традицій (звідси – спорідненість псевдоновторства з космополітизмом)» [3, 72-73].

музику елементів музичного фольклору.

Народна пісня завжди була і залишається втіленням мудрості народу, його духовної краси, життєвої сили, його національного характеру. Звертаючись до фольклору, композитори показують через нього те, що існує здавна, має свою велику історію, є сталим і визначним, все те, у чому вони бачать свою країну, свій народ.

Впровадження фольклору у професійну музику значно розширило тематику жанрів, сприяло оновленню музичного мислення, активному застосуванню прийомів і засобів, до цього не знаних у мистецькій практиці, що значно збагатило виразовий арсенал музики, надало широкі можливості для створення індивідуальних композиторських стилів у виділенні національного в рамках класичних схем, форм. Особливо активно цей процес відбувається у XIX ст. у творчості західноєвропейських композиторів Ф.Шуберта, Ф.Мендельсона, Р Шумана, Ф. Шопена, Ф. Ліста та ін.

На національному ґрунті також виросла російська композиторська школа. Творчість М.Глінки, М.Мусоргського, П.Чайковського, О.Бородіна, О.Глазунова, С.Рахманінова, С.Прокоф'єва, Д.Шостаковича – це явища справді високого мистецтва, які довго служитимуть взірцями для сучасних українських композиторів.

Українська професійна музика з самого початку свого існування тісно переплелася з народним музичним мистецтвом, і в наш час продовжує живитися невичерпними джерелами національного фольклору.

Доба широкого і художньо переконливого залучення до жанрово-номінативних інваріантів інструментальної музики фольклорного матеріалу в Україні розпочинається з творчості М.Лисенка. Ще у другій половині XIX ст. композитор написав Струнний квартет і Тріо для двох скрипок та альта, що стало, фактично, першою спробою написання українського інструментального твору на фольклорній основі з використанням цитат або пісенних інтонацій. Наприклад, у другій частині Квартету М.Лисенка звучить мотив пісні «Ой не світи, місяченьку». Таку ж форму цитування фольклору використовує С.Людкевич у творі «Ноктюрн» для фортепіанного тріо (1914 р.). Рання творчість Б.Лятошинського також відзначена залученням народного музичного матеріалу, зокрема, у Першому струнному квартеті головна тема першої частини нагадує мелодію народної пісні «Вчора була суботонька».

Виражаючи ідеї сучасності, народна пісня постійно оновлюється, набуває нових життєвих акцентів. Вона переосмислюється, переінтоновується, і цей процес знаходить своє відбиття у творчості видатних українських композиторів, і передусім - у творчості Л.Ревуцького.

Л.Ревуцький безпосередньо підійшов до створення симфонічної концепції на основі народнопісенного матеріалу. Ця концепція виникла як результат осягнення і художнього освоєння дійсності, як найвищий прояв поступово сформованого творчого методу композитора і була втілена у його симфоніях. Для самого Л.Ревуцького творчою лабораторією у вирішенні цієї проблеми значною мірою стали його обробки народних пісень (цикли: «Сонечко», «Козацькі пісні», «Галицькі пісні»). Деякі пісні з названих циклів були використані композитором у його Другій симфонії, поява якої стала новим, переломним етапом у розвитку українського симфонізму. Разом з нею виникли нові принципи творчого переосмислення фольклору, властиві сучасній музичній творчості.

На загальному рівні використання українськими композиторами музичного фольклору позначене способом розробки народної мелодики засобами інструментальної музики з намаганням висвітлити, розвинути, поглибити, зіставити її компоненти в межах домінанти фольклорного образу. Мелодії, або окремі її поспівки чи звороти, також є основою для втілення композиторського ідейно-образного задуму, особливо коли останній лежить у річищі образної сфери фольклорного середовища; тут можливі суттєві ритмоінтонаційні трансформації.

Таке використання музичного фольклору з’явилося в інструментальній музиці середини 20-х років XX ст. Найактивніше це проявилося у жанрі камерної сюїти. Наприклад, у «Варіаціях на купальську тему» для квартету П.Козицького використовується мелодія народної пісні «Ой на Івана, на Купала». Тут створюється сюїтний цикл різноманітних за характером мініатюр. Примітно, що відбуваються спроби звертання не тільки до українського музичного фольклору, але й до фольклору

інших народів. Наприклад, твір П.Козицького «Сюїта на башкирську тему» за задумом, способами розробки народної мелодії, формою близька до «Варіацій», квартет «Вірменські ескізи» А.Штогаренка також побудований на вірменському мелосі.

З донецьких композиторів першим до фольклору інших народів колишнього Радянського Союзу звернувся С.Ратнер (Концерт для фортепіано з оркестром на казахські теми (1942 р.), Симфонія на уйгурські теми (1943 р.); один з корифеїв Донецької композиторської організації А.Водовозов написав Шість п'єс на теми веснянок народів СРСР для фортепіано (1987 р.); плідно працював з музичним фольклором Казахстану О.Рудянський (Увертюра на казахські теми для симфонічного оркестру (1966р.), сюїта «Казахські ескізи» для оркестру казахських народних інструментів (1972 р.), з музичним фольклором Азербайджану був знайомий й О.Некрасов («Сестра сонця» – сюїта для симфонічного оркестру).

Сюїтна структура може насичуватися розробкою кількох різноманітних народних мелодій. Кожна з частин такого циклу є вже не просто мініатюрою, а відносно самостійною і завершеною п'єсою із самостійним образом на одну або дві фольклорні теми. Подібні композиції знаходимо й у Б.Лятошинського – Квартет №4 (1943 р.), Сюїта для струнного квартету на українські народні теми (1944 р.). Тут пісенні мелодії представлені як власні теми композитора. Вони розвиваються цілком природно і невимушено, формуючись кожного разу у завершений, позначений оригінальним стилем художній образ. Яскрава досконалість, свіжість інтонаційного і ладогармонічного розвитку матеріалу – риси, що свідчать про творчий підхід митця до опрацювання народних мелодій. Завдяки цьому мелодії давніх народних пісень набувають цілком сучасного, свіжого звучання.

Чотири частини Квартету №4 Д.Клебанова (1946 р.), написаного до 25-річчя від дня смерті М.Леонтовича, будуються на розвиткові деяких характерних поспівок з українських народних пісень, записаних і оброблених у свій час М.Леонтовичем («Щедрик», «Козака несуть», «Дударик», «Журавель»).

Четвертий квартет Д.Клебанова можна вважати не лише перехідною, а й синтетичною формою (фольклор – класика), яка з часом набула в українській музиці цілком самостійного значення. А.Штогаренко також досягає того, що його камерно-інструментальні та майже всі симфонічні твори органічно поєднують у собі риси сонатного і сюїтного циклів з використанням народних мелодій, поспівок, зворотів, ладогармонічних особливостей. До таких належать його тріо «Молодіжне», симфонічні твори «Партизанські картини», «Пам'яті Лесі Українки», «Чотири казки» тощо.

Основною підставою такого синтезу було те, що, звертаючись до народних пісенних або танцювальних мелодій, композитори тим самим наближали свої твори до форми сюїти, яка вже на початку свого історичного розвитку була тісно пов'язана з народнопісенними та народнотанцювальними жанрами – як французькі та німецькі старовині сюїти.

Специфіка соціальної інфраструктури Донеччини полягає у полінаціональному складі її мешканців. Саме тут чи найрізноманітніший в Україні склад національностей і народностей, серед яких численними є росіяни, греки, татари. Це розмаїття формувалося ще з часів Російської імперії і одержало розвиток і закріплення у період існування СРСР. Саме остання доба у зв'язку з інтенсивним розвитком вугільної і металургійної промисловості визначила коло культурних потреб населення і відповідні пропозиції з боку діячів культури та мистецтва. Як відомо, ідеологічний вплив політики на суспільне життя у радянський період був дуже сильний і визначав його якість з усіх параметрів. У соціально-психологічному аспекті формувалося поняття «радянський народ», під яке спрямовуються усі політичні, соціальні, комунікативні, культурні зусилля. На Донеччині така політика знайшла досить сприятливий ґрунт для формування регіональної свідомості як копії загальнорадянської, аж до виникнення поняття «донбаський народ».

Завдання мистецтва, у тому числі й музичного, – всіляко в художніх образах відбивати дух народу, який проживає на означеній території, у даній ситуації фетишизованого під донбаський ореол. Тому виникають такі характеристики: «З визнання самого композитора (С.Ратнера. – О.Ш.), головна ідея «Про героїв Донбасу» (симфонічної поеми. – О.Ш.) – прагнення відтворити у музичних образах велич ратних і трудових подвигів шахтарів Донбасу, оспівати ідеї миру та братства. Змісто-

вне музичне середовище поеми таке: ранкова зоря, схід сонця, що поступово висвітлює степові простори, шахти, копри Донбасу, виникають спогади про роки війни, про страждання і героїчні подвиги, завершує твір кода, що символізує безсмертя народу-переможця, народу-творця» [2, 11-12].

Треба зауважити, що тематичний матеріал інструментальних творів має космополітичний характер, як, наприклад, у Сюїті для ксилофона з оркестром С.Ратнера (1965 р.), де музика базується на інтонаціях, які побутують у Донбасі, переважно російсько-українських пісенно-танцювальних мелодій. Це простодушні, життєлюбні, дотепні пісні, улюблені слухачами танцювальні ритми.

Етнографічний інтерес А.Водовозова до фольклорної екзотики проявляється у вокальній творчості та обробках народних пісень «Взяв би я бандуру», «Летіла зозуля», «У воріт, воріт...».

Композитор О.Рудянський після тривалого перебування у Казахстані вже на донецькій землі компонує інструментальні твори, у яких значне місце посідає казахський національний елемент. Це «Казахська токата» для фортепіано (1977 р.); Струнний квартет «Жовтий степ», 2-а редакція (1978 р.); Сюїта з балету «Цілина» (1982 р.); Концерт-поема для віолончелі з оркестром (1983 р.). Відчуваючи актуальність створення української музики в Україні, О.Рудянський пише Шість фрагментів для симфонічного оркестру з опери «Чумацький шлях Тараса» (1993 р.).

Як ми вже зазначали, інструментальна музика, побудована у формі сонатного, сюїтного циклів, часто-густо характеризується різноманітним підходом до народнопісенного матеріалу. Саме у циклах проявляється таке використання музичного фольклору, добір якого як тематичного матеріалу має бути надзвичайно ретельним, цілеспрямованим для переконливого вираження художньої концепції твору. Тому, вибираючи народні мелодії або окремі мелодичні звороти, композитор виходить з власного ідейно-образного задуму. Даним методом в інструментальній музиці користувалися практично всі українські композитори, що зверталися до циклічних інструментальних форм: Л.Ревуцький, Б.Лятошинський, В.Костенко, М.Скорульський, А.Філіпенко, Д.Клебанов, М.Колесса, С.Людкевич, композитори 60-х – 90-х років ХХ ст.

Таку ж тенденцію у презентації жанрової номінації струнного квартету виявляє Квартет Г.Ляшенка (1974 р.). Композиційно-художньою особливістю Квартету є тісний зв'язок з народною музичною творчістю Карпат. Варто згадати, що початок у використанні карпатського фольклору поклав М.Колесса у Фортепіанному квартеті (1930 р.), який привніс у камерний ансамбль новий стильовий різновид, пов'язаний із гуцульською пісенністю. Перетворення особливостей народної музичної творчості цього краю – один з аспектів музичного світогляду у жанрових номінаціях творів М.Скорика, Є.Станковича, Л.Дичко. Народно-національний зміст Квартету Г.Ляшенка втілюється через специфічні інтонації, метроритм, ладові особливості, фактуру, фонічні ефекти, виконавські прийоми, що утворюють фольклорний комплекс музичних засобів.

У музиці О.Некрасова національний елемент також проявляється через орієнтацію на фольклор Волині, Галичини. Перебуваючи тривалий час у цьому регіоні, композитор знайшов тут справжнє джерело натхнення, що стало близьким природі його художнього мислення, дало можливість проникнути у специфіку національного світовідчуття. Фольклоризм, до якого має схильність композитор, притаманний його творчій фантазії, а народна пісенність і народнотанцювальне начало впливають на характер тематизму та на способи його розробки в оригінальних творах.

Інструментальна музика О.Некрасова особливо активно репрезентує український фольклорний матеріал у фортепіанних циклах – «Карпатська сюїта» (1978 р.) та «Гуцульська сюїта» (1985 р.). Коло музично-художніх образів цих творів різноманітне, трактування вербальної номінативності має певні особливості. За задумом й образним змістом вони є взаємодоповнюючими. «Карпатську» сюїту можна розглядати як образно-інтонаційний пролог до «Гуцульської», а «Гуцульську» сюїту з її образними і жанровими узагальненнями логічно-значеннєвим продовженням «Карпатської».

У підході до народнопісенних зразків композитор Є.Мілка виробив власні естетичні критерії. Винятковий інтерес за своєрідністю матеріалу після українського фольклору для Є.Мілки представляє словацький - народні пісні й танці. Послідовність написання «Симфонієти» (1974 р.) та Концерту для флейти з оркестром (1978 р.) розглядається як закономірний результат захоплення композитором українським і словацьким фольклором. Це ясно відчувається у мелодії тричастинного Конце-

рту для флейти, де широко використані інтонації і теми українських народних пісень. Характерні поспівки, колоритні гармонії, метро-ритмічна невимушеність гуцульського фольклору дали художнє життя самобутньому твору донецького композитора. Разом з тим цей діалектично-побутовий за стилем опус, що виник як результат творчого розвитку народної виконавської манери, виявився здатним пустити корені у творчості Є.Мілки завдяки міцним зв'язкам з віяннями часу, характерними особливостями національного життя. Виникненню задуму Симфонієти і роботі над нею передувало серйозне вивчення словацького фольклору. Характерний для композитора процес переосмислення побутових танцювальних ритмів та мелодій виявився у Симфонієті з повною очевидністю. Є.Мілка є плідним послідовником високого ступеня нагромадження інтонаційного досвіду інонаціонального фольклору, що у подальшому, безумовно, дало йому творчий заряд у розвитку нових ідей.

Таким чином, в інструментальній музиці композиторів Донеччини фольклорне «розмаїття» виявляється у досить космополітичному змісті, де переважають національні чинники, відповідні загальному тезаурусу регіональної свідомості Донбасу. Поряд зі зверненням до традиційних витоків російської, української музичних культур спостерігається певне захоплення «сходом» (С.Ратнер, О.Рудянський, О.Некрасов), також відбувається орієнтація на деякі слов'янські коріння (Є.Мілка і словацький музичний фольклор – як продовження, скажімо, фольклорних традицій П'ятої симфонії Б.Лятошинського). О.Тюрикова у статті, присвяченій проблемам сучасного буття фольклорних традицій у музичній культурі Донецького краю, зазначає: «Варто підкреслити, що навіть у такому «нефольклорному» (і в прямому, і в переносному, і в об'єктивному, і в суб'єктивному значеннях цього слова) регіоні вони живуть природним життям, зберігаються у багатьох формах, відтворюються у різних стильових рішеннях сучасного музикування» [4, 63.].

ЛІТЕРАТУРА

1. Арановский М. Пятнадцатая симфония Д.Шостаковича и некоторые вопросы музыкальной семантики //Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 15. – Л.,1977. – С. 55-95.
2. Киреева Т.И., Савари С.В. Композиторы Донбасса (очерки жизни и творчества). – Донецк, 1994.
3. Ляшенко І.Ф. Національне та інтернаціональне в музиці. – К.: Наук. думка, 1991.
4. Тюрикова О.В. Сучасне життя фольклорних традицій в музичній культурі Донецького краю //Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра. Збірка наукових статей. – Київ-Донецьк, 2001. – С. 54-65.

Olena Shapovalova

FOLKLORE IN THE INSTRUMENTAL PIECES OF THE COMPOSERS OF DONETSK REGION

The article shows the problem of using the folklore by the composers of Donetsk region. The author tried to display the specifics of influence of folklore onto instrumental music of the local composers using national folklore and the folklore of the other nations, which live on the territory of Ukraine.

Key words: musical folklore, composer, instrumental music, melody, nationality, genre, artistic image.

Олег Смоляк

ТИПОВІ ЛАДОЗВУКОРЯДНІ ПАРАДИГМИ У ГАЇВКАХ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ

Стаття порушує питання визначення типових ладозвукорядних парадигм, що сформувалися у гаївках Західного Поділля за багатовіковий період. Тут аналізуються тетрахордні та пентахордні ладозвукорядні парадигми та їхні модифікації.

Ключові слова: гаївка, Західне Поділля, фольклор, ладозвукорядна парадигма, модифікація, оліготонічний ладозвукоряд, інтонаційне поєднання.

Останнім часом українські етномузикознавці все більшої уваги надають теоретичній проблематиці фольклору. Зокрема, їх хвилюють питання, що стосуються насамперед осмислення мелосу народної пісні, її основних стильових ознак. Адже вони дають можливість більш предметно поглянути на історію становлення народної пісні в плані її модусних характеристик.

Серед українських етномузикознавців питання традиційного народного ладостановлення вперше порушив П.Сокальський у праці «Руська народна музика» [8]. Тут він вперше звернув увагу на джерела його походження, становлення та розвитку. З часом цю проблематику доповнили і розвинули такі українські вчені-етномузикологи, як Ф.Колесса [6], В.Гошовський [1], С.Грица [2], А.Іваницький [3; 4; 5]. Але їхні напрацювання меншою мірою торкалися такого народнопісенного жанру, як гаївковий.

Мета статті – визначити типові ладозвукорядні парадигми та їхні модифікації, що властиві гаївкам Західного Поділля, враховуюючи частотність їхньої присутності у весняному мелосі.

Найбільш характерною (а також стабільною в діахронному відношенні) ознакою гаївок Західного Поділля є їхні ладозвукорядні[1] парадигми[2]. Вони, за твердженням українських вчених-етномузикознавців, є своєрідними «модусами» (термін С.Грици) того чи іншого народномузичного жанру, його історико-культурними знаками. Ладозвукорядні парадигми є тим стабілізуючим фактором в народномузичному творі, що дає можливість чіткіше спостерігати динаміку його становлення та розвитку, визначати його жанрову типовість.

Гаївки Західного Поділля[3] складають чотири групи ладозвукорядних парадигм: 1) оліготонічні; 2) ангемітонічні; 3) комбіновані; 4) хроматизовані. Найпрезентабельнішою серед них є група оліготонічних ладозвукорядів. Вона представлена 88,1% усього аналізованого матеріалу. Серед них найчастіше зустрічаються тетрахордні та пентахордні ладозвукорядні парадигми і їхні модифікації як іонійського, так і еолійського забарвлення.

Ладозвукорядна парадигма – тетрахорд іонійського, еолійського та фригійського забарвлення із розгалуженою системою варіантних відмін – у досліджуваному регіоні представлений 66-ма пісенними зразками (це 13,8 % усієї кількості досліджуваних гаївок). Із них 54 зразки репрезентовані іонійським нахилом, 4 – еолійським та 8 – фригійським.

Ця ладозвукорядна парадигма має розгалужену систему синонімічно споріднених варіантів-модифікацій.

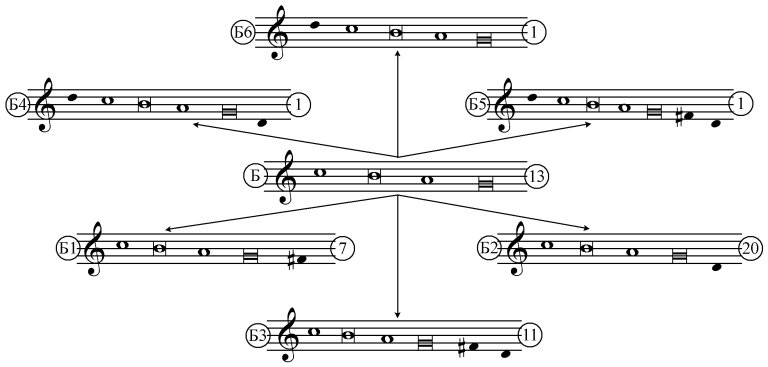
---

[1] У нашій аналітичній роботі ми користуватимемося терміном «ладозвукоряд», оскільки він на даному етапі становлення етномузикології є найдоцільнішим. Адже він включає в себе як систему відношень тонів мелодії, так і систему відношень інтонаційних ланок та відповідно їх опорних тонів. В українській етномузикології це питання з методологічної точки зору найбільш розроблене А. Іваницьким у праці «Українська музична фольклористика (методологія і методика)» [4, 236-260] та доповнене О.Смоляком у статті «Оліготонічні ладозвукорядні парадигми в гаївках Західного Поділля [7, 68-75].

[2] Термін «пісенна парадигма» у слов'янському етномузикознавстві вперше застосувала С.Й.Грица у праці «Мелос української народної епіки» [2, 36-44]. У ладовій систематизації цей термін є найбільш показовим щодо співвідношення різного рівня варіантів до вихідного.

[3] Для аналізу було залучено 479 варіантів гаївок, записаних нами у досліджуваному регіоні в 90-х роках XX ст.

Номограма 1.



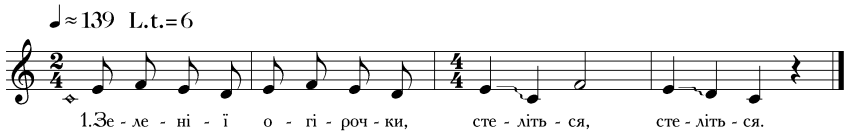
Тетрахорд як «модус мислення» у гаївках досліджуваного середовища – поширене явище. У ньому значно частіше зустрічаються приставні звуки, особливо нижні – субсекунди, субкварти та субсекунди і субкварти разом, які в основному виконують дві функції: 1) функцію інтонаційного «промотора» в становленні мелосу та 2) функцію передкінцевого інтонаційного «гальма», завдяки якому відбувається мелосне згортання.

У звукорядному відношенні цієї парадигми IV ступінь є менш значимим, ніж III. Він в основному функціонально підпорядкований останньому і є його верхнім придатковим елементом, навіть незважаючи на власне приставні верхні звуки. Це робить саму тетрахордну ладозвукорядну парадигму «прохідною ланкою» між трихордною та пентахордною.

У вузькооб'ємних ритмічних формах тетрахордної ладозвукорядної системи переважає спонукальна модальність, яка в основному базується на одній інтонаційній ланці серіаційного типу розвитку, а в широкооб'ємних структурах домінуючою є розповідна модальність, побудована на бінарних інтонаційних структурах, що творять переважно парний ряд.

Приклад 1.

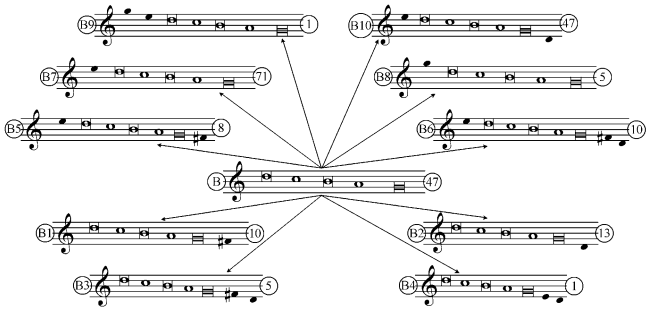
с.Біла Чортківського р-ну



Еолійський нахил у тетрахордній ладозвукорядній парадигмі зустрівся лише у 4-х зразках, а фригійський – у 8-ми. Останній, як ми вже зазначали, породжений гармонічним способом мислення реципієнтів і творить нову модальну форму.

Найпоширенішою (типовою) ладозвукорядною парадигмою в досліджуваному регіоні є пентахорд іонійського, еолійського та дорійського забарвлення. Ця модель властива 214 пісенним зразкам (це 44,6% усього аналізованого матеріалу). Порівняно з усіма іншими оліготонічними ладозвукорядними парадигмами іонійський пентахорд є найбільш варіантно розгалуженим. Він виступає у формі 11-ти синонімічно споріднених варіантних відмін.

Номограма 2.



В аналізованій ладозвукорядній парадигмі найпоширенішою варіантною відміною є іонійський пентахорд із приставною верхньою секундою (B7). Він представлений майже третиною аналізованих варіантів і майже вдвічі є репрезентативнішим в досліджуваному середовищі, ніж базова ладозвукорядна модель. Найуживанішим приставним звуком у варіанті B7 є верхній (секундовий), який виконує функцію обігрування крайнього (пентахордного) устою і без якого останній не може повною мірою утвердитися.

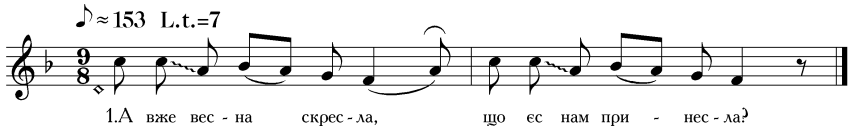
Як показав аналіз, пентахордна ладозвукорядна модель у строфічних гаївках Західного Поділля в основному репрезентує два типи поєднання інтонаційних поспівок: монарний та бінарний.

Давнішим серед них (а може й первісним), на нашу думку, є перший. Він характеризується серіаційним способом розгортання поспівок і побудований переважно на спонукальній модальності, тобто в основі аналізованого типу лежить пентахордна поспівка, яка інтонаційно починається від верхнього устою і низхідним порядком доходить до нижнього (I), або серединного (III, частіше до III). Останній звук, як правило, є довшим і виконує функцію половинного або остаточного замикання.

Таким чином, у пентахордному ладозвукоряді основними є три тони – V, III, I. Якщо V тон в звукорядному відношенні переважно є початковим, а I – кінцевим, то у інтонаційному вони однаковою мірою є основними, навколо яких обертаються приставні звуки (як верхні, так і нижні). III ступінь у даному звукоряді переважно є «вісьовим». Крім цього, вона виконує ще й функції інтонаційного зачину та половинного кадансу.

Приклад 2.

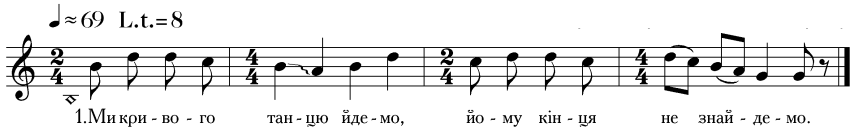
с.Вівся Козівського р-ну



Бінарний тип поєднання поспівок у гаївках Західного Поділля репрезентує другий етап інтонаційного становлення. Адже, як зазначає А. Іваницький, «на даному етапі свідомість вже може чітко розрізняти музичні інтонації» [4, 49]. Таким чином, утворився класифікаційний принцип поєднання поспівок, тобто серійне поєднання у вірші або строфі двох, дещо відмінних між собою, інтонаційних рядів.

Приклад 3.

с.Нараїв Бережанського р-ну



Такого роду інтонаційне поєднання найчастіше вживане у строфічному восьмикладнику (4+4), який є типовим для українських гаївок взагалі і, за нашими спостереженнями, є найдавнішим за своїм походженням. Треба зауважити, що дане інтонаційне становлення будується на спонукальній модальності і «конфігурується» у верхньому ряді. Перший класифікаційний ряд поспівок, що розгортається навколо III ступеня, замикається V ступенем, а другий – відповідно I ступенем.

У бінарному типі інтонаційного поєднання поспівок домінуючим є V ступінь (на ньому переважно «топчеться» верхній інтонаційний ряд), концентруючим (центробіжним) є III ступінь, а замикаючим – I ступінь, який в інтонаційному ряді зустрічається один-два рази.

Тернарний тип поєднання інтонаційних поспівок у пентахордному ладозвукоряді – значно рідше явище, ніж бінарний. Він зустрічається лише у десятискладнику (4+3+3) та в дванадцятискладнику (6+3+3) і представлений чотирма пісенними парадигмами – «Вербовая дощечка», «А ми поле виорем», «Не куй, зозуленько, в діброві», «Та котився горох в три стручки».

В діахронному відношенні – це значно пізніший тип музичного мислення наших предків, ніж два попередні, хоча також репрезентує давній фольклорний пласт. Він представляє три інтонаційні ланки, які класифікаційно поєднані між собою, хоча спонукальна модальність тут є домінуючою

формою інтонаційного становлення. Організуючою формою інтонаційної комбінаторики, крім ритмічної сегментації, є сакралізація рухових елементів, які з часом (особливо в період організації класового суспільства) ставали все більш чинними (можливо, й домінуючими) в контексті самого обрядодійства.

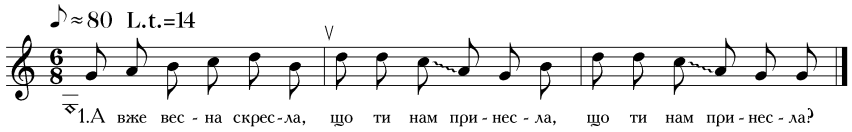
Не менш поширеною формою інтонаційного становлення в гаївках Західного Поділля, зокрема в межах пентахордного ладозвукоряду, є розповідна модальність (термін А. Іваницького). Такого роду інтонаційне формування, за спостереженнями вчених-лінгвістів, значно пізнішого походження, ніж попереднє. Адже в його основі лежить респонсорний принцип. «У музичному респонсорному періоді «стислий силогізм» діє в межах інтонації: друга музична інтонація набуває виразу інтонаційної відповіді на недовершену («питальну») першу музичну фразу» [4, 54].

Розповідна модальність, як і спонукальна, в гаївках Західного Поділля також реалізується трьома типами інтонаційних поспівок.

Найдавнішим типом серед них є монарний. Він реалізується двома респонсорними поспівками в межах квінтового амбітусу, в яких друга поспівка структуротворчо повторюється. Основним засобом каденційного переривання є той же самий ІІІ ступінь (Приклад 4).

Приклад 4.

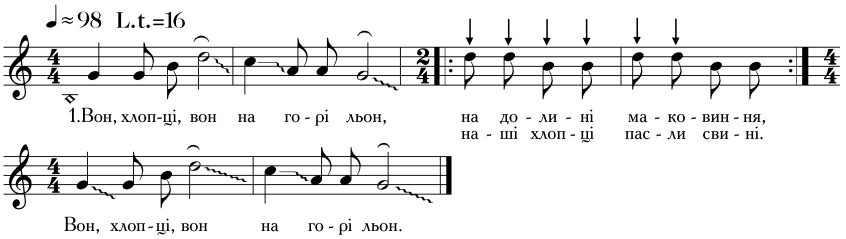
с.Бенева Теребовлянського р-ну



Бінарний тип інтонаційного становлення найбільш характерний для гаївок, в яких форма колон поєднана із приспівами або в астрофічних формах, тобто при антифонарному співі. Тут класифікаційний спосіб інтонаційного поєднання поспівок спостерігається в межах дворядного або трирядного формування строфи чи строфоїда (Приклад 5).

Приклад 5.

с. Романівка Тернопільського р-ну



Розповідна модальність, що сформована тернарним типом поєднання поспівок, найбільш характерна для дванадцятискладника (6+3+3). Серед аналізованого матеріалу вона зустрілася у двох синонімічно споріднених варіантах пісенної парадигми «Ой, зароди, поле, горошку». Тут мелодія, відштовхуючись від І ступеня, розвивається у висхідному порядку до V ступеня, дещо «топчеться» у верхньому інтонаційному полі і знову повертається до висхідного І ступеня.

Тернарний тип інтонаційного зіставлення поспівок – значно рідше явище у гаївках Західного Поділля, ніж два попередніх типи. Тут частіше зустрічаються монарні та бінарні інтонаційні зіставлення, які й формують типовий ладовий модус мислення у досліджуваному середовищі.

Отже, найбільш поширеною (можна сказати, домінуючою чи типовою) ладозвукорядною парадигмою у гаївках Західного Поділля є іонійський пентахорд. За нашими спостереженнями, він є своєрідною «візитною карткою» весняного обрядового народномузичного жанру, його мелосним модусом. Як показав аналіз, він сформувався на другому етапі історичного розвитку суспільства (передусім у період осілого способу ведення господарства). Адже він в основному домінує у гаївках з аграрною тематикою, хоча є присутнім в усіх тематичних групах даного жанру. Найдавнішим його попередником, на нашу думку, є ладозвукорядна парадигма – трихорд. За кількісними характеристиками він слідує за пентахордом і є його своєрідною «предтечею».

Тетрахордна ладозвукорядна парадигма є своєрідною «прохідною ланкою» між трихордом та пентахордом. Вона є розширеною формою (маємо на увазі у звукорядному відношенні) трихорда. Адже інтонаційне становлення та замикання переважно відбувається навколо ІІІ ступеня.

Таким чином, ладозвукорядні парадигми є найбільш характерними ознаками (в мелосному відношенні) гаївкового народномузичного жанру і визначальними в його мелотипології.

ЛІТЕРАТУРА

1. В.Гошовский. Украинские песни Закарпатья. – М.: Сов. композитор, 1968.
2. Грица С.Й. Мелос української народної епіки. – К.: Наук. думка, 1979.
3. Іваницький А. Українська народна музична творчість: Посібник для вищих та середніх учбових закладів. – К.: Муз. Україна, 1990.
4. Іваницький А. Українська музична фольклористика (методологія і методика). Навч. посібник. – К.: Заповіт, 1997.
5. Іваницький А. Основи логіки музичної форми (проблеми походження музики): Навч. посібник. – К.: Альтерпрес, 2003.
6. Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень Ф.М.Колесса. Музикознавчі праці Підгот. до друку С.Й.Грица. – К.: Наук. думка, 1970.
7. Смоляк О. Оліготонічні ладозвукорядні парадигми в гаївках Західного Поділля // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – №1(8). – 2002. – С.68-75.
8. Сокальський П. Руська народна музика. – К.: Держ. вид-во образхотворч. мистецтва і муз. літератури УРСР, 1959.

Oleh Smolyak

THE TYPICAL MODE PARADIGMS IN HAYIVKY OF THE WESTERN PODILLYA

The article touches the question of defining the typical paradigms that have formed in hayivky of the Western Podillya during centuries. In is also analyzed the tetrahord and pentrahord mode paradigms and their modifications.

Key words: hayivka, the Western Podillya, folklore, tone paradigm, modification, oligotonic tone, the connection of intonation.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Боднарчук Тетяна	концертмейстер Вінницького державного педагогічного університету ім. Михайла Коцюбинського
Вакула Наталія	аспірантка Львівської державної музичної академії ім. Миколи Лисенка
Валіхновська Зоряна	викладач дитячої музичної школи №1 м. Івано-Франківська
Дудар Олена	завідувач музичним відділом школи мистецтв м. Хмельницька
Іванченко Віталій	завідувач кафедри музикознавства Приазовського державного технічного університету, доктор мистецтвознавства, професор
Кальмучин-Дранчук Тереза	професор інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника, заслужена артистка України
Ластовецька Любомира	доцент Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка
Лучанко Олег	доцент Львівської державної музичної академії ім. Миколи Лисенка
Мартиненко Оксана	доцент Львівської державної музичної академії ім. Миколи Лисенка
Романюк Леся	аспірантка Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника
Сидоренко Любава	аспірант Львівської державної музичної академії ім. Миколи Лисенка
Сиротюк Тетяна	доцент Львівської державної музичної академії ім. Миколи Лисенка
Смоляк Олег	завідувач кафедри музикознавства, методики музичного виховання та акторської майстерності Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка, доктор мистецтвознавства
Толошняк Наталія	доцент Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника
Шаповалова Олена	асистент кафедри музикознавства Приазовського державного технічного університету
Шеремета Ірина	асистент Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка
Шуневич Євгенія	доцент Дрогобицького державного педагогічного університету ім. ІванаФранка
Юзюк Зоряна	викладач Львівського державного музичного училища ім. Станіслава Людкевича
Юзюк Наталія	асистент факультету культури і мистецтв Львівського національного університету ім. Івана Франка

ЗМІСТ

МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА І СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ 3

Тереза Кальмучин-Дранчук. Клавірна бахіана першої половини XX століття: український аспект 3

Євгенія Шуневич. Специфіка прочитання поезії Лесі Українки у камерно-вокальній творчості українських композиторів 9

Ірина Шеремета. Сторінки до життєпису Василя Барвінського (за матеріалами листування з родиною Лисенків) 16

Оксана Мартиненко. Нарис історії музики Федора Стешка: спроба аналізу концепції 22

Наталія Вакула. Риси неоконструктивізму в фортепіанних концертах Андрія Нікодемовича 26

Тетяна Боднарчук. Постмодернізм: до питання аналізу дефініції 32

Віталій Іванченко. Хорова творчість композитора Василя Аліти: жанрові першооснови та аспекти формотворення 37

Любомира Ластовецька. Кантата «Псалми Давида» Миколи Ластовецького: спроба аналізу 43

Наталія Савицька. Творча криза: біографічні та психологічні аспекти 48

ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА 55

Зоряна Валіхновська. Дяк і дякоучитель у системі розвитку української музичної освіти 55

Леся Романюк. Музично-хорове товариство «Станіславівський Боян»: етапи становлення та розвитку (до 110 річниці з дня заснування) 60

Наталія Толошняк. Мистецько-просвітницька та освітня діяльність «Коломийського Бояна» у розвої хорового мистецтва Галичини кінця XIX – першої третини XX століття (до 110 річниці з дня заснування) 67

Любава Сидоренко. До проблеми взаємовпливу західноукраїнської та польської музичних культур XIX – XX століть 74

Зоряна Юзюк. «24 п'єси для фортепіано» М.Сільванського у дитячому педагогічному репертуарі 79

Олег Лучанко. Комунікативність партії солюючого контрабаса в жанрі концерту (на прикладі творів Ірини Жванецької та Андрія Ешпая) 84

Наталія Юзюк. До питання пошуку нових форм та методів викладання предмета «музичний інструмент» для спеціалізації «акторське мистецтво» у вищому навчальному закладі 89

Тетяна Сиротюк. Юрій Крих – виконавець, педагог 97

МУЗИЧНА ФОЛЬКЛОРИСТИКА 103

Олена Дудар. Весільні пісні Центрального Поділля 103

Олена Шаповалова. Фольклор в інструментальних творах композиторів Донеччини 109

Олег Смоляк. Типові ладозвукорядні парадигми у гаївках Західного Поділля 114

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ 119

Здано до складання 24.11.2006 р. Підписано до друку 12.12.2006 р. Формат 60х84 1/8.
Папір друкарський. Умовних друкованих аркушів 13,6. Обліково-видавничих аркушів 13,9.
Замовлення № 322. Тираж 300 прим. Видавничий відділ ТДПУ.
46027, м.Тернопіль, вул. М.Кривоноса, 2.
Свідоцтво про реєстрацію ТР № 241, від 18.11.97