

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

# Наукові записки

*Серія: мистецтвознавство*

**1 (20)' 2009**

Тернопіль-Київ

ББК 85.313(2)

УДК 78.072.2

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. – № 1 (20). – 2009. – 164 с.

**Редакційна колегія:**

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

*Друкується за рішенням Вченої ради Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка  
(протокол № 7 від 24.02.2009 року)*

*та Вченої ради Національної музичної академії України імені Петра Чайковського  
(протокол № 9 від 27.02.2009 року)*

*Комп'ютерна верстка – Марії Логош*

*Літературний редактор – Галина Одинцова*

ББК 85.313 (2)

УДК 78.072.2

© Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 2009  
© Національна музична академія України імені Петра Чайковського, 2009

## МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА І СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ

Олена Ущапівська

### ОПЕРА ОЛЕКСАНДРА РУДЯНСЬКОГО «ШЛЯХ ТАРАСА»: НОТАТКИ ПРО ДІАЛОГІЧНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ

*У статті розглянуто оперу О. Рудянського «Шлях Тараса» у контексті діалогу культур, що здійснюється у декількох площинах: між двома національними культурами; між професійним і народним мистецтвом; між класичними традиціями та їх розумінням сучасним митцем; між європейським музичним мисленням і тематизмом казахської мелодики. Діалог «захід–схід» обумовлений сюжетом опери, представлений використанням українського і казахського фольклору та доповнений низкою образно-ситуаційних аналогій.*

**Ключові слова:** діалог культур, жанрово-побутова народна сцена, «узагальнення через жанр», музичний пейзаж, казахська мелодика.

Сучасна композиторська творчість характеризується новим прочитанням традицій і причинно-спадкових мистецьких зв'язків, що призводить до своєрідної універсальності художнього світогляду, багатомовності технік і стилів, діалогічності мислення. У працях багатьох дослідників підкреслюються інтертекстуальність і рефлексивність (А. Соколов [12–13], О. Берегова [2]), поліфонічність і плюралістичність (С. Балакірова [1], І. Северина [10], В. Рожновський [8], М. Северинова [11]) музики останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. Особливості сучасної української музики, на думку Н. Ревенко, визначають такі властивості, як «переосмислення попереднього досвіду, прагнення опрацювати на національному ґрунті стилі попередніх епох та сучасності, органічне поєднання традиційних фольклорних джерел з надбаннями східних і західних культур, звернення до релігійних ідеалів, тяжіння до експерименту, новаторства як на національному, так і на світовому рівнях, до різних форм жанрового синтезу» [7, 15].

Означені властивості вказують на сприйняття художнього твору в контексті втілення діалогу культур, що може здійснюватись у багатьох площинах. Усвідомлюючи умовність виокремлення, для зручності розуміння учасників і сторін діалогу виділяємо часову (наприклад, між архаїчним і сучасним, класичним і посткласичним), просторову (між різними національними культурами) та генетичну (між народним і професійним мистецтвом) площини діалогу. «Культурний плюралізм, діалог та полілог стилів, епох, художніх і національних світів» [2, 8] відчутний не лише у різноманітних жанрових і стильових експериментах, пошуках нових способів формотворення (яскраво представлених у сучасній інструментальній музиці), але й у прочитанні композиторами тих жанрів, які тяжіють до наслідування традиціям і значною мірою «залежать» від позамузичних чинників (наприклад, слове-

сного тексту). До таких жанрів відносимо й оперу, яка сьогодні в силу багатьох причин (не лише художньо-творчих, але й соціально-економічних) опинилась на маргінальному узбіччі кардинального шляху розвитку національної композиторської школи, а й отже – і поза інтересами широкого кола музикознавців та слухачів. На прикладі аналізу опери О.Рудянського «Шлях Тараса» автор статті ставить за мету розкрити особливості діалогічності мислення композитора як прояв типових тенденцій сучасної української музики.

О. Рудянський – один з представників першого покоління Донецької організації Національної Спілки композиторів України, чий творчий шлях розпочався у 50-і роки ХХ ст. Понад тридцять років життя і творчість майстра територіально і змістовно пов'язані з Донеччиною, педагогічною діяльністю у музичній академії, співпрацею з місцевими філармонією, театром опери та балету, хоровими колективами та ін.

Жанрова амплітуда творів композитора охоплює хорові, театральні, симфонічні, камерно-вокальні та камерно-інструментальні галузі. Сценічні жанри у творчості донецького автора представлені операми «Данко», «Чумацький шлях Тараса», балетах «Піке у безсмертя», «Підкорення вогню» та «Легенда про жовтий степ», оперетою «Край тюльпанів» (у другій редакції – музичні сцени «Тополёк мой в красной косынке» за однойменною повістю Ч.Айтматова).

Художньо-естетичну своєрідність музики О.Рудянського утворюють раціональне поєднання традиційного і новаторського, пошуки індивідуального тлумачення усталених засобів виразності і форм. Прагнення бути доступним і зрозумілим слухачам різних вікових та соціальних категорій породило такі світоглядно-стильові риси його творчості: оптимістичність світосприйняття, ширість висловлення, поетизація буденності у сфері змісту, традиційність мислення (у межах тональності з опорою на мелодичне начало), постійне звернення до інонаціонального фольклору та його поєднання з класичними прийомами розвитку і формотворення тощо [3; 5].

Діалогічність мислення композитора також походить з прагнення демократизму і проявляється у всіх площинах – просторовій, часовій та генетичній. Остання характеризується органічним поєднанням народних і класичних професійних традицій. Просторову площину діалогу культур у музиці О.Рудянського представляє взаємодія фольклорних джерел різного національного походження – українського, російського і казахського, що втілюють діалог «схід–захід», типовий для сучасного мистецтва.

Якщо причини використання українських і російських фольклорних традицій є зрозумілими, то звернення саме до східного (казахського) мелосу потребує окремого пояснення. По-перше, орієнталізм в творчості композитора, інтерес до втілення образів східних культур та використання специфічного стилю народного мистецтва східного регіону було закладено його педагогом А.Хачатуряном у роки навчання у музично-педагогічному інституті ім. Гнесіних (м. Москва). Музика А.Хачатуряна, просякнута ритмами та інтонаціями кавказького, зокрема вірменського мелосу, суттєво вплинула на становлення стилю молодого митця, привернула його увагу до орієнтальних мотивів і тем. По-друге, навчаючись на заочному відділенні музично-педагогічного інституту, О.Рудянський працював викладачем Карагандинського музичного училища, а після закінчення навчання – викладачем кафедри теорії музики Алма-Атинської консерваторії (1963–1977 рр.). Учнями композитора стали майбутні члени Спілки композиторів Казахстану Адил Бестибаєв, Бейбіт Дальденбаєв та член Спілки композиторів Татарстану Мазгуда Шамсутдінова.

Педагогічну діяльність в Алма-Аті О.Рудянський поєднував не лише з композиторською творчістю, але й із вивченням місцевого фольклору – народної казахської мелодики, особливостей інструментального виконавства, специфічних національних принципів розгортання музичної думки. У цей період з'являються твори, що ґрунтуються на образних і стилістичних зв'язках з казахською народнопісенною творчістю – «Концертний кюй» для фортепіано (1964, 2-а редакція – «Казахська токата», 1978), «Увертюра на казахські теми» для симфонічного оркестру (1965), «Жовтий степ», Струнний квартет №2 (1965), Камерна кантата на народні слова для солістів і камерного оркестру «Пісні акинів» (1970), Сюїта для оркестру казахських народних інструментів ім. Курмангази «Казахські ескізи» (1973).

Принципи художнього мислення класичної професійної музики у творах казахського періоду поєднуються з цитуванням казахських народних пісень різних жанрів, ліричних вокальних та інструментальних мелодій; використанням прийомів драматургічного розвитку кюя (жанру казахської національної інструментальної музики, який має циклічну контрастну форму); втіленням характерних національних інтонацій (кварто-квінотових поспівок і гармонічних угруповань, що імітують стрій звучання казахської домбри); зверненням до особливостей ритміки народних танців (ритмічні перебої, асиметричні побудови, зміщення сильних долей такту, зіставлення акцентів і прийомів поліритмії); наслідуванням прийомів, характерних для національного інструментування й виконавської практики.

Балет «Легенда про жовтий степ» (1980), написаний вже у донецький період творчості, своїм змістом і стилістикою також втілює принципи діалогічності художнього мислення композитора. Сюжет опери «Чумацький шлях Тараса» (1992; 2-а редакція «Шлях Тараса» – 2002) дозволив композитору відобразити творчу постать Т.Шевченка у контексті діалогу української та казахської культур. В основу лібрето, написаного донецьким поетом Віталієм Юречком та учнем О.Рудянського, хормейстером, композитором і поетом Віктором Ревою, покладено справжні події з життя Шевченка, пов'язані з приїздом у Київ після закінчення Петербурзької Академії мистецтв, активна діяльність у роботі Кирило-Мефодіївського товариства (1 дія) та арештом і засланням поета у казахські степи (2 дія). Знання казахського фольклору дозволило донецькому композиторові достовірно втілити національне начало східного походження та поєднати його з принципами українського фольклору. Як зазначає автор, при підготовці до роботи над оперою він ретельно прочитав «Кобзар» та книги, присвячені Шевченкові («Тарасові шляхи» О.Іваненко, «Тарас Шевченко-Грушевський» О.Кониського, «Спогади про Шевченка», «Шевченко» Л.Хінкулова, «Акин-Терези» Вадецького та ін.), звернувши особливу увагу на історичні постаті друзів поета, його переживання і душевну драму [9, 120]. Серед дійових осіб опери – реальні історичні особи (Остап Вересай, Микола Гулак, Микола Костомаров, Панько Куліш та ін.) та образи казахських легенд (Берегиня степу).

Текстовим фундаментом арій, хорів, монологів та пісень опери стали вірші Шевченка, українські народні пісні на його слова, чумацькі пісні. Побут казахського народу у другій дії характеризують народні пісні і танці. «Українські і казахські національні начала у музичній драматургії опери переплітаються між собою і поліфонічно об'єднуються у сцені Тараса і Забаржиди (4-а картина опери)» [9, 121]. Дві дії «Шляху Тараса» навіть зовні втілюють діалог двох національних культур: події Першої дії розвиваються у Києві, на берегах Дніпра; Другої – у казахських степах та форті Новопетровський.

Музична драматургія опери базується на розвитку декількох наскрізних тем-образів. Головна з них – тема Долі поета. Вона виростає зі звуків акорду Вступу, симфонічно розвивається і досягає своєї кульмінації в епілозі. Короткий Вступ до опери покликаний змалювати психологічний образ Поета в його трагічній величі. Народний характер образу Тараса Шевченка підкреслюється типовим прийомом, що походить з реалістичної музичної драми: постать Поета змальовується на тлі масових народних сцен, що спираються на українські побутові жанри. Так, уся Перша картина (На березі Дніпра) – народно-жанрова сцена, в якій беруть участь і троїсті музики, і хори селян, дівчат і дитячий хор. Жартівлива сценка з троїстими музикантами, хороводом дівчат та грою малюків (дитячий хор «А наш жучок по дереві ходить») контрастує розповіді Уляни про трагічну долю Оксани (шевченкової дитячої мрії), що стає зав'язкою психологічної драми. Розповідь Уляни доповнюється образом Оксани-видіння (балерина).

Наслідуючи традиції історичної народної музичної драми, які походять з російської композиторської школи XIX ст., О.Рудянський персоніфікує народні образи. Так, постать Остапа Вересая стає втіленням народної мудрості, образ його небоги Уляни – відображенням ліричного жіночого начала. Єдність Кобзаря зі своїм народом підкреслена багатьма прийомами: хор селян, які спостерігають за роботою Шевченка біля мольберта, декламує його вірш «Рева та стогне Дніпр широкий»; Дума Вересая написана на вірші поета; в партії Тараса відчутні інтонації народних дум і чумацьких пісень тощо.

Три картини Першої дії поєднуються між собою за принципом контрасту: народно-жанрову сцену змінює драматична картина (події Другої картини відбуваються на квартирі Миколи Гулака, де зібралися члени Кирило-Мефодіївського Товариства), за якою слідує сцена у царському палаці і на арештантському шляху (Третя картина). Усі три картини Першої дії змальовують різні соціальні групи (простий люд, інтелігенція, придворні, арештанти), які об'єднує постать Шевченка.

Друга картина змальовує зібрання Кирило-Мефодіївського братства і розпочинається драматичним монологом (позависотна декламація баритону) Шевченка на вірші поета «Кругом неправда і неволя», в оркестровому супроводі якого з'являються інтонації теми Доля поета. Розвиваючи драматичну лінію, музичний матеріал картини побудовано на речитативно-декламаційних зворотах, а не народнопісенному матеріалі. Її переломним моментом стає хор студентів із закликом до знищення монархії і встановлення народного правління, що призводить до дискусії між членами Товариства. Фінальний квінтет (Шевченко, Білозерська, Петров, Гулак, Костомаров) є кульмінацією картини, побудованою на пружних маршових ритмах. О. Рудянський вдало використовує прийом «узагальнення через жанр», в якому марш стає символом згуртованості, рішучості та єдності революціонерів зі своїм народом.

Маршем розпочинається й Третя картина, але своїм холодним аристократизмом цей марш різко контрастує з попереднім, змальовуючи придворний побут. Його емоційність підкреслюється остинатним ритмом барабана, на тлі якого розгортаються навмисно примітивна мелодія із квартовими закличками військових сурм і розмовний діалог царя Миколи I з графом Орловим (ці дійові особи не співають). Переломний момент розповіді про долю Шевченка (наказ царя про заслання Поета до Оренбурзького Окремого корпусу) зображається досить скупими засобами виразності. Тим яскравіше сприймається фінал Першої дії – народно-масова сцена на арештантському шляху, характеристикою якої стає чумацька пісня «Да було ж літо». Особливого драматизму їй надає введення жіночих голосів та заключні слова Вересая «Зажурилась Україна – така її доля!». Драматизм вирішення цієї композиції наслідує традиції Д. Шостаковича, викликаючи асоціації зі сценою каторжан і образом Старого каторжанина в опері «Катерина Ізмайлова».

Початок Четвертої картини – музичний пейзаж, який одразу викликає аналогії з початком Першої картини. Та ці два пейзажі мають різне емоційне забарвлення, що втілюють відповідно переживання молодого Поета і змученого долею і тугою за батьківщиною Шевченка-рекрута. Перший пейзаж – сонячний весняний день на березі Дніпра, група дівчат з польовими квітами, дівчина з коромислом і відрами. Пейзаж з Четвертої картини – вечірні сутінки у казахському степу і сумна пісня Берегині Степу. Об'єднують обидва пейзажі інтонації теми Доля поета.

Побудова Четвертої картини також викликає аналогії з початком Першої дії. В основі картини – жанрово-побутова народна сцена. Після вокалізу Берегині Степу розгортається інструментальна мелодія (акин Сатангул грає на народному казахському інструменті домбрі), а потім співає народну пісню, яка своєю імпровізаційною побудовою, вільною ритмікою, неквапним розгортанням подібна до українських дум. За піснею Сатангула слідує народні казахські танці косалка (танець дівчат) і байга (кінські перегони дівчини і джигітів). І знову на тлі народних розваг з особливою гостротою відчувається трагедія Поета – з лейтмотиву Доля розпочинається монолог «Думи мої», який переростає в однойменний хор селян.

Сцена та пісня Забаржиди також побудована на інтонаціях казахської народної музики. У дуєті Тараса і Забаржиди, що стає кульмінацією розвитку ліричної лінії опери, тісно переплітається українська і казахська мелодика.

Окрім музичних пейзажів, між образами і сценами Першої і Другої дій виникає низка паралелей, що свідчать про діалогічність художнього мислення О. Рудянського.

По-перше, це постаті українського кобзаря Остапа Вересая і казахського акина Сатангула, які втілюють кращі риси народу, його розважливість і мудрість. Вересай виконує думу, а Сатангул – казахську народну пісню.

По-друге, це реальні жіночі образи Уляни, яка розповідає про долю Оксани – дитячого кохання поета, та казахської дівчини Забаржиди, в яку Шевченко закохався у засланні. (Паралелі ви-

никають навіть у вчинках героїнь: Оксана, закохавшись в офіцера, пішла з ним у похід; Забаржада після чергового доносу на Шевченка поїхала з ним до нового місця заслання у форт Новопетровський). Партії Уляни і Забаржади побудовані відповідно на українському і казахському народнопісенному матеріалі.

По-третє, в кожній з дій є й фантастичні жіночі образи: видіння Оксани і Берегиня казахського степу. Композитор підкреслює їх нереальну природу: Берегиня Степу виконує вокаліз без слів, а партію Оксани (видіння) виконує балерина.

По-четверте, перша і четверта картини – масові сцени, що будуються на народно-побутових жанрах, серед яких виділяються танці (жартівливий танець троїстих музик двох юнаків зі скрипкою і сопілкою та дівчини з бубоном – у першій; косалка і байга – у другій діях). В обох випадках ці жанрові сцени слугують фоном для зображення трагічних переживань Тараса.

По-п'яте, аналогії виникають також і між третьою і п'ятою картинами, які відображають жорстокість царського режиму (рішення про заслання Поета у Третій і сцена покарання Скобелева) і закінчуються драматичними народними сценами.

Об'єднує обидві дії постійне проведення в усіх ключових моментах теми Доля поета, яка виконує функцію лейтмотиву і у своєму розвитку слугує симфонізації опери.

Отже, звернення до маловідомої сторінки життя Тараса Шевченка у засланні дало можливість О.Рудянському втілити в опері не тільки величну і трагічну постать Поета, але й образи українського і казахського народу, підкреслюючи спільність їх інтересів та долі. З цією метою композитор використовує різні форми опрацювання фольклору (пряме й опосередковане цитування, переінтонування, наслідування окремих прийомів тощо) та образно-ситуаційні аналогії, що відображають діалогічність художнього мислення О.Рудянського. Цей діалог розгортається у декількох площинах: між двома національними культурами; між професійним і народним мистецтвом; між класичними традиціями та їх розумінням сучасним митцем, між європейським музичним мисленням і тематизмом казахської мелодики.

На жаль, не відбувся найголовніший діалог – між автором і слухачем: опера й досі не поставлена жодним театром. Окремі її уривки прозвучали на Міжнародному фестивалі «Київ Музик Фест» («Заповіт» та Арія Тараса), на ювілейному концерті О.Рудянського у Донецькій філармонії. Цікавий та динамічний сюжет, рельєфні образи, орієнтація на традиційні форми музичного висловлення та їх індивідуальне втілення, пісенність та опора на жанровість надають опері рис демократичності і здатні викликати інтерес сучасного слухача.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Балакірова С. Проблема Заходу та Сходу в сучасному музичному постмодернізмі // Гуманітарні науки і сучасність: Зб. наукових праць. – К., 2001. – С. 127–135.
2. Берегова О. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х років ХХ сторіччя: Автореферат дис. ...кандидата мистецтвознавства: 17.00.03. – К., 2000.
3. Біленька І., Д.Шейнін. На основі інтонаційного синтезу // Музика. – 1984. – №5. – С. 13–15.
4. Герланец В. Найдёт ли дорогу на сцену «Чумацький шлях Тараса»? // Вечерний Донецк. – 2002. – 5 ноября.
5. Гливинский В., Киреева Т. О музыке Александра Рудянского // Методические материалы в помощь лектору Университета музыкальной культуры. – Донецк, 1990. – С. 3–16.
6. Гливинский В. «Чумацький шлях Тараса» // Вечерний Донецк. – 1993. – 2 апреля.
7. Ревенко Н. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80–90-ті роки ХХ ст.): Автореферат дис. ...кандидата мистецтвознавства: 17.00.01. – Київ, 2004.
8. Рожновский В. Постмодернизм: лебединая песнь или пролог нейрокосмической эры? // Музыкальная академия. – 2001. – №3. – С. 17–23.
9. Рудянский А. Опера о Т.Г.Шевченко // Рудянский А. Семь божественных нот. – Донецк, 2003. – С. 118–122.
10. Северина И. Каким представляется XXI век // Музыкальная академия. – 2004. – №1. – С. 60–61.

11. Северинова М. Художньо-світоглядні традиції у творчості українських композиторів 80–90-х років ХХ ст.: Автореферат дис. ...кандидата мистецтвознавства: 17.00.01. – Київ, 2002.
12. Соколов А. Введение в музыкальную композицию ХХ века. – М.: ВЛАДОС, 2004.
13. Соколов А. Новые эстетические тенденции музыки второй половины ХХ века. Стили. Жанровые направления // Теория современной композиции / Отв. редактор В.С.Ценова. – М.: Музыка, 2005. – С. 23–39.

Olena Ushchapovska

OPERA OF ALEXANDER RUDYANSKYIY «WAY OF TARAS»:  
NOTES ARE ABOUT DIALOG OF ARTISTIC THOUGHT

In the article opera of O. Rudyanskyi is considered «Way of Taras» in the context of dialog of cultures, which is carried out in a few planes: between two national cultures; between a professional and folk art; between classic traditions and their understanding a modern artist; between European musical thought and kazakh melodic. A dialog is a «west–east» is conditioned the subject of opera, presented the use of Ukrainian and kazakh folklore and complemented the row of analogies of vividly-situations.

**Key words:** dialog of cultures, genre-domestic folk stage, «generalization through a genre», musical landscape, kazakh melodic.

*Наталія Сулій*

СПОСОБИ ОРГАНІЗАЦІЇ ЦІЛІСНОСТІ ФОРТЕПІАННИХ ЦИКЛІВ  
(«ДІТЯЧА МУЗИКА» № 1 І № 2 ТА «МУЗИКА В СТАРОВИННОМУ СТИЛІ»  
ВАЛЕНТИНА СІЛЬВЕСТРОВА)

*Стаття присвячена питанням єдності циклів, способам організації цілісності фортепіанних мініатюр, їх стильовим особливостям та аспектам формотворення в українській музиці другої половини ХХ століття (на прикладі опусів «лірико-пісенного» періоду творчості Валентина Сильвестрова).*

**Ключові слова:** цикл, мініатюра, формотворення, стиль, постмодернізм, мелодизм.

Основним постулатом постмодернізму є повернення до минулого і рух вперед. Аналізуючи естетичні погляди митців шістдесятих і сімдесятих, спостерігаємо ряд відмінних, а подекуди і протилежних положень. Зображаючи діалог цих двох десятиліть, музикознавець Т. Левага відзначає доволі глибокі відмінності у їх поглядах та принципах: так «пафос пізнання світу, екстравертний характер художніх інтересів, установка на ... авангард « шістдесятників протиставляється основним тенденціям сімдесятиків: це «пафос самопізнання, інтравертний характер художніх інтересів, установка на традицію» [5, 10]. Хронологічно постмодернізм збігся з «утвердженням методу полістилістики, який дозволив здійснити тотальний синтез сучасного й історично обумовленого, віддаленого в часі» [10, 78].

Суттєві перетворення відбуваються й у розумінні музичного процесу, що викристалізувався в епоху класицизму: традиційна послідовність «початок – середина – кінець» замінюється іншими уявленнями про організацію музичного твору – створюється множинність індивідуалізованих вирішень, кожен твір виникає як неповторно оригінальна звукова структура.

Різні прояви такого індивідуального синтаксису в умовах «звуквисотної неоімпресіоністичної» [6, 112] композиції виразились у виникненні таких принципів формотворення, як «стани», «події», «перетворення» [6, 112].

Починаючи з середини 70-х років, поняття форми почало розумітись і трактуватись вільніше, особливо після появи (1962, 1968) класичних досліджень Умберто Еко. Як вважає С. Шип, «під цим поняттям (у вузькому значенні слова) почали розуміти *схему побудови, що є типовою для певної групи творів, усталюється в процесі аналізу, який спирається на конкретні музичні твори. Форма служить для музичного втілення змісту і тому може існувати у вигляді індивідуально-неповторної*



звукової структури окремого твору. В деяких аспектах поняття музичної форми може збігатися з поняттям музичного жанру (концерт, меса тощо), хоч ця універсалія, не надто усталена досі, також почала втрачати стійкі типологічні риси» [12, 40]. Основним постулатом українських митців цього періоду, за висловлюванням Б. Сюті, стало «реанімування та актуалізація жанрових та формотворчих моделей, усталених у минулі епохи» [12, 47].

Цей період у творчості багатьох українських композиторів відзначається поверненням до мелодизації мелодії та тональної визначеності гармонії.

Отже, використовуючи давні формотворчі моделі та створюючи нові, композитори оперували сучасними виразовими засобами, в результаті чого виникала індивідуалізована мовно-стильова палітра окремого композитора, періоду творчості чи одного твору.

Митцем, у творчості якого можна спостерігати усі перелічені моменти, характерні для постмодернізму, виступає Валентин Сильвестров. Оскільки творчий доробок митця є неоднорідний у стильовому відношенні (С. Павлишин поділяє його на шість частин), то предметом нашого дослідження є цикли фортепіанних мініатюр, написані саме у п'ятий – шостий періоди (та між ними), зокрема «Музика в старовинному стилі для фортепіано»<sup>1</sup> (1973) та «Дитяча музика» № 1 і № 2 (1973).

Висвітленню цих питань (стильовим тенденціям 70-80-х років ХХ століття, фортепіанній музиці цього періоду тощо) присвячено ряд праць відомих музикознавців: В. Задерацького, М. Лобанової, Т. Левої, С. Павлишин, Л. Кияновської, О. Козаренка, Б. Сюті, І. Строй, О. Олійник. Однак питанням єдності циклів, способам організації цілісності фортепіанних мініатюр, їх стильовим особливостям та аспектам формотворення приділено недостатньо уваги і тому це визначило мету нашого дослідження.

Вважаємо також за доцільне відзначити у вищеперелічених творах стильові риси індивідуальної манери митця як відображення провідних рис та тенденцій розглянутого періоду.

Вже у середині та другій половині 60-х років композитор розробив свій новаторський спосіб організації художньої цілісності, «базований на домінуванні драматургічних принципів і використанні цілком довільних (зумовлених лише драматургічною необхідністю) трансформацій музичних жанрів, форм, частин обраних форм. Усі, навіть найдрібніші деталі прискіпливо опрацьовуються з погляду їх місця і функції в єдиному художньому цілому, що є мистецьким аналогом безмежного звучання Всесвіту і Природи» [12, 31].

Оскільки пропонований період творчості В. Сильвестрова відзначається проявом таких рис постмодернізму, як стійка зацікавленість до мелодизації мелодії та тональної визначеності гармонії, то переліченим творами також притаманні ці риси.

Показовим прикладом прояву цієї тенденції в іншому жанрі є камерно-вокальний цикл В. Сильвестрова «Тихі пісні», який був написаний композитором у період творчості, який музикознавець Б. Сютя називає «лірико-пісенним» чи «пісенно-романтичним» [12, 48]. Яскравий дар Сильвестрова-мелодиста відзначають і музикознавці – дослідники його творчості, і поети – його друзі. Поет Геннадій Айги у розмові з Мариною Нестьєвою відзначав: «Вроджений унікальний дар композитора – його почуття мелосу. Він не тільки виділявся в цьому сенсі серед своїх сучасників, але і в ХХ столітті являється одним із найяскравіших мелодистів» [7, 9].

«Дитяча музика» № 1 та № 2 – це два цикли по сім п'єс у кожному. Традиція звернення до написання музики для дітей, до дитячої аудиторії та дітей-виконавців бере свій початок у творчості Р. Шумана, М. Лисенка, П. Чайковського. У ХХ столітті цю традицію продовжили К. Дебюссі, Б. Барток, В. Косенко, С. Прокоф'єв та ін. Сучасники В. Сильвестрова також створювали опуси, зрозумілі та доступні юним музикантам. Це Л. Дичко, Б. Фільц, Ж. Колодуб, Л. Колодуб.

До написання п'єс, що можуть доповнити дитячий репертуар (передусім не як виконавців, а як слухачів), звертався і В. Сильвестров. У монографії С. Павлишин про композитора авторка наводить висловлювання самого митця про відмінності між двома зошитами. «Дитячу музику» № 2 Си-

<sup>1</sup> «Музика в старовинному стилі для фортепіано» (1973): I. Ранкова музика; II. Вечірня музика (присвята Григорію Гавриленку); III. Споглядання (присвята Валерію Ламаху); IV. Присвячення (присвята Інзі та Ларисі).

львєстров склав зі старих, в основному консерваторських творів, як він каже, ще «дилетантського періоду». ... Цю музику він вважає дещо тривіальною, ілюстративною, розрахованою на зовнішній ефект. Насправді це програмні п'єси на дитячу тематику» [8, 55].

Цікавішою та вагомішою вважається «Дитяча музика» № 1. Тут композитор відображає світ поглядом дитини. Як тонкий психолог, він старається передати навколишнє середовище через дитяче бачення та сприйняття. «У циклі є дитяча риторика: вона розповідає про те краще, що залишилося людині з дитинства» [8, 55].

Номери першого зошита - «Колискова», «Сучасний танець», «Вдячність», «Подив», «Старовинна мелодія», «Фантастична сонатина (Дракон і птах)», «Ранкова пісенька» розташовані за принципом жанрового контрасту: пісенність (непарні номери) – танцювальність (парні номери), об'єднуючись спільною ідеєю.

Характер «Колискової» наспівний, ліричний. Задум реалізований у двочастинній побудові (A+A<sub>1</sub>; abb<sub>1</sub>+abb<sub>1</sub>+доп.; [4+4+5] [4+4+5 + 3]). Одноманітні повторювані синкоповані ритмічні низхідні поспівки створюють заколисуючий розмірений рух усіх голосів, що нашаровується на гармонічний супровід - суміжнощабельні поєднання тризвуків та паралельних квінт з переходом до кварт:

«Колискова»

Andantino ♩ = 76

Жанровим та образним контрастом виступає другий номер «Сучасний танець». Тут присутні ритмічні інтонації, характерні для квікстєпу (швидкого фокстроту). Тричастинна побудова A+A<sub>1</sub>+A<sub>2</sub>; abc + abd + abc; [4+8+4] + [4+8(1)+(1)5] + [4 + 7+ 5] ґрунтується на поєднанні діагонічної ритмізованої мелодії з елементами в доволі опосередкованому сенсі з джазовою музикою (одним з елементів джазової музики є застосування пентатоніки – 6, 22, 40 т.т.) та, як гармонічного супроводу, суміжнощабельних тризвуків, квартсектакордів у широкому розташуванні, паралельних терцій (терцева втора).

Особливою наспівністю, м'якістю, ніжністю відрізняється третій номер циклу «Вдячність». Комплементарний рух голосів створює безперервну мелодичну лінію (супровід паралельними квінтами) з перемінними ладово-тональними устоями F – D (у першій частині); D – H (у другій частині); G у заключних тактах. Перша частина – розробковий період романтичного типу: 4+7+4 (доповнення). Завершення другого речення на субдомінантовій гармонії створює доволі неочікуване звучання перед доповненням, що приводить до однойменної паралельній тональності (F – D). Друга частина – майже незмінне повторення першої – транспонований період у малотерцевому співвідношенні.

Подібні виразові засоби застосував композитор і в «Старовинній пісні»: витримана діагонічна мелодія у супроводі рівнобіжних квінт.

Доволі незвичною та нетрадиційною стосовно застосування виразових засобів, є четверта частина циклу – «Подив». «Мінімальність» мелодики та гармонії уступає місце динаміці та агогії. «Будівельним» матеріалом у творі виступає єдиний мажорний тризвук (витримується протягом трьох-чотирьох тактів) та пуантилістичні вкраплення окремих нот у крайніх регістрах:

«Подив»

*Allegretto* ♩ = 112

Оскільки мелодика та гармонія тут займають другорядне місце, поряд з фактурою, динамікою, формотворчим засобом виступають тональні зіставлення тризвуків. Тут можна спостерегти певні закономірності: перша побудова 1+4+1+3+1+3+1+4+1 – на витримано-повторюваному B-dur-ному тризвуку; друга побудова – 3+1+(1+2)+1+3+1+(1+1+2) – на тризвуках терцево-секундового співвідношення: D-dur, F-dur, G-dur + D-dur, F-dur, G-dur, A-dur. С. Павлишин назвала цю п'єсу «наймодернішою» за музичною мовою п'єсою», де використаний такий виконавський нюанс, як «визвучування тризвука» [8, 56].

Різким дисонансом до усіх п'єс циклу виступає шоста частина «Фантастична сонатина» (Дракон і птах). Virізняється також масштабністю побудови і форми. Для зображення образів дракона та птаха композитор застосував звукозображальні ілюстративні засоби. Головна партія у низькому регістрі дещо нагадує серію, але не повністю витриману (деякі з 12 звуків повторюються), створює образ дракона. Цілотонові поспівки на віддалі півтонового зсуву через октаву, – відповідно, побічна партія – нагадують помаху крил птаха:

«Фантастична сонатина» (39–40 т.т.)

*Allegro*

Як просвітлення, повернення до наспівно-ліричних картин початкових п'єс, чергуючись з політональними цілотоновими мотивами, звучать теми з «Сучасного танцю» (59-62 т.т.) та «Колискової» (67–77 т.т.).

Завершенням, підсумуванням циклу служить сьома п'єса «Ранкова пісенька», де відбувається поєднання жанрів: пісенного і танцювального. Нескладні мелодичні поспівки укладені у чітку квадратну структуру танцю:

A	B	A	B	A	B	A	Coda
a + a <sub>1</sub>	b+b <sub>1</sub>	a <sub>2</sub> + a <sub>3</sub>	b <sub>2</sub> +b <sub>3</sub>	a + a <sub>1</sub>	b+b <sub>1</sub>	a <sub>2</sub> + a <sub>3</sub>	c
8+8	8+8	8+8	8+8	8+8	8+8	8+8	6+8
F,Es,F	F,Es,G,F,EsDe	F,Es,F	F,Es,G,F,EsDe	F,Es,F	F,Es,G,F,EsDe	F,Es,F	F,Des, G
...	s	...	s	...	s	...	

## МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА І СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ

Отже, «Дитяча музика» № 1 – це цикл фортепіанних мініатюр, що об'єднуються насамперед спільною програмною назвою та назвами кожної п'єси, які «композитор вважає лише зовнішньою оболонкою для вираження їх глибокої суті. Він прагне в музиці узагальнення, схоплення основних рис, а не ефективною ілюстративності» [8, 56]. Чергування п'єс відбувається за скітним принципом поєднання різнохарактерних номерів. Фактором єдності циклу служать також стильова однорідність виразових засобів, а водночас жанрова приналежність п'єс (чергування пісенних і танцювальних). Діатонічні короткі поспівки, суміжнощабельні консонантні співзвуччя, рух паралельними квінтами, терціями, зростаюча роль динамічних та агогічних засобів – усі ці скромні, на перший погляд, засоби спрямовані для втілення загальної мети – створення циклу для дитячого сприйняття та дитячого виконання.

«Дитяча музика» № 2 складається, як і перший зошит, із семи п'єс: «Дзвіночки», «Озеро», «Ранковий птах», «Марш», «Ноктюрн», «Скерцо», «Казка». Мініатюри об'єднані у цикл за скітним принципом – присутність образного, жанрового, темпового контрастів. Оскільки цикл спрямований на дитячу аудиторію, а мислення у дітей конкретно-образне, то і мініатюри відповідають цим вимогам. Кожна п'єса має програмну назву, і, відповідно, усі виразові засоби спрямовані на відтворення того чи іншого образу, пейзажної замальовки чи жанру. «Дзвіночки» – м'який передзвін у високому регістрі досягається накладанням арпеджованих ходів (та ламаного арпеджіо) на коротенькі поспівки паралельними терціями та суміжнощабельними тризвуками. А також - внутрітактові синкопи, «алеаторичні» фактурні переходи, паузи, які створюють ефект звучання музичної тканини – всі ці засоби «змальовують» запрограмований образ:

### «Дзвіночки»

Allegro ♩ = 100  
8<sup>va</sup>

con *una corda*  
una corda

*p* > *pp* > *p* > *mp* > *pp* > *p*

Аналогічні прийоми використані й у п'єсах «Озеро» та «Ранковий птах». Використанням го-стріших гармонічних співзвуч (низхідні півтонові зсуви паралельних квартсекстакордів) та чітким ритмом відрізняється четверта мініатюра «Марш». Споглядальний, дещо медитативний стан переданий у «Ноктюрні»:

### «Ноктюрн»

Andante ♩ = 88

con *una corda*  
una corda

Така особливість фактури, як звукова педаль та розспівування усіх голосів, що стає одним із індивідуалізованих виразових засобів композитора наступних періодів, використана композитором у цій мініатюрі. Зіставлення різнофактурних епізодів: наспівної ліричної мелодії з паралельними мінорними та мажорним секстакордами та квартсекстакордами з доданими тонами, що створює доволі різке дисонантне звучання, стало основою для побудови «Скерцо». Остання мініатюра циклу «Казка» відображає дві протилежні сили, що живуть у постійній боротьбі: «страшні, дещо драматичні» образи серединної побудови обрамляють просвітлені споглядальні першої і третьої репрізної частини. Політональні поєднання, дисонантні співзвуччя з-розщепленими тонами, токатні органні пункти стають «будівельним» матеріалом казкової «розповіді».

Отже, обидва фортепіанні цикли «Дитячої музики» № 1 та № 2 є прикладом поєднання на основі програмного задуму та переважно контрастного зіставлення різнохарактерних та різножанрових мініатюр. У більшості випадків контраст присутній на рівні темпу та фактури. Об'єднуючими також є виразові засоби: короткі повторювані поспівки, найрізноманітніше використання тризвука (переважно мажорного та мінорного – в основному виді та обернення, інколи з доданими тонами), стрічкове голосоведіння. Також появляються такі особливості нотного письма, що знайдуть своє застосування у стилі композитора наступних років: звукова педаль, розспівування усіх голосів.

«Музика в старовинному стилі для фортепіано» В. Сильвестрова є одним із перших яскравих прикладів утвердження постмодернізму – нової художньої традиції, основним постулатом якої є «повернення до минулого і руху вперед» [12, 46]. Твори композиторів цього періоду відрізняються тісним взаємопереплетенням традиційних і новаторських тенденцій. Використовуючи моделі попередніх епох, трансформуючи їх відповідно до індивідуального задуму та використовуючи сучасні виразові засоби, композитори створювали гранично індивідуалізовані музичні композиції. Провідною тенденцією цього часу було повернення до «нової простоти», опора на тональність та мелодизм, появляється тенденція до поєднання «чужого» і «свого» слова.

Певних змін та трансформацій у цей час зазнали також питання формотворення та композиційної організації об'єднання циклів.

Однією з тенденцій формування єдності циклу цього періоду було звернення до жанрових та формотворчих моделей попередніх епох (зокрема пісенних циклів композиторів романтиків). У цьому циклі, як і в багатьох інших циклічних творах вказаного періоду (зокрема кантатно-ораторіальні твори Лесі Дичко «Чотири пори року», «Сонячне коло», «Здрастуй, новий добрий день» та ін) сформувався такий тип організації циклічних творів, що відображає композиційну логіку об'єднання твору на різних рівнях. Результатом цього циклічний твір виступає як макроцикл, що, в свою чергу, поділяється на доволі самостійні та завершені розділи чи підрозділи – мікроцикли, складовими яких стають одна, дві, чи більше п'єс.

Найпоказовішими творами В. Сильвестрова у цьому ключі є вокальний цикл «Тихі пісні» та «Музика в старовинному стилі» для фортепіано.

Збірне відображення старовинної музики у фортепіанному циклі ґрунтується на поєднанні «стилю кількох століть, класицизму і раннього романтизму крізь призму сприйняття одного композитора, в одному настрії і емоційному стані» [8, 58]. За словами С. Павлишин, сам композитор називає цикл «неокласичним полем», на якому виростають нові явища, ідіоми, і проводить порівняння з переспівом старогрецької та латинської поезії у Пушкіна» [8, 58].

«Музика в старовинному стилі» є циклом, що складається з чотирьох розділів («Ранкова музика», «Вечірня музика», «Споглядання» та «Присвячення»), які, в свою чергу, поділяються на частини. В основі твору лежить принцип сюїтності, який витримано на двох рівнях: макроцикл, що ділиться на відносно самостійні розділи - мікроцикли.

Перша частина «Ранкової музики» – Allegro – написана у злегка романтизованому моцартівському стилі (подвійна двочастинна форма (ABA<sub>1</sub>B<sub>1</sub>)). Перша частина - A – два періоди, романтичні за структурою (перший експозиційний, другий розробковий - Des – Ges, Des):

МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА І СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ

«Ранкова музика», ч.1.

Будівельним матеріалом другої частини – В – є вичленування та розвиток двох основних елементів з попередньої частини у домінантній тональності (As). На тоніко-домінантовому, домінантовому та тонічному органних пунктах звучить варіантно-варіаційне проведення матеріалу частини А.

Схема першої частини «Ранкової музики» – Allegro:

A		B		A <sub>1</sub>		B <sub>1</sub>	
a + b	r + a <sub>r</sub>	вичлен. мотивів з част. А на орг пункт.		a + b	r + a <sub>r</sub>	вичлен. мотивів з част. А на орг пункт.	
5+3	12+9	15+17		5+3	12+9	15	
Des	Ges Des	As		Des	GesDes	As	

С. Павлишин називає її «моцартівською» – осучасненням, використанням сучасної музичної мови композитора є «підкреслена витонченість, притишеність, ніжність», органні пункти в басах вказують на «романтизацію класичного прототипу» [8, 59].

Наспівні мелодичні модальні діатонічні звороти на фоні низпадаючих паралельних квінт лезать в основі Andantino rubato - ліричної серединної побудови мікроциклу «Ранкова музика»:

«Ранкова музика», ч.2.

## МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА І СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ

Форма – повторений період  $A+A_1$ ;  $|a+a_1| + |a+a_1|$ ;  $(8+8)+(8+8)$ ; протягом усієї частини - As. Визначальне місце у драматургії циклу надається динаміці (*pp, ppp, pp, ppp*), агогічним відтінкам (*poco rit, rit* – виписано сім разів), зміні розміру (неперіодично-перемінний) – що вважаємо факторами «осучаснення» твору.

Третя частина *Vivace rubato* знову повертає нас до «моцартівських» фонем. Повторений період (з розширеним другим реченням) при другому проведенні проводиться у дзеркальному відображенні.

Схема *Vivace rubato*:

A		A <sub>1</sub>	
a	a <sub>1</sub>	a <sub>1</sub>	a
6	6+8	6+8	6
F-B	F, g, Es	F, g, Es	F-B

Тут, як і в попередній частині, значне місце відводиться динаміці (*pp, ppp, pp, ppp*), агогічним відтінкам (*poco rit, poco acceler.* – виписано 11 разів), зміні розміру (неперіодично-перемінний).

Отже, мікроцикл «Ранкова музика» побудований за сюїтно-сонатним принципом – чергування темпових контрастів: *Allegro – Andantino – Vivace*. У крайніх частинах виразно проступають «моцартівські» фонемі, у серединній побудові – перетворення ранньоромантичного стилю. Звідси – стильова плюральність служить водночас і фактором об'єднання частин у мікроциклі.

За аналогічним принципом – відродження на сучасному ґрунті стилістики відповідних історико – культурних періодів – побудовані і наступні розділи. Так, «Вечірня музика» (другий розділ циклу) складена з чотирьох п'єс, причому три перші відроджують стилістику бароко та рококо, четверта знову повертає нас до класичного періоду, зокрема перший її епізод пов'язаний з ранньокласичним періодом, другий – звучить як цитата Моцарта.

«Вечірня музика», ч. 4

**Vivace ♩ = 160**

*leggiero dolce pp ppp rit.-----*

*con Leo. con una corda*

Два останні мікроцикли («Споглядання» та «Присвячення») складаються кожна з двох п'єс. Причому стильова спрямованість цих мікроциклів у дзеркальному відображенні відповідає двом першим. Тобто два крайні розділи, виконані у романтизованому класичному стилі, служать ніби обрамленням усього макроциклу, а два серединні (другий і третій) повертають нас до стилістики бароко і рококо. Відповідно до стильової спрямованості кожного мікроциклу композитор використовує властиві їм жанри, форми та принципи розвитку чи розгортання тематичного матеріалу.

Отже, «Музика в старовинному стилі» для фортепіано – зразок постмодерністського типу організації циклічного твору. У даному випадку сюїтний принцип побудови витриманий на двох рівнях: менші цикли (мікро цикли) утворюють один масштабний цикл (макроцикл). Засоби об'єднання простежуються також на кількох рівнях. На рівні макроциклу спостерігаємо програмність, плюральність стильових спрямувань різних епох у взаємопереплетенні з проявом індивідуального стилю композитора цього періоду (мелодизація, незавершеність, лірична спрямованість висловлювання). На рівні макроциклу поряд із сюїтністю проглядається двочастинна подвійна побу-

дова з дзеркальним проведенням частин (стосовно стилістики кожного мікроциклу). На рівні мікроциклів, що є відносно завершеними та самостійними розділами, поєднуються одностильові п'єси із використанням жанрів та форм, а також принципів розвитку чи розгортання тематичного матеріалу відповідно до історично-культурних періодів ХУІІ – ХІХ століть (принципи сонатності, сюїтності, діалогії, прелюдії та фуги).

У проаналізованих творах спостерігаємо сплав прийомів індивідуальних вирішень та риси спільності, що знаходять втілення у художньо-образному задумі, національній характерності. Створюючи свій індивідуальний стиль, композитор поєднує традиції та новаторські виразові засоби, вирішує проблему неостилів, поєднуючи різні естетичні системи минулого і сучасності.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Задерацкий В. Музыкальная форма. Выпуск 1. Москва: Музыка, 1995.
2. Кияновська Л. Портрет сучасника в інтер'єрі постмодернізму (спроба естетико-аналітичних студій над творчістю Віктора Камінського) // Українське музикознавство (науково-методичний збірник). Центр музичної Україністики. – Вип. 30. – К.: НМАУ ім.П.І.Чайковського, 2001. – С. 159–169.
3. Козаренко О. Національна музична мова в контексті постмодернізму // Тернопільський педуніверситет ім. В.Гнатюка. Наукові записки. Серія Мистецтвознавство. – Тернопіль: Астон, 1999. – Вип.1. – С. 9–16.
4. Козаренко О. Постмодерністичний акцент в музичній мові В. Сильвестрова // Syntagmation. Збірка наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства професора Стефанії Павлишин. – Львів: Сполом, 2000. – С. 80–86.
5. Левая Т. Советская музыка: диалог десятилетий // Советская музыка 70–80-х годов. Стиль и стилевые диалоги: Сб. тр. – Вып. 82. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1985. – С. 9–29.
6. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. – М.: Советский композитор, 1990.
7. Назайкинский Е. Поэтика музыкальной миниатюры. <http://harmony/musigi-dunea.az/harmony/RUS/>
8. Нестьева М. Валентин Сильвестров. Музыка – это пение мира о самом себе... сокровенные разговоры и взгляды со стороны. Беседы, статьи. Письма. – К., 2004.
9. Павлишин С. В. Сильвестров. Київ: Музична Україна, – 1989.
10. Павлишин С. Музыка двадцатого столетия. Львів: ЛДМА ім. М.В.Лисенка, 2005. – С. 222.
11. Строй І. Культурологічні виміри постмодернізму // Syntagmation. Зб. наук. ст. на пошану доктора мистецтвознавства професора Стефанії Павлишин. – Львів: Сполом, 2000. – С. 67–79.
12. Сюта Богдан. Культурно-стильова полілогічність музичних текстів постмодернізму як чинник організації художньої цілісності в українській музиці 1970-х років // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. Випуск 5. – 2004. – НАН України ІМФЕ ім. М.Т.Рильського. – С. 95–102.
13. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття. Київ: НАН України ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2004.

Natalia Sulyi

**THE WAYS OF ARRANGEMENT OF PIANO CYCLES' INTEGRITY («CHILDREN MUSIC» №1 AND 2 AND «MUSIC IN ANCIENT STYLE» OF VALENTIN SYLVESTROV)**

The article is dedicated to the cycles' unity, the ways of arrangement of piano cycles' integrity, their style peculiarities and the aspects of forms' creation in Ukrainian music in the second half of XXth century (based on example of opuses of «lyric - song» period of Valentyn Silvestrov's works).

**Key words:** the cycle, the miniature, the forms creation, the style, the postmodernism, the melodic.



### ЖАНРОВІ МОДИФІКАЦІЇ КОНЦЕРТНОЇ ІДЕЇ У ФОРТЕПІАННИХ КОНЦЕРТАХ ЛЬВІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

*У статті розглядаються особливості розвитку та інтерпретації жанру фортепіанного концерту у творчості львівських композиторів останньої третини ХХ ст.*

**Ключові слова:** інструментальний концерт, нова естетика, жанрові модифікації, музична культура.

Створення цілісної панорами українського мистецтва ХХ ст. неможливе без детального і всебічного дослідження композиторської та виконавської практик окремих регіональних шкіл. Найбільш оптимальним жанром, крізь призму якого слід розглядати еволюцію української музичної культури, вважаємо інструментальний концерт у широкому спектрі модерних модифікацій.

Своєрідність становлення фортепіанного концерту в Україні полягає у відображенні найхарактерніших тенденцій розвитку національної композиторської школи ХХ ст. Творче осмислення традицій класичного жанру, опора на національний мелос стали запорукою органічного засвоєння естетики концертності. В історично-стильовому дискурсі перший хронологічний період (приблизно до середини 40-х років) вирізняється залученням фольклорного інтонаційного словника, розширенням діапазону індивідуально-стильових впливів. Переважає романтичний, емоційний світ в дещо перебільшеному варіанті, цитатний метод використано поверхнево. Поява перших фортепіанних концертів безпосередньо пов'язана з запитами виконавської практики, потребами збагачення репертуару. В творах В.Фемеліди, М.Гозенпуда, Г.Таранова, Л.Ревуцького, В.Косенка, М.Тица та інших на першому плані пісенність, танцювальність, жанровість; вони невеликі за масштабами, фактура солюючого інструмента нескладна; композитори здебільшого орієнтуються на лірико-епічний тип російської симфонії другої половини ХІХ століття (Глазунов, Калінніков, Арєнський). Спостерігається деяка однотипність семантичних прообразів, пряmolінійність опори на фольклор, перевага кантиленного тематизму. Як зазначає О. Зінкевич, 40-50-ті роки в українській музиці репрезентували тип культури, який керувався принципами «естетики тотожності»: панувала установка на упорядкованість, відповідність соціальному замовленню, стильова нейтральність [2]. Однак були і винятки, що не вписувалися в «прокрустове ложе» поданих «згорн» директив. Серед них лірико-елегійний («брамсівський») Концерт для фортепіано з оркестром В. Барвінського (1938), партитура якого довгий час була недоступною для слухачів і дослідників. Прем'єра цього твору у Львові (вересень 1994 року) засвідчила його неабиякі художні властивості. Ще одним знаковим твором був Другий фортепіанний концерт С. Людкевича (1955), який стоїть на перетині неоромантичної та не-офольклорної жанрово-стильових тенденцій. Композитор «підкорив» яскраво національний характер тематичного матеріалу інтенсивному інтонаційному розвитку, забарвив його романтичною патетикою (відзначимо, зокрема, вплив поемної драматургії Ф. Ліста). Цікавою особливістю є те, що автор вважав за потрібне виконувати циклічний Другий концерт разом з одночастинним Першим, що мав виступати як пролог.

Другий хронологічний період умовно окреслюється серединою 40-х – початком 70-х років. У воєнні та повоєнні роки діяльність українських композиторів помітно активізується. Превалює героїко-патріотична тематика (концерти М.Дремлюги, І.Шамо, Б.Лятошинського, «Партизанські картини» А.Штогаренка), епіко-драматичний тип драматургії з опорою на традиції світової фортепіанної класики. Переважаючим стильовим орієнтиром залишається жанрова конкретизація, афектовано-пафосне трактування тематизму кантиленного, широкого дихання, що вимагає легатної манери гри. Водночас поглиблюється психологічна виразність образного строю, виникає нове розуміння проблеми національного стилю. Це призвело до розширення семантичного діапазону, особливо у ліричній царині. Аж до початку 70-х років зберігається залежність більшості українських композиторів від постромантичної традиції.

У 60-ті – на початку 70-х років відбулися прем'єри фортепіанних концертів А. Кос-Анатольського, Д. Задора та Р. Сімовича, написаних в «старих, добрих» традиціях пізньої російської романтики (П. Чайковський – О. Глазунов). У цих представників львівської школи, як вважають деякі дослідники, спостерігається «дещо заповільнена реакція на сучасність, натомість виникає потреба постійної актуалізації найбільш близьких за духом мистецьких явищ минулого, які оживають у вигляді емоцій, асоціацій» [5, 159].

Третій хронологічний період триває від початку 70-х років і до сьогоднішнього дня. Процеси оновлення, що охопили європейську музику останньої третини ХХ ст., не минули і велику інструментальну форму. Фортепіанний концерт позбавляється композиційно-драматургічних рис, закріплених за ним протягом трьох століть. На зміну єдиній типовій моделі приходять безліч нових, індивідуальних: якщо протягом двох попередніх періодів переважали тричастинні цикли, то згодом щоразу більше стає одночастинних композицій. Дається взнаки тенденція концентрації, враховується іманентна мобільність концертного жанру.

Метою статті є увиразнення нової естетики концертності та сучасних модифікацій жанру на прикладі фортепіанних концертів львівських композиторів останньої третини ХХ ст. Саме в цей період у музичному просторі Галичини з'являється велика кількість творів концертного жанру, унікальних за своїм лексичним та структурним вирішенням. Це концертні твори М. Скорика, В. Камінського, О. Козаренка, О. Криволапа, Б. Фроляка та ін. Стосовно цих опусів важко запропонувати сталі визначення концертності, оскільки для неї характерний «синтетизм мислення, повна відсутність регламентації, атипівість, анормативність на усіх рівнях мистецького задуму» [3, 52]. Оскільки між «жанровим архетипом» та конкретною культурною традицією існує тісний взаємозв'язок, в сучасній композиторській практиці нерідко поєднуються константні ознаки певних жанрів з невластивим для них характером музичного матеріалу. У жанровому розмаїтті сучасного інструментального концерту представниками львівської композиторської школи обираються такі моделі:

- *concerto grosso* – Концерт для двох флейт, двох скрипок і камерного оркестру В. Камінського;
- *sinfonia-concertante* – «Konzertstück» О. Козаренка;
- концерт-камерна симфонія – «Камерна музика» для фортепіано і струнних О. Криволапа;
- концерт-дует – Дивертисмент для двох скрипок соло А. Микитки;
- концерт-діалог – Концерт для фортепіано з оркестром Б. Фроляка;
- концерт-монолог для соліста і оркестру – Концерт для фортепіано та камерного оркестру В. Камінського.

Драматургічні принципи розвитку, властиві кожному з цих жанрових різновидів, набули значно більшої семантичної вишуканості та стильової прецизійності у вищезгаданих творах. Актуалізація тих чи інших аспектів концертності відбувається не лише залежно від специфіки жанрового синтезу, але й від особливостей індивідуального стилю композитора.

Серед знакових рис нової концертності підкреслимо:

- токатність, яка у музиці ХХ ст. вказує на усвідомлення неабиякої актуальності барокової стилістики;
- темброву сонористичність, що виступає, з одного боку, як результат новацій в галузі фактури, а з іншого, зосереджує увагу слухача на ефекті статики, позачасовості при зануренні у глибину звука, апелюючи до медитативно-споглядального принципу драматургії;
- вокальну декламаційність, що припускає граничну індивідуалізацію як ритмічних структур, так і інтонаційних послідовностей;
- розгорнуті каденції, які зазвичай розташовуються у нетипових, нехарактерних для традиційної концертної форми зонах і переважно виконують функцію не бравурної віртуозної імпровізації, а «ліричного відступу». Це своєрідні рефлексії автора, що нерідко набувають драматургічної функції кульмінаційної вершини.

Зупинімося детальніше на деяких з вищезгаданих творів.

Концерт для двох флейт, двох скрипок, камерного оркестру з клавесином та органом В. Камінського (1997) вже за самим виконавським складом виявляє необарокові стильові інтенції

автора. Відзначимо типовий, зорієнтований на усталену жанрову модель *concerto grosso* склад інструментів з поділом на *tutti* та *sensa ripieni*. Вагоме значення має введення в партитуру старовинних клавійних; на відміну від класичної концертної ідеї протиставлення одного солюючого інструмента оркестру, в цьому опусі маємо вилучення із загальної оркестрової маси чотирьох солюючих тембрів. Фактор самодостатньої віртуозності відходить на другий план, головне – в динамічно-фактурному і тембровому діалозі груп соло і *tutti*. На користь алюзій з бароковим *concerto grosso* свідчить і жанрова багатовимірність партитури. Окрім невідповідності традиційній схемі концертного циклу, дається ознака й характерна стильова різноплановість як у послідовності частин (додекафонія межує з псалмодуванням, поліфонія строгого стилю – з сентиментальною лірикою романтичного складу), так і в межах кожної з них (див., зокрема, аналіз третьої частини). Вільна інтерпретація образно-стильового змісту нагадує барокові чудернацькі «колекції», зведені в єдину послідовність засобом нанизування найрізноманітніших за настроєм та манерою письма складових. Принцип динамічних, фактурних, тембрових зіставлень екстраполюється на весь цикл, посилюється жанровим протистоянням частин. Доповнює враження перелік їх назв: Увертюра – Арія – Канони – Антифони, кожна з яких містить ретро-алюзії. Попри все вищесказане, твір В. Камінського виявляє й споріднення з трактуванням концертно-оркестрового жанру пізнішими епохами. Так, чотиричастинний цикл є міцно спаяним як засобом тональної драматургії ( $d - a - a^1 - d$ ), так і принципом інтонаційної єдності: впродовж циклу впізнається й увиразнюється монотематичне зерно, що переживає найрізноманітніші жанрові й стильові трансформації. В ході розгортання концертного «сценарію» неодноразово живається прийом ремінісценцій.

Konzertstück für Klavier, Flauto und Archi О. Козаренка (1991) – невеликий твір з обмеженою кількістю виконавців, відбиття тенденції камернізації сучасних оркестрово-концертних жанрів. Романтичні риси стилю львівського Майстра виявляються через своєрідне втілення ліричного модусу – «тут і відверта орієнтація на романтиків, ... і ясно відчутний резонанс з трагічною самотністю людини у сучасному світі» [1, 12].

Панування «чистих» тембрових барв, відсутність домінуючого віртуоза-соліста надають опусу необарокового стильового профілю. Вступаючи в діалог з мистецтвом минулих століть, композитор вживає окремі жанрові (токата) і фактурні формули, запозичені від інструменталізму епохи бароко; містить твір також ряд витончених алюзій раннього класицизму. Сучасність наклала свій вагомий відбиток на способи звукоорганізації, позначившись на дисонантності вертикалі, сонорних ефектах глісандуючих струнних, кластерних нагромадженнях тощо.

Композиція цілого розпадається на ряд розділів, кожен з яких протиставляється попередньому і є водночас органічно пов'язаним з іншими етапами форми засобом інтонаційної єдності матеріалу. Головне зерно «Концертштюку» – тривучне секундове коливання – проходить крізь усі розділи, трансформуючись з непевно-тривожного мотиву (яким виступає ця інтонаційна ланка у першому розділі) в екзальтовано-надривні скандування фортепіано у репрізі, просвітлений флейтовий наспів-катарсис у коді. Самозаглиблення, поворот до гранично індивідуалізованої свідомості стали причиною незнаної раніше міри психологізації музичного висловлювання. Прагнення максимальної повноти суб'єктивного самовираза вабить львівських композиторів значно більше, ніж вирішення суто конструктивних завдань. Лірична стихія відображує психоемоційний відгук на події та об'єкти, які в даний момент знаходяться «за кадром»; драматургічна фабула фіксує свободу вибагливої течії роздумів автора.

Третій концерт для фортепіано, струнних і великого барабану М. Скорика (1996) відзначається яскравістю, масштабністю образного змісту Полегшують розуміння авторського задуму програмні заголовки, що передують кожній із частин твору. Звичною для сприйняття є тричастинність циклу та характер образно-семантичного змісту кожної з частин. Так, перша виявляється найбільш складною, увиразнюючи ознаки сонатної форми; друга несе функцію відсторонення від основної дилеми циклу (а такою видається протидія духовного і матеріального начал), занурюючись у

<sup>1</sup> Будучи написаною в серійній техніці, третя частина Концерту містить й ознаки тонального мислення, що почасти проявляється в кадансі вищого порядку D – t (E-dur – a-moll).

м'який, солодко-романтичний «сон». Фінал традиційно є моторним рондо, калейдоскопом яскравих фрагментів з елементами жанровості та гротеску. Типовим для циклічної форми є також прийом ремінісценцій в останній частині.

Перша частина циклу («Молитва») несе вагоме драматургічне навантаження та містить контрастні образи, що вступають у складну взаємодію. Її форму, пройняту динамікою видозмін, можна визначити як рондо-сонату: в процесі становлення кожного з композиційних етапів майже незмінно цитується вихідна фраза «Молитви», відіграючи тим самим роль рефрену. Загальна емоційна амплітуда першої частини описує стрімку дугу: розпочинається й закінчується «Молитва» психологічним станом заціпеніння. Водночас вища динамічна точка початку репризи створює відчуття екстатичного піднесення. Відкриває першу частину хоральна тема фортепіано. Репетиційні повтори акордів спираються на майже незмінний органний пункт. Цей епізод змальовує стан психологічної концентрації та самозаглиблення. Характер інтонаційної лінії, що утворюється мелодичними вершинами вертикалей, викликає асоціації з псалмодіюванням.

Друга частина Концерту – «Сон» (Andante) – також містить чимало традиційних рис. На рівні музичної мови це відчутно у застосуванні повнозвучних гармоній романтичного типу та не менш виразної романтичної фактури, а на рівні формотворення – у структурній вивершеності тематизму та композиції в цілому. Широка, натхненна основна тема Andante спирається на акордові тони гармоній, розкладених довгим арпеджіато лівої руки. Звідси її імпазантна впевненість, ширяюча політність, що вільно сполучає широкі інтервальні ходи. Рафінована краса образу багато в чому йде від використання консонантних гармонічних барв – витримані акорди струнних мають тризвучну природу. Колористичний ефект досягається поєднанням функційно незалежних вертикалей, часто при цьому виникає політональний ефект.

У третій частині – «Життя» – піднесено-романтичний пафос зазнає іронічної оцінки з боку автора через бездушно-механістичну та відверто примітивну семантику. Стрижнем, що організовує навколо себе музичний процес, виступає співзвуччя *h-c-des-es* – останнє подається як кластер або ж мелодично розспівується. Саме цей звуковий комплекс відкриває частину, демонструючи формулу остинато, повторність якої у вибраному від початку варіанті супроводжуватиме розвиток інших фактурних пластів впродовж перших тридцяти чотирьох тактів. «Надбудовою» до колористичного тла є тема фортепіано, яка символізує спустошеність урбаністичного світу. Мелодична лінія теми відзначається підкресленою прямолінійністю: ігноруючи партію лівої руки й не турбуючись про породжувану нею структуру вертикалі, мелодія плавно здійснюється вгору кроками по терціях та однорідним рухом вісімковими тривалостями; загальний контур висхідної хвилі виглядає дещо гіпертрофованим завдяки утвореному інтервалу збільшеної октави між вихідним та досягнутим тонами. Моторика теми знаходить своє кінцеве вираження у тривалому «палахкотінні» трелі (в її основі – тони *es* та *des* з лейткомплексом). Цей семантичний знак ще двічі з'явиться у фіналі. Отже, це типове для фіналів інструментальних циклів моторне п'ятичастинне рондо. Останнє проведення рефрену контрапунктично накладається на тему молитви з Першої частини циклу. Від образів «життя» після появи цієї ремінісценції раптом залишається тільки ритм, нав'язливо повторюваний протягом двадцяти шести тактів у вигляді кластера *h-c-des-es*. Танення мелодичних образів ще більше підкреслює сірість, одноманітність буденності. Вивести з безвиході може тільки молитва – нею й завершується Концерт. Супроводжуючий молитву згусток дисонансів (остинато кластера все ще проходить у струнних, згодом лише ритм передається барабану) поступово згасає до почетвірного *piano*, поступаючись місцем духовному, етичному началу.

Концерт для фортепіано та камерного оркестру В. Камінського (1995) виявляє особливий тип ліричного трактування концертного жанру. Відмовившись від розуміння концерту як змагання учасників з метою максимального вияву їх виконавських можливостей, автор насичує твір елегійною витонченістю настроїв. Хоча даному опусові не передує жодна словесна присвята, його зміст нашоухує на сприйняття Концерту як такого, що присвячений пам'яті видатного львівського композитора та піаніста В. Барвінського. Тематизм сповнений інтонаційних алюзій з музикою Метра. Емоційний пафос пройнятий усвідомленням величі і трагізму творчої постаті композитора, а в кінці

твору введено цитату з фортепіанної Сонати В. Барвінського. Залучення до оркестрового складу дзвонів додає Концертові особливої піднесеності та водночас підсилює присутні у творі трагедійні настроєві обертони. Власне концертність як ефектна, артистична гра мало властива творові, партії солістів і оркестру не так віртуозні, як мовно-виразні, або аріозні.

Концерт В. Камінського – твір одночастинний. Його композиційна структура – контрастна репризна тричастинність з традиційною каденцією на межі репризи й коди. Творові властива й деяка рапсодійність – вільне розгортання думок базується на грі мотивів, що, об'єднавшись, в кульмінації увінчуються цитатою з Фортепіанної сонати В. Барвінського (історично рапсодію часто розуміли саме як фантазію на теми інших композиторів). Таким чином, драматургія твору спирається на протидію ідей світла, чистоти і грізної сили Долі, що стає на заваді творчим пориванням, затьмарює найсвітліші сторінки партитури. Невідворотність появи лейтмотиву щоразу стримує високі романтичні сподівання. В каденції і коді спокій архаїчного звучання хоралу, спорідненого з лейтмотивом, порушує хвиля емоційного піднесення і, нарешті, призводить до аскетичного, холодного звучання останніх тактів.

«Камерну музику» для фортепіано і струнних Ольги Криволап (1993) можна віднести до лірико-медитативного типу драматургії. Цей опус є виразним проявом постмодерних тенденцій, що дається взнаки через поєднання декількох «мов», декількох систем організації звукової матерії. Авторка вдається до елементів алеаторики, сонористики, виявляє неабияку фантазію в ділянці тематичної і фактурної організації музичного матеріалу, який викликає безліч алюзій з лексикою XIX століття.

Свідомо опираючись на романтичний елегійно-ностальгійний «тон», О. Криволап в основу філософсько-етичної концепції ставить духовну екзистенцію особистості в сучасному прагматичному світі. Драматургічна «інтрига» виникає не з ситуації безпосереднього зіткнення суб'єктивного і об'єктивного начал, а відображує лише внутрішні суперечності ліричного героя. Розкриваючи непростий процес самоосягнення (а, можливо, і самоутвердження), авторка пропонує свій варіант драматургії «динамічної статичності»<sup>1</sup>. Максимально розгорнуте в часі перебування в межах одного емоційного стану, його тонка внутрішня градаційність досягається виразовим арсеналом сонорно-алеаторичного типу в поєднанні з максимально сконцентрованими і семантично яскравими знаками романтичної стилістики. Інтимно-особистісна лірика втілюється в найширшому емоційному діапазоні – від філософсько-медитативних розділів до експресивних, гранично напружених кульмінацій. Відповідно до образно-настроєвої гами обрано специфічний виконавський склад: солююче фортепіано і струнні.

Прояв ще однієї мистецької тенденції сьогодення – втілення ментальних рефлексій автора, а відтак камернізація масштабних «філармонійних» жанрів (опери, симфонії, концерту). Саме вони виявилися найбільш придатними для втілення ситуацій внутрішнього драматизму з найширшим спектром динамічно-чуттєвих нюансів.

Чотиричастинний Концерт для фортепіано з оркестром Б. Фроляк (1999) спеціально написаний композиторкою для сина, цікавий насамперед з огляду поповнення дитячого репертуару справді доступним як за змістом, так і за рівнем виконавської складності твором. Простота задуму не завадила наповнити опус рельєфними, яскравими образами. Загальний колорит концерту по-дитячому світлий, святковий, віртуозно-блискучий. Динамічна шкала здебільшого тримається на рівні подвійного форте (виняток становить задумлива Арія); звукова ефектність Концерту значною мірою є наслідком введення в оркестровий склад широкого спектра ударних: дзвони й тарілки підсилюють урочисту піднесеність Інтради, шумові інструменти збагачують проведення рефрену в Рондо, східно-екзотичний колорит окремих фрагментів фіналу «підсвічено» акварельними «переливами» ксилофона. Особливий інтерес викликає строката стильова палітра, що поєднала деякі ознаки неокласицизму та неофольклоризму; не можна оминати увагою момент свідомої асиміляції раннього джазу (щойно подані тези будуть детально розглянуті в ході подальшого аналізу). Орієнтація на «нижній»

<sup>1</sup> Цей тип драматургії ввійшов у категоріальний апарат сучасного музикознавства в зв'язку з способом мислення композиторів Закавказзя – Г. Канчелі, А. Тергеряна та інших.

вік соліста визначила вибір максимально простих та лаконічних форм організації кожної частини (сонатність присутня лише у фіналі).

Отже, концертний доробок, створений львівськими композиторами за останні декілька десятиліть, засвідчив справедливості твердження про те, що «загальною закономірністю розвитку музичного процесу у другій половині ХХ століття є трактування концерту як жанру № 1, де відбуваються найсміливіші пошуки і художні експерименти» [4, 247]. Відмова від типологічної нормативності циклу, вільне оперування інтонаційно-стильовими знаками різних епох, активні комбінації співвідношень «соліст-оркестр» перетворили концерт на художній символ, якому притаманна необмежена семантична трансформація усіх параметрів цілого.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Гожик Ю. Когда смотришь в бездну, обрати взор в небо // «Фактъ». – 1997. – 14 жовтня.
2. Зінькевич О. Від історії-розповіді до історії-проблеми // Музично-історичні концепції у минулому і сучасності. – Львів, 1997.
3. Старчеус М. Новая жизнь жанровой традиции // Музыкальный современник. Вып. 6. – М.: Сов. композитор, 1987. – С. 47 – 68.
4. Чигарева Е., Холопова В. Альфред Шнитке. – М.: Музыка, 1990.
5. Швець Н. Пізній період творчості В.Барвінського // В.Барвінський в контексті європейської музичної культури. – Тернопіль: Астон, 2003. – С. 153 –159.

Natalya Vakula

#### GENRE MODIFICATIONS OF CONCERT IDEA IN THE PIANO CONCERTS OF THE LVIV COMPOSERS

In the article the features of development and interpretation of genre of piano concert are considered in creativity of the Lviv composers of last third of the XX century.

**Key words:** instrumental concert, new aesthetics, genre modifications, musical culture.

Олена Колісник

#### НЕОФОЛЬКЛОРНІ РИСИ ТРИПТИХУ Є.СТАНКОВИЧА «НА ВЕРХОВИНІ» ДЛЯ СКРИПКИ ТА ФОРТЕПІАНО

*У статті здійснено розгляд тенденцій нової фольклорної хвилі другої половини ХХ століття на прикладі триптиху Є.Станковича «На Верховині» для скрипки та фортепіано. Досліджується стильовий і формотворчий аспект, втілення композитором неофольклорних рис.*

**Ключові слова:** стиль, архітектоніка, драматургія, ладогармонічний, неофольклорний, тональний устій, варіантно-варіаційний, сонорика, кластер.

По завершенні ХХ століття поряд з іншими великими митцями величною є постать Євгена Станковича. Без впливу його творчості неможливо собі уявити розвиток музичного мистецтва, починаючи із другої половини минулого століття. Різні аспекти музичної виразовості композитора з кожним днем все більше приваблюють музикознавців. Загальній характеристиці композиторської діяльності в різні періоди його творчого шляху, окремих її жанрів – оперної, симфонічної, камерно-інструментальної, хорової музики – присвячені праці таких знаних авторів, як Є. Дзюпина [1, 2], О. Зінькевич [3, 4] І. Зінків [5], С. Лісецький [6] та інших.

Проте, незважаючи на досягнення сучасного музикознавства, чимало сторін музичного доробку композитора залишаються сьогодні нерозробленими. До таких належить питання детального теоретичного розбору тих творів Є. Станковича, що належать до неофольклорного стильового напрямку стосовно архітектоніки та ладогармонічних принципів як найважливіших виразових засобів

музичного мислення митця, що й зумовило актуальність статті.

На прикладі триптиху «На Верховині» для скрипки та фортепіано Є. Станковича хочемо продемонструвати прояви тенденцій «нової фольклорної хвилі» у цьому творі. Метою статті є дослідження композиції у плані формотворення та ладогармонії для окреслення стилевих засобів музичної мови композитора та висвітлення одного з його творчих облич як неофольклориста. Цій меті підпорядковані основні завдання – здійснення комплексного аналізу обраного опусу для виявлення стилістичних особливостей та специфічних моментів у розвитку жанру відповідно до ідейно-образного задуму, дослідження особливостей драматургії та архітекtonіки твору. Проаналізовані засади ладоутворення, притаманні мелодії триптиху, а також принципи будови вертикальних структур на фоні взаємодії ладо-гармонічних та поліфонічних чинників, що у стилі Станковича є нерозривно пов'язаними між собою. Окрім цього, порушуються питання взаємозв'язку головних виразових засобів з другорядними, роль яких збільшується в сучасній музиці – ритму, тембру, динаміки, агогіки, артикуляції, новітніх способів інструментального інтонування тощо.

Триптих Є.Станковича «На Верховині» для скрипки та фортепіано, створений композитором 1972 року, служить одним із прикладів гармонійного поєднання індивідуального композиторського письма та «антеевої сили» [4, 35] фольклору. Три складові частини триптиха втілюють різні шари українського фольклору. Якщо тематизм першої п'єси – «Колисанки» – сягає корінням старовинних народних коліскових, то друга частина – «Весілля» – «виливається» з весільних пісень та коломиїок, а третя – «Імпровізація» – проводить паралелі з інструментальною музикою Закарпаття.

Образний зміст усіх трьох п'єс триптиха нерозривно пов'язаний із семантикою народно-пісенної, інструментальної і танцювальної обрядовості, спрямованої програмною назвою у певний жанровий ракурс у кожній окремішій п'єсі.

Перша частина триптиху «Колисанка» – невелика імпресіоністична замальовка природи, здійснена сучасними музично-виразовими засобами. З одного боку, коріння тематизму та структурних особливостей твору сягають старовинних народних коліскових, голосінь, плачів. З другого боку – спів скрипки із властивою мелізматичною мелодикою та частими змінами ладових устоїв нагадує награвання ріжка пастуха. Також високий регістр, у якому викладені теми крайніх частин у партії скрипки (друга октава), допомагає створити в уяві картини гірської природи, а також ілюструє етнофонічний підхід композитора до інструмента скрипки.

Друга частина триптиху – «Весілля» – відтворює жваву масову сцену із збільшенням монтажності, калейдоскопічності. Тут «зображено шум і тупіт натовпу, що наближається, та танок «із втоптуванням, вдовбуванням» [4, 37]. Для п'єси притаманне поєднання загальних, середніх і крупних планів жанрових картин та постійна зміна ракурсів. Якщо у крайніх розділах мініатюри домінують масові загальні епізоди, то в середньому виділяються із натовпу окремі групи учасників свята й солісти – танцюристи, музиканти.

В «Імпровізації» відбувається своєрідне образне підсумовування у вигляді імпровізацій, притаманних інструментальному фольклору Закарпаття. Фонічні ефекти у мініатюрі створюють певні пейзажні, ландшафтні пунктири, ілюструючи в горах гру народного музиканта.

Неофольклорний напрямок відобразився на принципах розвитку драматургії триптиха, наслідком чого стала наскрізність форми усіх його частин. Так, у першій частині твору спостерігаємо числені тематичні арки в межах частини.

Композиція «Колисанки» є тричастинною зі вступом та вставленим епізодом перед репризою:

МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА І СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ

Вступ	A		B				A <sup>1</sup>
Andante con moto	Andante con moto ↑		Molto rubato	↑	Molto cantabile	Andante con moto ↑	
	a	a <sup>1</sup>	b	a <sup>2</sup>	b <sup>1</sup>	c	a <sup>3</sup>
3	8	9	10	3	1	4	6
Скрипка	g-cis-d	g - cis- d -g	cis-d(e)-es-f-b	a-d-gis	d	a-moll	g - cis - d
Ф-но		C-E-G –B –c	Орг. пункт fis			a-moll	C-dur-E-dur-Es-dur

Самими латинськими літерами у шостому-сьомому рядках позначені тональні усті; стрілки служать вказівками щодо тематичних арок у творі.

Симетричність форми відображається у тональних устоях: устій «с» у вступі та вихідний устій «g» у першопочатковій темі скрипки підсумовуються устоями «с» і «g» у заключному кластері першої частини п'єси. У середній частині, при постійних переходах від одного опорного звука до іншого, тематична арка виникає між першим і третім реченнями, а наскрізність досягається звучанням вицлененого інтонаційно-ритмічного звороту із другого речення першого розділу. У репрізі композитор теж проводить арки до тематизму першої частини композиції. Завершеність і наскрізність форми досягається також використанням в кінці п'єси того самого акорду, який був утворений звуками тритактового вступу п'єси.

Наскрізність розвитку та проведення тематичних арок характерні і для наступних п'єс триптиха.

У другій частині триптиха «На верховині» – «Весіллі» – спостерігаємо тричастинну композицію, якій дзеркальне проведення першого та другого епізодів у репрізі привносять риси концертності:

A		B			A <sup>1</sup>		Koda
a	b	c	d	e	b <sup>1</sup>	a <sup>1</sup>	a <sup>2</sup>
16	15	8	9	9	11	14	9
<i>ff-pp</i>	<i>ppp-fff</i>	<i>ff</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>ff</i>	<i>ffp</i>	<i>mp-ppp</i>
g		a			G		a

Зауважимо, що початкова тема «Весілля» споріднена, хоч і віддалено, із першою темою першої частини триптиха «Колисанки»: та ж сама опора на устій «g» та перехід до субкварту «f», споріднені принципи розгортання.

Третя частина триптиху «Імпровізація» – ілюструє вільне мелодичне розгортання, на яке дуже приблизно можна накласти рамки репрізної тричастинності:

A	B	A <sup>1</sup>	Koda
a	b + r + b <sup>1</sup>	a <sup>1</sup>	на елементах a і b
9	4 + 8 + 4	6	9



У п'єсі в невимушеній імпровізаційній формі нові мотиви переплітаються із вже «знайомими вуху» інтонаційними ходами та співзвуччями з попередніх частин триптиха. Так, у першому епізоді (а) спостерігаємо явну інтонаційну спорідненість теми партії скрипки та теми з середнього розділу «Колисанки» (ц.4 т.5-6, 14); у серединній побудові *Piu mosso* – інтонаційні звороти з епізодів «Весілля» (тт.5-6: з епізоду b, т.8: з епізоду c, тт.9-10: з епізоду d); у репризній частині мініатюри зустрічаємо ходи C-e (*Piu mosso*, тт.15-16) зі вступу до «Колисанки» і нарешті в коді (*Senza tempo*, т.3) у партії скрипки з'являється мотив, споріднений інтонаційно з початковими темами перших двох частин триптиха.

Таким чином, в «Імпровізації» відбувається своєрідне підсумовування інтонацій та співзвучч «Колисанки» і «Весілля».

Отже, архітектоніка триптиха «На Верховині» зазнала впливу фольклорних джерел, що проявилось у вільному трактуванні форми; проведення численних тематичних арок як у межах п'єс – складових триптиха, так і між ними, – послужило цементуючою об'єднуючою формою цілісності композиції.

Архітектонічний каркас триптиха зазнав впливу неофольклорних тенденцій на макро- і мікрорівнях твору, а саме – типу тематичного розгортання, характеру фактури та ладогармонічної основи.

Щодо типу мелодичного викладу, то для всіх тем твору притаманне варіантно-варіаційне проведення, постійна інтонаційно-ладова мінливість.

У «Колисанці» імпровізаційність та постійна ладотональна перемінність у сукупності з нерегулярною ритмікою та постійними змінами метра посилюють ефект вільного розгортання мелодики монодичного типу, характерної для народного мелосу.

Головна формотворча ознака усіх тем «Весілля» – внутримелодична остинатність, суть якої – у постійному привнесенні варіативності, яка проникає через техніку мотивної комбінаторики, ритмічні перетворення вихідних мотивів та варіантні мутації мотивних контурів.

Важливим у «Весіллі» є також екстенсивний мелодичний розвиток в епізодах п'єси, особливо у першому, коли мікротваріантність продовжує шлях інерційного руху і продовжується стан, що виник з короткого ритмомотивного імпульсу. Ця техніка мелодичного становлення, заснована на мотивній комбінаториці, постійному перекомпануванні мотивних елементів, мікромелодичних зрушеннях, що сягає корінням глибинних шарів фольклору і є характерною для народного музикування, знайшла також свій розвиток у творчості І.Стравінського («Весна священна»).

Глибоке коріння весільного фольклору слов'ян спостерігаємо у першопочатковій темі «Весілля»: відзначаємо мелодико-інтонаційні, метро-ритмічні зв'язки та різні принципи розгортання теми. Для прикладу проілюструємо подібну із вищезгаданою весільну хорову пісню із збірки Іваницького<sup>1</sup>:



Тема Станковича звучить у дзеркальному відображенні з деякими варіантно-варіаційними змінами; танцювальна за характером, має риси остинатної повторності. Схематично її структуру можна поділити на речення f+g+f (6+3+6), де домінуючим є враження «безкінечності» наспіву, «ходіння по колу» завдяки варіантній повторності мотиву.

Такий же принцип мотивного нарощування лежить в основі тем третьої частини триптиха – «Імпровізації» (притаманний інструментальному фольклору Закарпаття). Його вплив поширюється

<sup>1</sup> Іваницький А. Українська народна музична творчість. Посібн. – К.: Музична Україна, 1990. – 336 с. – С. 111.

на композицію в загальному і на партію скрипки зокрема, оскільки кожна наступна побудова (яких всього шість) «...вбирає в себе все більше музичного простору» [4, 37].

Отже, тип мелодично-ритмічного викладу у п'єсах триптиха сягає корінням вільної імпровізаційності і варіантно-варіаційних принципів розвитку народно-інструментальних награвів Закарпаття.

Найрізноманітніші форми українського фольклору – пісенного й інструментального – знайшли своє відображення і у фактурі опусу. Композитор застосував різноманітні її види: гомофонну, акордову, арпеджовану, поліфонічну, поліпластову тощо. Фактура у творі стала важливим драматургічним засобом. Наприклад, у «Колисанці» по закінченні першого речення теми у скрипки (ц.1 т.4) у супроводі фортеп'яно виникає поліпластовий тип фактури, яка поліфонічно розгалужується на чотири голоси. Друге проведення теми (друге речення ц.2) набуває більшої виразності завдяки розлогій арпеджованій акордиці, побудованій по широких інтервалах.

Подібність типу фактури у «Колисанці» приводить до виникнення асоціативних паралелей: перед репрізою композитор вводить ліричний епізод, у якому за типом фактурного викладу спостерігаються далекі паралелі до матеріалу першого розділу п'єси. При цьому фактура розширюється настільки, що для фортепіанної партії доводиться ввести третій нотний стан. Даний тип фактурного викладу переноситься і на перші такти репризи композиції, у якій у фортепіанному супроводі залишається арпеджований виклад з другого розділу середньої частини.

Нарешті, одним із найважливіших музично-виразових чинників у творі стає ладогармонія, яка, безсумнівно, є носієм впливів фольклорних джерел. Ладова перемінність тем триптиху нерідко служить рушієм мелодичного розвитку та у поєднанні із поліфонічною або поліпластовою фактурою призводить до політональності. У цьому плані композитор використовує побудови, в яких домінують опорні звуки, устої, тональність у класичному її розумінні або відсутня ясновиражена тональність.

Зокрема, у тритактовій вступній побудові «Колисанки» зосереджені основні звукопоєднання-зерна, які знаходять розвиток у крайніх розділах форми, а саме: інтервал великої септими, що накладається на органний пункт C-е та на велику секунду  $des^2-es^2$ . Це співзвуччя можна також віднести до вертикалі, утворене зі звуків симбіозу гуцульського з фригійським «с» й перемінною «нейтральною» терцією – явищем, типовим для гуцульського музичного діалекту, де відчуття ладового нахилу в мелосі розвинене досить умовно.

Використання композитором вузькообсягових ладів з послабленою централізацією ілюструє першопочаткова тема скрипки І частини триптиха: початковий мотив з опорою на «g» переходить в інший мотив з устоєм «f» через тетракорд з опорою на «cis».

Цікавим прикладом можуть послужити акорди, які є супроводом до теми скрипки, – цілотнонові розсереджені кластери, утворені зчепленням великих секунд (ц.1). Можна трактувати цю цілотноновість як результат призвуків верхньої частини обертонового звукоряду, що частково виникають під час гри на карпатських духових інструментах (трембіта, денцівка, теленка тощо), створюючи сонорний колористичний ефект. Водночас у партії лівої руки фортепіано спостерігається опора на бас «e». Таким чином утворюється політональне поєднання опорних звуків: «g-cis-f» у партії скрипки та «e» в басу партії фортепіано.

Як втілення образів казковості та фантастики сприймаються збільшені гармонії, утворені горизонтальними лініями верхнього шару фактури: збільшений тризвук, великий збільшений септакорд та великий мінорний септакорд з квартою. У нижніх голосах у цей час вибудовується низхідний ланцюг септім:  $g^1-fis^2$ ,  $b-as^1$ ,  $a-g^1$ , який повторюється у наступному такті, що посилює враження похитування коліски.

Прикладом створення восьмизвучного кластера, взятого форшлагом - зчеплення двох симетричних тетракордів із субсекундами ( $h-c-d-es$  і  $fis-g-a-b$ ) на відстані збільшеної секунди, – є завершальна гармонія першої частини п'єси. Центральним тоном у ній за системою Хіндеміта [7, 280] буде звук «с».

Таким чином, підсумовуючи «тональний» план першого розділу «Колисанки» отримуємо:

устій «с» у вступі, опору на g-cis-d в обох проведеннях теми партії скрипки та опору на «f» і «g» в заключному кластері частини, що вказує на кварто-квінтове співвідношення устоїв стержневих моментів форми, серед яких домінуючим є устій «с».

На відміну від першого розділу, у другому розділі «Колисанки» спостерігаємо домінування ладової перемінності. Провідний мотив першого речення цього розділу продовжує етнохарактерну лінію мелодичного розгортання – низхідний нижній тетрахорд фригійського «cis» (fis<sup>1</sup>-e<sup>1</sup>-d<sup>1</sup>-cis<sup>1</sup>) із тритоновною субквартою «g» (ц.4 т.2) переходить у гуцульський тетрахорд від «f» з перемінною ладовою опорою на другому шаблі («e») та висхідним рухом від «g», що перетікає у наступну поспівку, в якій набувають поперемінно стійкості звуки «es» та «b» (ц.4 тт.6-8).

У другій фразі (ц.4 т.11) середнього розділу «Колисанки» самостійні лінії партії скрипки та фортепіано при вертикальному поєднанні утворюють розширений гуцульський лад від «f» з додатними хроматичними тонами, який переходить у мінорний низхідний нижній тетрахорд з центром «f» (3т. перед ц.5).

Підсумовує перший розділ другої частини першопочатковий вихідний мотив, але тепер він викладений півтоном вище: низхідний нижній фригійський тетрахорд від «f» (g-f<sup>1</sup>-es<sup>1</sup>-d<sup>1</sup>) із тритоновною субквартою «gis» (1т. перед ц.5).

Таким чином, у середній частині п'єси основною рушійною силою розвитку стає часте використання ладової перемінності (зміна опорних звуків cis-d(e)-es-f-b-a-d), яка динамізує форму та підкреслює серединний характер розділу, а також відзначає зв'язок з народними джерелами.

Реприза «Колисанки», на відміну від тональної невизначеності першої частини п'єси (у якій фоном до теми служили акорди нетерцевої будови), побудована на ясно тонально виражених фігураціях: у C-dur, E-dur і Es-dur. В результаті утворюються політональні поєднання теми скрипки з устоєм

«g-cis» і тональностей фортепіанного супроводу:

g	cis
C, E	Es

Аналогічні приклади використання вузькообсягових ладів з перемінною опорою спостерігаємо і у другій частині триптиха. У «Весіллі» першопочаткова тема представлена у вигляді вузькообсягової поспівки – трихорд з розростанням до гексахорду із вираженим устоєм «g» й субквартою «f».

У наступних трьох епізодах основною опорою стає звук «a». Супроводом до теми служать розкладені септ-, нон- та ундецимакорди з варіантними шаблями, що створюють сонорний фон.

Водночас у партії фортепіано, при різних варіантах викладу (бас-акорд, арпеджіо) кластерних поєднань, в басу можна відзначити опори: у першому епізоді – на «as», в другому – на «a» і «f», у третьому – на «e» до перехідної передрепризної фази розвитку. Отже, при відсутності ладо-тональних устоїв у середньому розділі композиції важливим звуком – «крапкою, від якої відштовхується хід» розвитку, стає звук «a».

Отже, у II частині триптиха, окрім першої теми фортепіано, у всіх наступних темах п'єси відсутні яскраво виражені тональні устої, а головними виразовими засобами є колористичність утворених співзвуч, метроритмічні фігури (часті зміни метра, синкопований або рубатний ритми), гострі стататні штрихи та динаміка.

Інтонації середнього розділу твору також підкреслюють головні ознаки екстенсивного мелосу: тенденцію до деіндивідуалізації і зосередження уваги на фонізмі обраних інтервалів, підвищення ролі сонорно-колористичного фактора у мелодичних структурах.

Можна провести паралелі з яскравим виразником таких тенденцій у музиці двадцятого століття О.Мессіаном, «...який розвинув відкриття Стравінського та у мелодіях якого акцентована сонорно-фонічна «цінність» обраних інтервалів (де відбувся також і вплив Дебюссі) [3, 131].

Значення цього принципу посилюється в «Імпровізації» – заключній п'єсі триптиха. У темах

п'єси, окрім першої (лад якої ще можна визначити як гуцульський d перемінним другим шаблоном), практично зникають ладіві устої, а на перший план виступає сонорний фактор: забарвлення інтервального послідовностей мелодичної лінії в партії скрипки та поєднання їх зі співзвуччями мінливого фактурного викладу в партії фортепіано.

Отже, триптих «На Верховині» – «Колисанка», «Весілля» та «Імпровізація» – приклад талановитого композиторського втілення в сюїті різних шарів українського фольклору, перетоплених у свідомості композитора сучасності: старовинних коліскових («Колисанка»), весільних коломибок («Весілля») та інструментальної музики Закарпаття неприкладного значення («Імпровізація»).

Характерною рисою твору «На Верховині» стає використання засобів кіномонтажу [4, 37]: частини триптиха – контрастні побутові сценки, різнопланові епізоди «Весілля» постійно змінюють ракурси.

Таким чином, триптих «На Верховині» є зразком поєднання на рівні архітектоники барокової моделі сюїти (як контрастно-складеної форми) з рисами програмності, які переосмислюються на новому рівні.

Але між самостійними за образністю і композиційною структурою та жанрово контрастними частинами сюїти існують численні емоційно-образні арки, посилені інтонаційними зв'язками та стильовими особливостями.

Так, до спільних виразових засобів можна віднести: вузькообсягові лади (фригійський тетракорд, гуцульський тетракорд, розширений гуцульський лад з доданими хроматичними тонами); результативність ладів; кластери у партії фортеп'яно; політональні поєднання мелодико-інтонаційних побудов з різними опорними звуками у партії скрипки та фортеп'яно; органні пункти у вигляді квінти чи одного звука; неперіодичні зміни видів фактури у партії фортеп'яно (розсереджені кластери, розлоге арпеджіо, розшарування на чотири голоси, органний пункт); важливе значення сонорного фактора; вільна ритмічна організація.

Опора у формотворенні на фольклорні імпровізаційні форми з варіантно-варіаційним принципом розвитку приводить до вільного трактування тричастинності<sup>1</sup>.

Мелодико-інтонаційна основа триптиха сягає народно-пісенного мелосу, що виражається у використанні ладів народної музики з варіантним проведенням ступенів, ладової перемінності, органних пунктів та політональних поєднань. З іншого боку, трансформацію фольклору Є.Станкович вдало поєднав із засобами сучасної композиторської техніки: відхід від мажоро-мінору, кластери, політональне утворення вертикалі, поліпластовість фактури.

У цьому плані виникають асоціації з творчістю такого видатного композитора-неофольклориста, як Б.Бартók – великого новатора у напрямку наукового відкриття і художнього перетворення національно-фольклорних скарбів, сміливої динамізації всіх елементів сучасної музичної мови, що зазвичай існували у взаємодії (15 угорських пісень для фортепіано, Імпровізація на угорські теми ор. 20, Сільські сцени (на словацькі теми) є прикладами вільної трансформації народного тематизму).

Багато спільних рис знаходимо і у творах видатного українського композитора – Б.Лятошинського. Зокрема, такі особливості, які спостерігаємо у його Сонаті для скрипки і фортепіано (1926 р.): активна синкопована ритміка, хроматично напружена будова мелодичної лінії, поступове варіантне становлення мелодії, політональне звучання головної теми (a-moll – C-dur), вільна імпровізаційність, аперіодичність структури, складна тональна будова побічної партії (партія фортепіано умовно написана в сфері F, а скрипка звучить атонально утвердження творчого принципу наскрізного проведення певної ідеї крізь усю форму твору. Як бачимо, названі творчі принципи знайшли переосмислення у мистецьких опусах Є.Станковича.

Отже, своєрідність триптиха Є.Станковича «На верховині» для скрипки та фортепіано ви-

<sup>1</sup> Серед інших композиторів – сучасників Є.Станковича – до вільного трактування принципу тричастинності звертається і М.Скорик. Наприклад, загальна структура «Речитативу» – першої частини його Концерту для скрипки з оркестром № 1 – вільна тричастинність, що впливає з авторського позначення «Речитатив».

## МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА І СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ

значається органічним поєднанням фольклорних стильових джерел з новаторськими прийомами сучасної музичної техніки та високим композиторським професіоналізмом, що проявилось на всіх рівнях структури й музичної мови.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Дзюпина Є. Використання фольклору в Квартеті Є.Станковича // Народна творчість та етнографія. – К., 1982. – С.35-41.
2. Дзюпина Є. Деякі принципи втілення карпатського фольклору в струнних ансамблях Л.Дичко, М.Скорика, Є.Станковича // Українське музикознавство. – Вип.17. – К.: Музична Україна, 1982. – С. 82–91.
3. Зинкевич Е. Динамика обновления. – К.: Музична Україна, 1986.
4. Зинкевич Е. Симфонические гиперболы. – Сумы: Слобожанщина, 1999.
5. Зинкив И. Генамисотонические ладообразования в творчестве украинских современных композиторов. Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. – К., 1984.
6. Лісецький С. Євген Станкович. – К.: Музична Україна, 1987.
7. Холопов Ю. О трех зарубежных системах гармонии // Музыка и современность. – Вып.4. – М.: Музыка, 1966. – С. 216–329.

Olena Kolisnyk

### NEWFOLKLORE FEATURES OF TRIPTYCH «ON VERKHOVYNA» FOR VIOLIN AND PIANO BY Y. STANKOVICH

The article is examining the tendencies of the new folklore trend of the second half of the XX century basing on Stankovych's triptych «On Verkhovyna» for violin and piano. It is also investigating the aspect of the style and form, the incarnation of the newfolklore features used by the composer.

**Key words:** style, architectonics, dramaturgy, mode, harmony, newfolklore, tonal base, variant and version, sonorous, cluster.

**Оксана Мельник-Гнатишин**

### ДЕЯКІ АСПЕКТИ СУЧАСНОГО РОЗВИТКУ КОНЦЕПЦІЇ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ

*У статті йдеться про трактування поняття музичного мислення, його спрямованість, самостійність, специфічність, функції (діяльність), логіку, феноменологію, репрезентування, їх сутнісний, хронологічний, національний аспект у найновіших (починаючи з кінця 80-х рр. ХХ ст.) дослідженнях та творення ними самостійної концепції музичного мислення.*

**Ключові слова:** поняття, самостійність, специфічність, логіка, феноменологія, компоненти, концепція, музичне мислення.

Проблема музичного мислення є однією з найважливіших у музикознавстві. Вона відображає широкий спектр поглядів на цей феномен, котрі у різний час висловлювалися як безпосередньо самими музикознавцями, так і опосередковано у дослідженнях представників інших суміжних наук (філософів, мовознавців, психологів, етнологів та ін.).

Чимала група праць, присвячених науковій інтерпретації цього складного явища, належить українським музикознавцям. Значна їх доля припадає на останнє двадцятиріччя минулого століття (1980-і – 2000-і рр.), демонструючи при тому щораз більше виражену тенденцію до системності. Читке окреслення існуючих сьогодні напрямів та шляхів вивчення мало б, на нашу думку, виявити проблемні питання, мало або зовсім не висвітлені грані однієї з найбільш складних концепцій в українському музикознавстві, визначивши тим самим актуальність пропонованої розвідки. Її об'єктом відповідно є генеза феномену музичного мислення передусім у його хронологічному, національному, сутнісному аспектах. Предметом розгляду є сучасні (у межах зазначеного відрізка часу)

дослідження українськими музикознавцями проблем музичного мислення з метою: 1) з'ясування всіх існуючих дотепер поглядів на це явище і ймовірну можливість творення ними певної системи, а отже концепції; 2) виявлення подальших шляхів розвитку музикознавства в галузі мислення про музику і мислення музикою. Бо, як писав М.Грінченко (чи не вперше в українському музикознавстві порушивши питання музичного мислення), «музика в своєму розвитку ... завше була й буде формою тої «вічної думки», в яку вкладає людина всі враження, всі переживання свого життєвого шляху... Ускладняються почування, удосконалюється думка, розвивається життя – слідом за цим іде й музика» [9, 22].

У міру розвитку музикознавства поглиблювалися усталені погляди на традиційно досліджувані ділянки, зароджувалися нові більш або менш перспективні напрями. До таких нових слід віднести і комплекс різного роду досліджень окремо взятої категорії музичного мислення, активне наукове опрацювання котрої у радянському музикознавстві почалося приблизно з 70-х рр. минулого століття. До них належать, зокрема, дослідження М.Арановського [1], Б.Асаф'єва [2], Н.Горюхіної [6], С.Грици [8], І.Котляревського [13], В.Озерова [17], І.Пясковського [21; 22; 23], О.Соколова [25], І.Рудь та І.Цуккермана [24]. Початкові підходи до розкриття теми мали тоді переважно загальний характер, оскільки розглядали явище у контексті проблематики художнього мислення в цілому, хоча поступово виявляли диференційований підхід. Помітною була окремішність досліджень, відсутність спільної мети, внаслідок чого розроблялись часто віддалені одна від одної ділянки, що вивчалися. Крім того, відмінності в методах і підходах були настільки значними, що не завжди результати одних напрацювань були використані в інших. Однак уже само по собі накопичення поглядів на музичне мислення, усвідомлене розуміння необхідності різностороннього підходу до його вивчення (як складової будь-якого людського мислення, як виду художнього мислення і як прояву специфічних властивостей музики) з врахуванням цілісності мисленневих процесів, єдності основних форм такого роду діяльності і їх специфізації, спроба окреслити суть поняття і його зв'язок з музичною мовою, розгляд явища у контексті його функцій, виявлення деяких загальних принципів структурного мислення в музиці, перші звернення до семіології як науки про семантику музики, зокрема стосовно фольклору, увага до музичного сприйняття та етапів його формування тощо зробили значний внесок у розбудову концепції розглядуваного явища.

У подальшому розвиток цього питання також відзначався неоднорідністю. З кінця наступного десятиліття (80-х рр.) в українському музикознавстві в основному продовжують досліджуватися деякі започатковані раніше проблеми. Так, крім праць де музичне мислення більшою або меншою мірою досліджується крізь призму інших (гармонії, поліфонії, форми, стилю, мови і т. ін.), з'являються такі, що безпосередньо присвячені явищу музичного мислення і розглядають саме поняття музичного мислення (І.Котляревський та В.Москаленко), аналізують його «діяльність» (І.Ляшенко, В.Москаленко), особливості як об'єкта дослідження, тобто є у цьому напрямі основоположними. Їх поглиблюють і розширюють вивчення питань інтонаційності (О.Маркова), спрямованості музичного мислення (інтраверсія та екстраверсія у Г.Павлія), ладовості (у І.Пясковського), акордової природи в музиці ХХ ст. (у М.Скорика), тембрової модальності у композиції (у М.Денисенко), врешті дослідження самої логіки музичного мислення та його феноменологія (у того ж І.Пясковського)<sup>1</sup>. Водночас з'являються нові, так би мовити, похідні від названих напрями, котрі пов'язані передусім з розглядом виконавського аспекту (Ю.Вахраньов), інтерпретації (Г.Москаленко), деяких типових мисленневих особливостей певних культурних епох: бароко (Н.Герасимова-Персидська, О.Цалай-Якименко, І.Юдкін), сецесії (Л.Кияновська), модерну (М.Каралюс) та ін.<sup>2</sup> При цьому дослідження українських музикологів охоплюють інструментальне,

<sup>1</sup> Музичне мислення і мову як об'єкт дослідження у фольклорі розглянув зокрема А.Іваницький [11]. На жаль, автору цих рядків поки що не вдалося віднайти збірник матеріалів науково-теоретичної конференції п.н. «Музичне мислення: проблеми аналізу та моделювання», що побачив світ, як відомо з посилань, у Києві в 1988 р. Його матеріали мусять стати предметом наступних досліджень.

<sup>2</sup> Російські музикознавці ґрунтовно дослідили, зокрема, музичне мислення античності, присвячене модальній системі горизонтального порядку. Див.: Герцман Е. Античное музыкальное мышление. – Л.: Музы-

вокальне та окремо фольклорне мислення (О.Мурзіна та С.Грица, А.Іваницький).

Висвітлення деяких паралелей та відмінностей у дослідженнях тих самих та нових аспектів музичного мислення демонструє неабиякий поступ у розвитку наукової думки щодо даної проблеми. Розглянемо послідовно розвиток основоположних питань явища.

1. Щодо суті самого поняття. Радянські вчені, як згадувалось, починаючи приблизно з 60-х рр., розглядали поняття музичного мислення як явища, котре вимагає вивчення одночасно з 3-ох точок зору: а) як втілення загальних закономірностей будь-якого людського мислення; б) як один із видів художнього мислення і в) як прояв специфічних властивостей музики, її іманентних особливостей (О.Сохоп). До того ж виходили з семантичної і структуроутворюючої функцій, завдяки яким музичне мислення «обслуговує» різні види музичної діяльності (створення музики, її сприйняття і виконання). Тому його запропонували розглядати як «мовне мислення», тобто як певний вид комунікату (М.Арановський, 1974). Відмінність у видах діяльності могла б вести за собою розмаїття форм музичного мислення. Однак, як довів В.Озеров (1978) на підставі праць Б.Асаф'єва, Ю.Тюліна, Ю.Кремльова, Є.Назайкінського, Ю.Холопова та ін., радянські музикознавці усвідомлювали *цілісність процесів мислення, єдність основних форм* мисленнєвої діяльності і їх деяку специфізацію, наприклад, у галицькому музичному мистецтві. На цьому ж, хоча й дещо пізніше, наголошував і І.Котлярєвський (1989). Суть його трактування поняття музичного мислення додатково полягала у встановленні факту *специфізації продуктів* музичного мислення залежно від сфери їх функціонування [15, 82-85] (ці проблеми у фольклористів ґрунтовно вивчає С.Грица). Таким чином, радянське музикознавство переважно вивчало окремі аспекти явища або зміст деяких пов'язаних з ними понять у певному контексті.

Наступний крок у висвітленні суті поняття музичного мислення ставив передусім практичну мету, однак паралельно все-таки з'ясовував і психологічний аспект явища. У підсумку визначення поняття «музичне мислення» звелось до розуміння його «роботи», котрою, на думку В.Москаленка, є музичне інтонування, тобто «оперування інтонаційними моделями, яке призначене для вирішення певного творчого завдання» [16, 48-53]. Під такого роду оперуванням розуміється «процес формування, функціонування, взаємодії і зміни інтонацій як найменших одиниць музичного осмислення» [10, 36], тобто фокус розгляду змістився з інструмента комунікату на інструмент пізнання. Це, фактично, збігається з попереднім висновком Б.Асаф'єва, котрий, виходячи з постулату, що музика – носій смислу, під «осмисленим звучанням» мав на увазі інтонацію. Ще далі пішов О.Козаренко, котрий вважає, що, «відображаючи в собі життєво необхідні сторони суспільного буття, музичної свідомості (мислення) доби, інтонаційна ідея стає спочатку невід'ємною складовою цієї епохи, а потім і її «ознакою»-символом». Такою, наприклад, інтонаційною ідеєю, «знаком» доби козацтва стала речитатія козацької думи» [12, 33]. Отже, на сьогодні викристалізувалась суть поняття музичного мислення як «реалізованого в інтонуванні процесу моделювання системи відносин суб'єкта до реальної дійсності» [10, 37].

Музична інтонаційність функціонує на кількох рівнях, зокрема вона виявляється у жанрі та стилі.

2. У 80-і роки музикознавці робили спроби дослідження структури музичного мислення. Як явище нематеріальне, музичне мислення формують елементи, представлені у вигляді категорій, що розкривають спосіб перетворення музичного матеріалу (тотожність, контраст, варіаційність, варіантність, розробковість). Ними, як вважає С.Перес, є музичні склад, лад, звукова система, метроритм, котрі визначають мисленнєву діяльність [19, 82]. Категорії музичного мислення у свою чергу складаються з конструктивних елементів — тонів та інтервалів, котрі визначають тип мисленнєвої системи (в монодії — перші, в поліфонії — другі) [10, 38]. Що стосується структури сучасного музичного мислення, то в ті роки до її аналізу спробували підійти також через розгляд питання про тематичну функціональність гармонії [4].

Слід визнати, що теперішній рівень глибини розкриття суті категорій і компонентів музич-

ного мислення саме в контексті мисленнєвої діяльності поки що незначний, а тому ще чекає на своїх дослідників. Тимчасом це залежить не тільки від рівня професійного підходу до розглядуваного матеріалу, а й від значимості цього об'єкта у такому багатогранному явищі. Водночас перелік основних елементів вже дозволяє виявити деякі його (мислення) характеристики і допоможе з'ясувати, висвітлити недостатньо або зовсім не вивчені інші його складові.

3. Продовжуючи висловлену попередньо думку про музичне мислення як складову художнього мислення і як специфічне явище, дослідження, Л. Дис вже обґрунтовує його самостійність і специфічність. На це, як вважає музикознавець, вказують дві групи категорій, що визначають оригінальний тип мисленнєвої системи. Одну складають лад (як звуковисотна організація інтонаційного процесу) та метроритм (часове розгортання кожного елемента); іншу – категорії, що визначають процес розвитку і перетворення музичного матеріалу (ті ж тотожність, контраст, варіантність, варіаційність, розробковість). Своєрідність кожної категорії переростає у характерний стиль як типологізовану закономірність мислення, що його в свою чергу визначає стала система законів мелодії та гармонії.

4. Подальші дослідження стосуються спрямованості музичного мислення (у т. ч. горизонталі-вертикалі у Т.Бондаренко [3], розвитку і узагальнення у Н.Горюхіної [6; 7]). Вона, як виявляється, залежить від психологічних особливостей індивіда, хоча й твердо не закріплена його свідомістю. Йдеться про способи його емоційного висловлення: екстраверсійний (спрямований назовні) та інтраверсійний (спрямований у внутрішній світ). Кожен із них характеризується відповідним стилем композиторського письма. Якщо першому (екстраверсійному) притаманна цілісність сприйняття образів світу, то другому (інтраверсійному) – система контролю і відбору, підтекстовість, заглибленість. Відповідним до манери висловлювання є і вибір засобів: гомофонно-гармонічних або лінійно-поліфонічних. Музичні культури певних епох мають свою спрямованість музичного мислення. Так, середньовічна відзначалась інтравертністю (Й.С.Бах), барокова – екстравертністю (А.Вівальді). Свою спрямованість, як доведено, мають і національні музичні культури: французькій притаманний екстравертний спосіб висловлювання, німецькій – інтравертний [18, 62-73]. Українській національній музичній культурі теж, на нашу думку, притаманний перший спосіб, що могли б ґрунтовно довести майбутні дослідження.

5. Процес музичного мислення є синтезом двох його видів, а саме: пізнання і оцінки. Для обох притаманні власні рівні узагальнення, пізнанням котрих повинні, на думку Н.Горюхіної, займатися у курсах гармонії, поліфонії та ін. дисциплін, котрі самі по собі є водночас доволі цілісними системами музичного мислення. Структуру такої двоєдиної діяльності складають створення ідеальних образів («цілеформування») і їх художня матеріалізація в музичному творі («цілереалізація») [15, 9-18]. Інакше кажучи, музичне мислення – це вершина кута («розвилка») від образних уявлень до продукуючих мисленнєвих операцій творчої свідомості (композитора, виконавця, слухача, аналітика-теоретика) [26, 120]. Виходячи з цього пропонується у доволі загальних рисах розглядати діяльність музичного мислення в напрямку з одного боку «від ідеальної форми до звукового матеріалу», тобто самого «субстрату» музики, з іншого боку – у напрямку дії суб'єкта певними засобами на предмет, у результаті якої досягається необхідна форма цього предмету. Суть цієї діяльності, на думку І.Ляшенка, полягає у відборі і організації звукового матеріалу з метою втілення у ньому свого естетичного ставлення до оточуючого світу і передачі цього ставлення іншим.

Системи організації звукової тканини мають здатність до репрезентування самого музичного мислення, котре відбувається, як згадувалося, на кількох рівнях. Перший у цій класифікації – рівень відображення процесів стильової еволюції музичної культури (рух від монодії через розквіт поліфонії, потім гармонії до різноманітних сучасних принципів (інтонаційних комплексів)), другий – представлення музичного мислення в контексті різних стилів (від епохального до стилю конкретного твору), що здійснюється через систему відносин «склад-фактура». Третій, фактурний, репрезентує музичне мислення конкретного індивідуума [26, 120-126]. У тому ж контексті, щоправда з точки зору розвитку форми окремої музичної композиції, розглянуто еволюцію музичного мислення, котра, за твердженням І.Пяковського, являє собою «системне ускладнення звукових зв'язків і відно-



шень в процесі історичного розвитку музичних культур». «Типологія звукових систем (монодичної, модальної, тонально-функціональної, складноладової), (котрі, за О.Козаренком, представляють етапи передстилю (давньоукраїнської музичної мови) і стилю (музичної мови М.Лисенка та його наступників)) розкриває всезростаючу причинно-наслідкову залежність звукових компонентів, ступінь централізації звукової системи» [20, 152]. В цілому, на думку музикознавця, еволюція музичного мислення представляє «глобальну історичну зміну варіантних, пермутаційних форм архітектонічного, орнаментального типу формами процесуальними, контрастно-репризними (17-19 ст.)», а у XX ст. на якісно новій основі відродження «пермутаційних форм, що інтегрують з контрастно-репризними» [20, 152].

6. Логічні принципи музичного мислення в контексті специфіки музичного відображення, взаємодії логічного і художнього в розвитку музичних культур досі найповніше розглядалися І.Пясковським. Дослідник запропонував власну методику, сконцентровану навколо існуючих проблем теоретичного музикознавства. Його теорія логічного в музичному мисленні спрямована на виявлення логіко-конструктивних принципів музичного мислення. Механізм відображення в музичному мистецтві характеризується двома процесами, що перетинаються: 1) «процесом відображення оточуючої діяльності» і 2) «процесом відображення конструктивних можливостей (властивостей) звукового матеріалу». Звідси і взаємопов'язаність двох підходів до логічного в музиці, котра втілюється в поняттях образної і конструктивної логіки — організації звукового матеріалу. Ці дві логіки тісно взаємопов'язані, хоча й передбачається їх автономне існування. Дослідження акцентує увагу на двох аспектах прояву логічного в музичному мистецтві, а саме: прояв логічного в розгортанні музичного матеріалу окремого твору та в історичному розвитку музичного мислення. Відповідно до таких системно-структурного та еволюційного (генетичного) аспектів розглядаються й певні логічні принципи [21].

7. Феноменологія. Підхід до цієї проблеми подається сьогодні поки що за допомогою т. зв. робочих гіпотез, котрими почергово виступають стохастична модель культурогенезу, котра передбачає «розуміння музичного твору як результат «вербальних установок» кожної історичної культури» [23, 47] та модель еволюції художніх стилів як системного ускладнення, як рух від простих до більш складних форм» [23, 50]. У підсумку сформульовані кілька висновків, зокрема: певні тематичні структури не виходять за межі можливостей звукової системи окремо взятого етапу історичного розвитку; поява нових системних взаємозв'язків диктується умовами кожної конкретної історичної культури, в результаті чого утворюється специфічна для культурогенезу взаємодія «генотипу» та «фенотипу». Подаючи таким чином «найбільш узагальнену, всеосяжну характеристику» феномену музичного мислення, музикознавці дійшли висновку, що він (феномен) є «результуючим» «множинних інтерпретацій в системі стохастично-різномірних діахронних і синхронних підходів» [23, 54-55].

Згадане чітко розмежування категорій музичного мислення на дві групи (як і взаємозв'язок усіх рівнів інтонаційного процесу) передбачає і їх взаємодію, котра творить основу національного типу мислення. Тут необхідно визнати, що спеціального глибокого дослідження національного аспекту музичного мислення в українському музикознавстві ще бракує. Першу цілеспрямовану спробу здійснила у розглядуваний період С.Перес, котра, крім іншого, намагалась встановити момент виникнення національної своєрідності цього типу людського мислення і дійшла висновку, що це відбувається саме «на етапі узагальнення і типологізації динамічних закономірностей мислення в поєднанні зі статичними компонентами» [19; 83]. Типізація компонентів музичного мислення здійснюється у відповідності зі стилевими принципами національного мистецтва. Йдеться про те, що, як твердить С.Перес, між мисленням і національним стилем встановлюється зв'язок, що виражається у відборі і функціонуванні типологізованих засобів виразності і формотворення. Типізація національного елемента відбувається внаслідок того, що сам зміст створюється шляхом набору виразових засобів, властивих національному стилю. Таким чином, як видно, типізація компонентів музичного мислення здійснюється не тільки відповідно до національних стильових принципів. Вона, по суті, диктує рафінований відбір і характерне функціонування названих уже відсортованих типологізованих засобів.

Особливо вартісним у контексті вивчення проблем національного музичного мислення слід вважати дослідження О. Козаренка «Феномен української національної музичної мови», котра якраз і розглядається під кутом зору національного музичного мислення. Услід за З.Ліссою дослідник твердить, що «національна своєрідність [кожного етносу – О.Г.] переростає у національний стиль як типологізовану закономірність мислення, центральним системоутворюючим елементом якого є національна музична мова» [12, 25].

Для адекватного виявлення власне національної специфіки музичного мислення не слід, на нашу думку, нехтувати ідеєю етноцентризму. Більше того, саме етноцентризм як характерна риса української ментальності, забезпечує єдино правильний (бо органічний) підхід до специфіки природи музичного мислення. Принцип етноцентризму, започаткований в українській філософській науці Г.Сковородою, дає змогу виявити, так би мовити, «головну ідею», котра разом зі змістом виявляє характер мислення, зокрема музичного, і проходить крізь віки в національній культурі кожного етносу. Тому музичне мислення, що представляє певну національну культуру, треба оцінювати за законами цієї культури і у її ж власному контексті.

Підсумовуючи, відзначимо, що висвітлені українськими музикознавцями в останні роки аспекти розвитку проблеми музичного мислення займають важливе місце у хронологічному ряду імен дослідників, що докладали своїх зусиль у цьому напрямку теоретичного музикознавства. Усі разом вони не тільки продовжують розвивати минулі досягнення, а й стають надзвичайно актуальними для подальшого розвитку музичного мислення, зробивши суттєвий поступ у формуванні відповідної наукової концепції.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. Сб. статей / Составл. и редакция М. Г. Арановского. – М.: Музыка, 1974. – С. 90–129.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971. – Кн. 2-я.
3. Бондаренко Т. Изменчивость соотношения горизонталей и вертикалей как отражение закономерностей музыкального мышления // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. – К.: Музична Україна, 1989.
4. Вербицкий А. К вопросу о тематической функциональности современной гармонии (опыт анализа структуры современного композиторского мышления) // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. – К.: Музична Україна, 1989.
5. Герцман Е. Античное музыкальное мышление. – Л.: Музыка, 1986.
6. Горюхина Н. Обобщение как элемент художественного мышления // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. – К.: Музична Україна, 1989.
7. Горюхина Н.А. Музыкальная форма и стиль. Дисс. ... д-ра искусств. – К., 1970.
8. Грица С. Семантика народного мелосу і його конкретне середовище його побутування // Народна творчість і етнографія. – 1976. – № 3. – С. 40-49; Грица С. Мелос української народної епіки. – К.: Музична Україна, 1979. – 245 с.
9. Грінченко М. Історія української музики. – К., 1922.
10. Дыс Л. Музыкальное мышление как объект исследования // Музыкальное мышление: сущность, категории аспекты исследования. – К.: Музична Україна, 1989.
11. Іваницький А. Фольклор: генетична та логіко-структурна інформація (мислення–мова–музика) // Проблеми етномузикології. – К., 1998. – С. 21–23.
12. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Львів: НТШ, 2000.
13. Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления // Музыкальное мышление: сущность, категории аспекты исследования. – К.: Музична Україна, 1989.
14. Котляревський І. Діатоніка і хроматика як категорії музичного мислення. – К., 1971.
15. Ляшенко И. Целеполагание и деятельность музыкального мышления // Музыкальное мышление: сущность, категории аспекты исследования. Сб. ст. / Сост. Л. И. Дыс. – К.: Музична Україна, 1989.

16. Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення» // Музична україністика в контексті світової культури (науково-методичний збірник). Українське музикознавство. Вип. 28. – К., 1998.
17. Озеров В.И. Теория музыкального мышления и проблемы изучения целостности в музыке // Методологические вопросы теоретического музыковедения. Труды МПИ им. Гнесина. Вып. XXII. – М., 1978.
18. Павлій Г. Інтраверсія та екстраверсія як типологічна пара розрізненості музичного мислення // Українське музикознавство. 23. (Республіканський міжвідомчий науково-методичний збірник / Ред. Котляревський І. А. (гол.) та ін. – К.: Музична Україна, 1988.
19. Перес С. Национальное в музыкальном мышлении // Українське музикознавство. 23. (Республіканський міжвідомчий науково-методичний збірник / Ред. Котляревський І. А. (гол.) та ін. – К.: Музична Україна, 1988.
20. Пясковский И. К проблеме историко-стилевой эволюции музыкального мышления // Музыкальное мышление: сущность, категории аспекты исследования. Сб. ст. / Сост. Л.И. Дыс. – К.: Музична Україна, 1989.
21. Пясковський І.Б. Логика музыкального мышления. – К.: Музична Україна, 1987.
22. Пясковський І. Деякі питання інтонаційної генези та розвитку модуляційних явищ // Українське музикознавство. 8. (Науково-методологічний міжвідомчий щорічник). – К.: Музична Україна. – С. 60–76.
23. Пясковський. Феноменологія музичного мислення // Музикознавство: 3 XX у XXI століття. – К., 2000. – Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Вип. 7.
24. Рудь И.Д., И.И.Цуккерман. О возможности теоретико-информационного подхода к некоторым проблемам музыкального мышления и восприятия // Проблемы музыкального мышления... – М.: Музыка, 1974. – С. 207–229.
25. Соколов О. В. О принципах структурного мышления в музыке // Проблемы музыкального мышления. Сб. статей / Составл. и редакция М. Г. Арановского. – М.: Музыка, 1974. – М.: Музыка, 1974. – С. 153–176.
26. Титова Е. О системах организации звуковой ткани (К проблеме репрезентации музыкального мышления // Музыкальное мышление: сущность, категории аспекты исследования. Сб. ст. / Сост. Л.И. Дыс. – К.: Музична Україна, 1989.

Oksana Melnyk-Gnatyshyn

SOME ASPECTS OF MODERN DEVELOPMENT OF MUSIC THINKING CONCEPTION  
IN UKRAINIAN MUSIC STUDY

The paper is devoted to interpretation of the conception of music thinking, its intention, independence, specification, logic, phenomenology, representation, their essential, chronological, national aspects in the modern investigations (starting from the end of 1980's), and the creation by them the independent conception of music thinking.

**Key words:** independence, specification, logic, phenomenology, components, conceptio, music thinking.

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВЕ МОДЕЛЮВАННЯ  
В СТРУКТУРНОМУ АНАЛІЗІ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ

*Запропонована стаття є спробою системного розгляду поєднання жанрових та стилістичних особливостей музичних творів. Різноманітні, часто непрості переплетення жанрових та стилістичних ознак спонукають до створення систематизації музично-художніх явищ, які суттєво відрізняються від вже існуючих точок зору про жанр чи стиль. У роботі розкривається зміст поняття «жанрово-стильової моделі» і специфіка форм її використання.*

**Ключові слова** : стиль, модель, жанр, структура, аналіз.

Поняття «жанр» і «стиль», будучи тісно пов'язаними між собою, завжди знаходилися в центрі уваги науковців, зокрема, музикознавців. Теорії обох категорій є дуже розвиненими й багатоаспектними.

Багатозначність поняття «жанр» загальновідома і походить від можливості різного тлумачення цього терміна (рід, вид, манера, звичай, смак...). У цьому полягає першопричина, що пояснює ту розгалуженість змістовної піраміди (від найбільш конкретних уявлень до узагальнюючих концепцій), яка побудована на основі розбіжності в розумінні поняття «жанр» у процесах поступового розвитку музикознавчої науки.

Існує незаперечна численність смислових сфер використання поняття «жанр» у музикознавстві, що відображено у працях: В.Цуккермана [12], А. Сохора [11], Т.Лейє [4] та інших. Існує певна кількість фундаментальних праць, присвячених загальним проблемам стилю у музичному мистецтві. Серед них монографії С.Скребкова [9], М.Михайлова [7]. Жанрові й стильові явища, будучи тісно взаємозв'язаними, в наукових дослідженнях, як правило, розглядаються окремо.

Метою публікації є розгляд поєднання жанрових та стилістичних ознак музичних творів, які об'єднуються поняттям жанрово-стильова модель.

Аналіз існуючих визначень жанрових явищ підштовхує до висновку, що ми постійно маємо справу з великою кількістю площин жанрової диференціації музичних явищ, кожна з яких відповідає певній сукупності граней побудови та функціонування музично-художніх творів. ХХ століття «узаконило» поліжанровість як характерну рису художньої творчості. Здається ймовірним запропонувати гіпотезу про виникнення у ХХ ст. нового типу художнього мислення, яке можна назвати історизуючим, тобто таким, що спирається на синтез жанрових уявлень різних епох. Стає зрозумілим, що існуючі у багатьох джерелах визначення поняття «жанр» акцентують різноплановість і навіть деяку неузгодженість між різними аспектами його функціонування. У зв'язку з цим виникає потреба вибору одного з численних варіантів систематизації жанрових явищ, який є найбільш оптимальним.

Полістилістика, як і поліжанровість, є характерною рисою музичної культури ХХ століття і сучасності. Але ієрархічність співвідношень стильових явищ від епохальних до індивідуальних приводить, в умовах полістилістики, до більш складних ситуацій. Історизм художнього мислення, який спостерігається в поліжанровості та в полістилістиці, ускладнюється. Він (історизм) може бути значно більш конкретним в образному плані, оскільки викликає асоціації не тільки загальнокультурологічні (епоха, напрямок), але й з цілісними образними уявленнями відносно творчості того чи іншого видатного митця. Системні взаємовідносини між різними рівнями стильових явищ з більшою або меншою чіткістю можуть бути простежені у творчості будь-якого композитора. Їх інтерпретація у кожному випадку стає підґрунтям для виникнення нового особистого стилю певного ступеня оригінальності.

Музичні стилі тісно пов'язані з процесами розвитку жанрової системи. Загалом логічним буде твердження щодо взаємо визначеності стилю і жанру як двох аспектів опису та характеристики музично-художніх явищ. У ході історичних процесів здійснюється постійний взаємовплив між стилями й жанрами. Поява нових жанрів стає підґрунтям формування нових стилів, а в їх контексті, у свою чергу, розвивалася, збагачувалася й змінювалася жанрова система.

Розмаїття визначень та формулювань понять «жанр» і «стиль», їх тісний взаємозв'язок у різноманітних історичних контекстах зробили актуальним введення нового об'єднуючого поняття – «жанрово-стильова модель».

Зупинимося на головній складовій цього поняття – «модель». Більшості галузей наукових досліджень є притаманний процес моделювання. Різні теоретичні питання цього процесу розглядаються у філософських працях, культурологічних, психологічних. З розвитком загальної інформатики та кібернетики моделювання як музикознавчий метод набув великого значення у мистецтвознавстві. Діапазон питань, що розглядаються, охоплює естетичні аспекти, загальному мистецтвознавчі та досить конкретні. Накопичений досвід дозволяє дійти висновку, що майже будь-яке теоретичне питання певного рівня зіштовхується з проблемами моделювання.

Визначаючи поняття «модель», М.Кондаков підкреслює штучність моделей, їх відповідність реально існуючому явищу й можливість за допомогою моделей вивчати явища й оперувати ними, – коли це не можливо безпосередньо [1, 313]. Серед різних типів моделей автор особливо виділяє розумові форми, як найбільш складні і які характеризуються значною віддаленістю моделі від оригіналу. Цю думку розвиває А.Синицький, який указує, що «об'єктом моделювання, тобто оригіналом може бути і твір мистецтва, зокрема, музичний». Він пише: «Художній твір є художня модель. Естетична, що описує цей твір – модель понятійно-категоріальна, символічна, знакова, тобто специфічний різновид наукової моделі» [9, 237].

Беручи за вихідні визначення понять «модель» і «моделювання», що були надані М.Кондаковим та А.Синицьким у вищезгаданих працях, можна запропонувати таке визначення: жанрово – стильова модель – це поняттєво-категоріальний різновид наукової моделі, створення якої спрямоване на штучне виділення жанрово-стильової основи музично – художнього явища для з'ясування особливостей її інтерпретації автором.

Слід зауважити також, що зображення (схема, таблиця) й опис жанрово – стильових моделей можуть широко варіювати залежно від особливостей залученого до аналізу матеріалу і необхідності конкретизації отриманих результатів. Запропонована концепція жанрово-стильової моделі спирається на систему жанрового визначення, згідно з якою вихідною позицією є розподіл жанрів на первинні й вторинні.

- Первинні: марш, пісня, танок та їх різновиди;
- Вторинні відрізняються засобом, типом музикування (прелюдія, fuga, фантазія, токато...) й умовами музикування (ноктюрн, серенада, речитатив...).

Обидві площини (жанрова й стильова) стають основою поняття жанрово-стильової моделі, яке хоч і зустрічається у різних музикознавчих контекстах, але потребує окремого розгляду, виходячи з найбільш узагальненого його визначення як штучного утворення, котре є необхідним інструментом проведення цілісного аналізу музичних творів.

Для процесу утворення жанрово-стильових моделей можливе використання будь-яких музично-художніх явищ і різних за належністю певного рівня стилетворення, наприклад, формування загального уявлення про прелюдію може базуватися на стильових ознаках раннього класицизму (*стиль епохи*), німецької поліфонічної *школи* (XVII – початок XVIII ст.) і *індивідуального стилю* Й.-С. Баха. Важливо, що зміна будь-якої складової у моделі суттєво змінює її. Якщо звернутися до прелюдій Д. Шостаковича, то стильове підґрунтя моделювання цього явища буде спиратися на ранній класицизм (стиль епохи), неокласицизм (стиль напрямку) і власний стиль Й.-С. Баха. Власні ж прелюдії Д. Шостаковича виступають вже як об'єкт дослідження з використанням певної моделі. В цьому випадку працює також визначення прелюдії як вторинного жанру, який відрізняється за типом музикування. До того ж ще додається аналітичний матеріал щодо проявів у тому чи іншому творі ознак первісних жанрів.

Жанрово-стильові моделі можуть бути використані і при вивченні також циклічних творів різноманітних типів. З цієї точки зору особливу увагу привертає мікроцикл прелюдія і fuga, котрий може існувати як окремо, так і в якості одиниці великих циклів. Кожна з цих форм досить стабільна, що закріплено багатовіковою історією європейської музичної культури. Розглянемо з цієї точки

зору цикл з шести прелюдій та фуг М. Скорика. Звернення відразу до великого циклу дозволяє взяти до уваги більш широке коло проблем моделювання.

Як відомо, цей жанр має багату історію від бахівських часів до сьогодення. XX століття відзначається ренесансом зацікавлення композиторами циклом «прелюдія і fuga». П.Гіндеміт, Д.Шостакович, Р.Щедрін, І.Асеев – далеко неповний список авторів, що зверталися до цього жанру. Л.Кияновська в книзі про М.Скорика, детально аналізуючи його «Прелюдії і fugи», практично здійснює їх розгляд за всіма параметрами жанрово-стильового моделювання [2, 164]. Протягом всього розділу, що присвячений прелюдіям та fugам М.Скорика, присутня орієнтація на цей мікроцикл як на стабільний жанр епохи Бароко. Симптоматично, що сама дослідниця називає бароковий варіант цього жанру моделлю, яка постійно знаходиться у центрі уваги композитора. Не менш чітко зазначені Л.Кияновською стильові орієнтири. Бароковість – як стиль епохи, неокласицизм та неофольклоризм – стилі певних напрямків. Співіснування двох напрямків в межах жанрово-стильової моделі навіть одного твору авторка пояснює так: «Для Скорика поняття стильової гри взагалі напрочуд органічне протягом всього його творчого шляху, від перших творів, таких, як симфонічна поема «Вальс», фортепіанні «Бурлеска» чи «Блюз», попри переплетення джазових та фольклорно-гуцульських інтонацій в творах періоду «нової фольклорної хвилі», попри специфічність його неокласичних пошуків до останніх опусів можна спостерігати постійне намагання «розімкнути рамки» будь-якого обраного провідного типу мистецького вислову, доповнити його іншими, переважно контрастними за сутністю, і внаслідок того досягнути принципово нового художнього результату» [2, 154].

З індивідуальних стилів перш за все, звичайно, згадується Й.-С.Бах. Підсумовуючи свої спостереження щодо індивідуально-стильових характеристик прелюдій та фуг М.Скорика, Л.Кияновська пише: «... кожен з мікроциклів являє собою своєрідний ракурс трактування можливостей поліфонічної техніки на основі здобутків неокласичних тенденцій нашого сторіччя. Разом з тим, одним з найяскравіших вражень, які залишаються після знайомства з цим поліфонічним циклом, одним з небагатьох в українській професійній школі, залишається «сюжетність», «белетристичність» музики, що вкрай незвично для такого «інтелектуального» жанру. Прелюдії і fugи Скорика представляють один з найсвоєрідніших зразків тлумачення поліфонічного циклу з позиції «стильової гри» [2, 167].

Останнє свідчення перекидає арку від генетичних першоджерел цього музично-художнього явища до індивідуального прояву композиторського мислення. Серед них спостерігається переосмислення жанру, драматургії цього мікроциклу, тонального підпорядкування музичного матеріалу. Два моменти тут є найбільш суттєвими: значення прелюдії як більш-менш самостійної музично-естетичної одиниці і дванадцятиступенева діатоніка як основний принцип організації музичного матеріалу у цього композитора.

Відносно другого, то тут можна говорити про послідовне художнє втілення власної теоретичної концепції про дванадцятиступеневу діатоніку, як то було у Й.-С.Баха з приводу рівномірної темперації, а у П.Гіндеміта – акустичної спорідненості тонів. Всі викладені вище позиції вказують на те, що жанрово-стилістична модель набуває певних стабільних ознак і може бути представлена у такому вигляді:

Конкретний музичний твір як об'єкт дослідження

*Жанрова* характеристика за наведеною вище класифікацією;

*Стильова* характеристика за трьома рівнями її визначення: епоха, напрямок, композитор;

*Індивідуальні жанрово-стильові риси авторської художньої концепції.*

Можливий діапазон використання цієї моделі у якості аналітичного інструменту досить широкий. У процесі вивчення художньо-музичного твору йде постійне занурення у все більш глибинні верстви композиції, і всюди ми знаходимо і загальне підґрунтя цього явища і наслідки творчих пошуків композитора. Так, у згаданій вище роботі Л. Кияновської даються узагальнені жанрово-стильові характеристики кожного мікроциклу, але їх можна уточнювати, торкаючись все більш конкретних моментів композиційного цілого (тематизм, форма, гармонічна система, поліфонічна техніка тощо).

З цих прикладів стає очевидним, що зв'язок із неокласицистичними тенденціями базується тут на добре відчутній, але й досить умовній ритмо-інтонаційній алузії. Прояв індивідуального стилю самого М.Скорика проявляється у даному випадку через особливості ладової організації. Це можна встановити завдяки існуванню теоретичної роботи композитора – «Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ століття» [8].

Ця структура добре прослуховується як у прелюдії, так і у фузі: більш чітко в експозиційних розділах і дещо порушується у процесі розвитку. Завжди такі порушення пов'язані зі зміною ладового центру. Можна сказати, що Прелюдія і fuga in C є у певному значенні ілюстрацією до теоретичної концепції М.Скорика, якими були також ДТК Й.-С.Баха та «Ludus Tonalis» П.Гіндеміта. Разом з досить постійним викладом основних структурних складових дванадцятиступеневого діатонічного ладу у розглянутому творі зустрічаються також традиційні записи хроматичного звукоряду, що у даному контексті повинно вже виводити на співвідношення діатоніки та хроматики. Спостереження за ладо-інтонаційною організацією музичної мови цієї Прелюдії та фуги спрямовані на доказ широким можливостей евристичної функції жанрово-стильової моделі.

Так ми бачимо, як стильові паралелі між Й.-С.Бахом і М.Скориком, П.Гіндемітом і М.Скориком ініціювали останнього до пошуків у сфері теорії та практики ладової організації музичної мови.

Аналогічно це стосується особливого значення прелюдій в мікроциклах композитора, цілеспрямовано порушуючи традиційну єдність прелюдій і фуг, яка базується на вступній ролі прелюдій і функціонально підсумовуючій – у фугах. У прелюдях М.Скорика з'являється головний образно-емоційний план, а фугам відводиться передусім саме завершальна функція. Особливо це помітно у прелюдях та фугах D, Es, E та F.

У структурі жанрово-стильової моделі зазначені вище аналітичні спостереження можуть бути представлені у такому вигляді:

Прелюдія і fuga (головна *жанрова орієнтація* вторинного плану)  
 Бароко \_\_\_\_\_ (*стиль епохи*)  
 Неокласицизм, неофольклоризм \_\_\_\_\_ (*як стильові напрямки*)  
 Бах, Гіндеміт, Шостакович \_\_\_\_\_ (*Індивідуальний стиль*)

(*Індивідуальна власна концепція*)

Ладова організація, динамізація мікроциклу  
 за рахунок підсилення контрасту між прелюдіями та фугами та ін.

Так на прикладі Прелюдій та фуг М.Скорика була показана дійовість жанрово-стилістичної моделі як аналітичного інструменту. Запропонована методика дозволяє кожне музично-художнє явище розглядати на дуже різних рівнях (від загальноестетичних до конкретно музично-мовних) залежно від завдань дослідження.

Простежимо тепер за допомогою жанрово-стильового моделювання як інтерпретується мікроцикл «Прелюдія і fuga» у якості окремого твору. Одним з таких прикладів може бути «Прелюдія та фугета» Р.Сімовича. Перш за все то не є спробою написання масштабного циклу прелюдій та фуг, як спостерігалось це у попередників композитора. Але в Прелюдії та фугеті зберігаються всі основні ознаки цього жанру, який належить до першої підгрупи вторинних жанрів (за засобом музикування). Характер фактури, імітаційні прийоми в прелюдії однозначно вказують на зв'язки з традиціями бахівської поліфонії, що дозволяє говорити про неокласичні тенденції творчості Р.Сімовича у цьому творі. Fuga – контрастна відносно прелюдії і виконує функцію завершення всього мікроциклу. Енергійність теми, напруженість її розвитку, невпинна спрямованість до логічного завершення надають фузі якостей фінальності.

В цій частині аналізу «Прелюдії та фугети» Р. Сімовича за логікою жанрово-стильової моделі все більш-менш аналогічно тому, що спостерігалось у М.Скорика. Звичайно, цей твір повністю

знаходиться у межах мажоро-мінорної системи, інтонаційний стрій більш консонантний, гармонія чітка у функціональному відношенні, існують явні зв'язки з народною пісенністю, але це вже питання індивідуального стилю композитора. І тут ми зустрічаємося з цікавим рішенням тонального плану мікроциклу. Прелюдія починається у *cis-moll* і завершується у однойменному мажорі. Цим, здається, підкреслюється самостійність прелюдії, її завершеність як окремого твору. Але заключний *Cis-dur* переосмислюється в домінанту основної тональності фугети – *fis-moll*, яким і закінчується весь мікроцикл. Таким рішенням досягаються тонально-функціональний зв'язок між прелюдією та фугою, ладовий контраст мажору та мінору між ними і певна драматизація всього твору, що забезпечує його підвищену динамічність від початку до кінця.

Отже, Р. Сімович, відштовхуючись від барокових традицій (стиль епохи), неокласичних тенденцій ХХ століття (стиль напрямку) і здобутків поліфонічної майстерності Й.-С.Баха (індивідуальний стиль), створив оригінальний твір, котрий відрізняється явним пошуком динамізації мікроциклу.

Таким чином, жанрово-стильове моделювання як аналітичний апарат спрямовано на розкриття найрізноманітніших аспектів художньо концепційних рішень як у окремих творах так і при необхідності розгляду творчості окремого композитора, має достатню гнучкість трансформування залежно від об'єкту дослідження. Разом з тим його універсальність дозволяє припустити можливість подальшого вдосконалення і широкого використання в музично-культурологічних і суто музично-технологічних дослідженнях.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Кондаков Н. Логический словарь. – М.: Наука, 1971.
2. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. – Львів: Сполум, 1998.
3. Котляревський І.А. До проблеми моделювання музично-теоретичних систем // Питання методології радянського теоретичного музикознавства. – К.: Музична Україна, 1982. – С. 26–36.
4. Лейе Т. Музыкальные жанры, их значение в симфоническом творчестве Д.Шостаковича: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1971. – С. 8.
5. Лосев А. Музыка как предмет логики. – М., 1972.
6. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 1976.
7. Михайлов М. Стиль в музыке. – Л.: Музыка, 1982.
8. Скорик М. Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ століття. – К.: Музична Україна, 1983.
9. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М.: Музыка, 1973.
10. Синицький А. Мистецтво моделювання. – Київ: Мистецтво, 1973.
11. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. – М.: Музыка, 1968.
12. Цуккерман В.А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. – М.: Музыка, 1964.
13. Шваб Ю. Психологические модели целеполагания. – К.: Стилюс, 1997.
14. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. – К.: Заповіт, 1998.

#### Switlana Saldan

##### GENRE-STYLISH DESIGN IN STRUCTURAL ANALYSIS OF PIECES OF MUSIC

The offered article is the attempt of system consideration of combination of genre and stylistic features of pieces of music. The varied, often not simple interlacings of genre and stylish signs induce to creation of systematization of the musically-artistic phenomena which substantially differ from the already existent points of view about a genre or style. In work maintenance opens up concept of «genre-stylish model» and specific of forms of its use.

**Key words:** style, model, genre, structure, analysis.



Тетяна Боднарчук

**ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ХХ СТОЛІТТЯ:  
ДО ПРОБЛЕМИ ВТІЛЕННЯ ТЕНДЕНЦІЙ МОДЕРНІЗМУ ТА ПОСТМОДЕРНІЗМУ**

*Метою статті є виявлення прояву постмодерністських тенденцій у театральному мистецтві в їх порівнянні з особливостями театру доби модернізму.*

**Ключові слова:** постмодернізм, діалог культур, стилістичні принципи, модернізм, режисерські експерименти, виражальні засоби, театральне мистецтво.

Сучасна культура позначена процесами активної взаємодії, зміни і модифікації усталених форм не лише у мистецтві, але й у способі життя суспільства, світоглядних системах націй тощо. Сутність цих процесів яскраво виявляється при порівнянні двох головних шляхів розвитку культури ХХ століття – модернізму і постмодернізму. Термін «модернізм», який застосовували для характеристики культурних явищ першої половини ХХ ст., своїм походженням вказував на відмінність нового мистецтва, а саме – на його розрив з традиціями минулого. Під модернізмом розуміємо сукупність різноманітних художніх напрямків і течій, об'єднаних тенденцією до заперечення досягнень попереднього мистецтва, що стало символом минулого. Термін «постмодернізм» був застосований культурологами для назви нового, відмінного від попереднього етапу в розвитку мистецтва. Під ним розуміємо і період в історії культури, і напрям або тенденції у мистецтві, і стиль, і коло образів, і тип культури, і її стан. Не підлягає сумніву твердження, що постмодернізм виник в надрах модернізму. Вихідним принципом постмодернізму стало переосмислення світогляду та ідеологічних схем попередньої у часі культури і створення власного програмного погляду на світ.

На українському мистецькому ґрунті постмодернізм вплився у літературних експериментах (Ю. Андрухович, О. Забужко, К. Москалець, В. Цибулько, В. Неборак, Е. Пашковський, В. Медвідь, С. Жадан, О. Бондар); живописних полотнах (Т. Сільваші, О. Бабак, О. Чепелик, С. Параджанов, О. Тістол, К. Реунов, А. Савадов, О. Голосій, І. Чичкан); режисерських пошуках (Р. Віктюк, А. Жолдак, Н. Корнієнко, Д. Богомазов, Д. Лазорко, Ю. Одинокій, А. Віднянський, А. Бакіров); музичних композиціях (М. Скорик, Є. Станкович, Л. Дичко, А. Караманов, Л. Грабовський, М. Шух, О. Козаренко, С. Зажитько, К. Цепколенко) тощо. Предметом інтересу і метою статті є виявлення прояву постмодерністських тенденцій у театральному мистецтві в їх порівнянні з особливостями театру доби модернізму.

Відомий французький актор, режисер і теоретик театру Антонен Арто називав людське буття «двійником театру» [1]. У театрі, як у дзеркалі, відбивається реальність, що оточує людину. Саме життя для театру є основоположним, стихійним і смислоутворюючим началом. У процесі театрального дійства реальне життя отримує образне втілення, що співвідноситься з первинними архаїчними формами образного мислення. Реальність, яку конструє театральне мистецтво, докорінним чином відрізняється від реальностей інших видів мистецтва, оскільки істотне значення в театрі має актор. Актор виступає провідником, що передає образи і відтворює реальність.

Поміж інших видів театральне мистецтво є складним і багаторівневим явищем. Воно охоплює величезну кількість самостійних видів художньої творчості, інтегрованих в єдине ціле – спектакль. Театральне мистецтво виконує серед багатьох інших соціокомунікативну функцію. Спектакль як структурний елемент складної соціокомунікативної системи театру, «художній образ» людського емпіричного досвіду є специфічним інформаційним посланням самому соціуму, яке доводиться до глядача. Саме у взаємодії глядача і твору театрального мистецтва народжується те, що називається театром. Театр відображає саму суть людського існування і буття, «гравець пізнає гру як дійсність» [3], що перевершує його. Комунікативна функція театру тісно пов'язана з гносеологічною: глядачі ніби «вихоплюються» з навколишнього світу, одночасно занурюючись у всю повноту буття. Таким чином, в театрі відбувається усвідомлення і осмислення основ всесвіту.

Театральне мистецтво завжди було тісно пов'язане з літературними процесами сучасної доби і з проблемою інтерпретації текстів доби минулої. Для художньої культури постмодернізму проблема «прочитання тексту» є проблемою діалогу культур, зв'язків мистецтва «по горизонталі», у прос-

торі (з культурними традиціями інших народів) і «по вертикалі», у часі (з культурними надбаннями власної нації). І цей діалог яскраво проявляється і в постмодерністському тлумаченні сценічного дійства. Як влучно зауважила А.Прилуцька, «у сучасній ситуації інтеграції ціннісних форм свідомості театральна практика включає в себе широкий спектр художньо-рефлексивної діяльності: театральне мистецтво, театралізовані вистави, видовишно-ігрові форми соціальної активності, метатеатральні компоненти художньої культури. Вона як активний творчий феномен духовної культури володіє величезними можливостями культуротворчості, здатністю здійснювати програмований зворотний вплив на життєвий, цивілізаційний процес» [7, 2]. Завдяки художньо-ігровому театральному простору, «переживанню» чужих долі і трагедій людство завжди мало можливість для збагачення та розширення горизонтів світобачення.

Особливість театру як виду мистецтва – його безпосередній зв'язок із живою людиною, при якому на сцені відтворюється реальність її існування, конструюються соціальні моделі, взаємини, дії тощо. Театр – єдиний зі всіх видів мистецтва, в якому в якості творчого інструменту використовується сама людина, актор, а матеріалом для творчості служить саме життя. Специфіку ж відношення до реального життя драматурга, режисера та актора доби постмодернізму можна усвідомити у порівнянні з особливостями попереднього етапу розвитку театрального мистецтва.

У театрі доби модернізму можна виокремити такі специфічні риси, що часто суперечать одна одній: заперечення позитивізму і раціоналізму як способів мистецького усвідомлення буття; заперечення реалізму як єдиного творчого методу його сценічного відтворення; перевага індивідуального над колективним, захист прав окремої особистості; акцент на естетичних і художніх цінностях; ствердження права митця творити за законами краси і досконалості; символізм мислення (символом виступає певна річ, біля якої зосереджені інтереси усіх дійових осіб), що призводить до містерійного мислення; революційність засобів виразності.

Так, революційність і опозиція до раціоналізму у модерністському театрі проявлялась у максимальній театральності, крайній умовності, різкості виразальних засобів. Прикладом може слугувати московська режисура 20-х рр. XX ст., представлена досвідом В.Мейерхольда, Є.Вахтангова і С.Таїрова. Перший виступає за радикальне оновлення виразних засобів акторської майстерності, яке дозволяє використання прийомів російського балагану, «включення» публіки до сценічної дії. Є.Вахтангов працює під гаслом «фантастичного реалізму», а С.Таїров – крайніх сценічних форм. Революційне мислення українського театру проявилось у прагненні європеїзації української сцени, втіленому у творчості Л.Курбаса, Г.Хоткевича, І.Тобілевича, Б.Глаголіна та ін. Так, Л.Курбас визначає творчий метод заснованого ним театру як «експресивний реалізм» і «монументальний реалізм», який асоціюється з ідеями «вселенського театру» Ф.Дюрренматта.

Осередком модерністських пошуків національного театру став знаменитий курбасівський «Березіль» (1992-1933), в якому у творчих експериментах народжувались нові театральна мова і семіотика. «Художній шлях Курбаса – це шлях від антропософії Рудольфа Штайнера до космізму філософа Григорія Сковороди, від експериментального політичного театру до театру філософського (і це в країні тоталітаризму і етичної стерилізації). Лесь Курбас синтезує містерію з театром новітніх інтелектуальних технологій і чуттєво-психологічних осянянь. Його кращі вистави: «Макбет» Шекспіра, «Гайдамаки» за Шевченком, «Газ» Кайзера, «Джиммі Гігінс» за Сінклером; вистави за п'єсами видатного українського драматурга Миколи Куліша та ін., – футуро-тексти Культури, які ніби «передбачили» пошуки Єжи Гротовського, Пітера Брука, Інгмара Бергмана, зайвий раз наголосивши на єдиних фундаментальних законах художньої самоорганізації» [5].

Незважаючи на лозунги незаангажованості театрального мистецтва, модерністський театр відчував свою залежність від впливу державної політики та ідеології, що спричинило особливості його розвитку. Так, німецький драматург, письменник, режисер і теоретик театру Бертольд Брехт співпрацював із засновником політичного театру Е.Піскатором (постановка його «Тригрошової опери» Брехта режисером). Досягнення Брехта – створення особливого виду драми – параболи, яка представляє собою масштабну притчу, насичену драматичними подіями і конфліктами глобального характеру. Приклади параболи – «Матуся Кураж та її діти», «Життя Галілея», «Добра людина із Сезуана» тощо.

«Ігровий» характер постмодерністської культури спричинив своєрідність саме такого виду мистецтва, в якому гра посідає чільне місце. Естетична специфіка постмодерністського театру походить із неklasичної інтерпретації класичних традицій.

Проблеми театральної теорії постмодернізму почали досліджуватись ще у другій половині 60-х років XX ст. У найзагальнішому вигляді постмодерністське надбання можна визначити поняттям метасемантика, що досягається за допомогою різних когнітивних засобів, які зводяться до лише одного слова – гра. Постмодерністське мистецтво продовжує – слідом за модернізмом – пошук нових значенневих просторів, але робить це в інший спосіб. У постмодерністській свідомості відбуваються дуже істотні, навіть у порівнянні з модернізмом, зрушення: воно відмовляється від протиставлення мистецтва і будь-якої іншої реальності [2]. Поміж імен дослідників, що створювали теорію театру постмодернізму, можна назвати А.Арто, Ж.Дерріда, Ж.Ферраль, Г.Блау, П.Пави.

Саме на прикладі театральних форм наочно можна спостерігати, що з приходом постмодернізму настає епоха, коли у відносинах між мистецтвом і змістом зникає будь-яка була однозначність: тепер це відношення чисто ігрове. Дійсне і вигадане у постмодерністській культурі є рівноправними, гра призводить до ситуації необмеженого числа значень твору, адже його зміст уже ніяк не зв'язаний з попередньою реальністю.

Постмодерністський театр в особливий спосіб розвиває здобутки театрального мистецтва попередньої культурної доби. Так, у контексті модерністської парадигми А.Арто пропонує ідею «театру жорстокості», яку під кутом постмодернізму розвиває Ж.Дерріда. Концепція «театру жорстокості» вимагає від театрального дійства відмови від традиційного вербального розуміння засобів художньої виразності та орієнтації на пластично-візуальний ряд вистави, що вимагає максимальної експресії (можливо, саме тому балетні жанри у постмодерністському театрі посідають особливе місце). За А.Арто, метафізичний зміст театрального дійства втілюється завдяки його магічному, жорсткому зв'язку з реальністю і небезпечністю і тому воно (дійство) повинно відтворювати не історичні чи космічні теми, а реальну метафізику. Теоретик театру відштовхується від тези, що не мистецтво наслідує життя, а саме життя – це відображення певного трансцендентного принципу, у контекст якого людина входить за допомогою мистецтва. Надчуттєвий сакральний зміст театрального дійства вибудовується поза вербальним образом, через «поетичне чуття» [1].

У сфері видовищних мистецтв до постмодерністської класики можна віднести фільми братів Алейникових, Є.Юфіта, Б.Юхананова, В.Кобріна, а також деякі фільми О.Сокурова. Постмодерністська трансформація самої форми художнього втілення і відображення керує логікою драматургічного вирішення у російських театральних постановках останніх двох десятиліть: «Спостерігач» Б.Юхананова, «Смерть Ван Халена» А.Бордукова, «Ла фюнф ін дер люфт» А.Галибіна, «Сноу-шоу» В.Полуніна, «Чорний чернець» К.Гинкаса, «Школа для дурнів» А.Могучего, «Лускунчик» в концепції М.Шемякіна, «Потудань» Г.Козлова тощо. Український постмодерністський театр представлений режисурою Валентина Козьменка-Делінде («Сон літньої ночі» в Київському театрі І. Франка, «Гамлет» на сцені Львівського ТЮГу), Віктора Шулакова («За двома зайцями», блок вистав за українською класикою), Станіслава Моїсеєва («Наталка-Полтавка» І.Котляревського), Валентини Буланової («Кар'єра Артура Уї» Б.Брехта та «Макбет» В.Шекспіра) тощо. «Поява цих вистав у театрах традиційної естетики порушувала «втомлені» стереотипи і канони, створюючи упереджувальний контекст для сучасного пошуку» [6, 49].

Поданий перелік власне драматичних видів театрального мистецтва є дуже обмеженим, але й він вже свідчить, що тенденціями постмодернізму охоплені практично всі види і жанри театральних творів – драматичні, оперні, балетні, лялькові тощо. Усі вони поринають в атмосферу нового культурного стилю. Цей стиль породжує абсолютно нові соціальні типи взаємовідносин, комунікації і зв'язків у суспільстві, які потребують свого окремого вивчення.

Теоретична самосвідомість постмодернізму – це насамперед постструктуралістські концепції Барта, який виступив проти банального уявлення про художній твір як вміст закладеного автором змісту. Художня творчість, на думку Барта, – це особлива – ігрова – діяльність; а тому постструктуралізм досліджує уже не «інтерпретацію» твору, а його «читання» як діяльність, що призводить до

трансформації свідомості людини, її підключення до позатекстового, споконвічного культурного середовища. Це спричинило усвідомлення неможливості адекватного вербального аналізу постмодерністських надбань традиційним театрознавством.

Специфіка ігрової і соціокомунікативної природи постмодерністської драматургії проявляється у її відношенні до міфу. Міф для драматурга-постмодерніста становить інтерес як «можливість трансісторичного буття» (Ролан Барт). Інакше кажучи, якщо театр модернізму ставив за мету щось зобразити або представити, то його постмодерністський наступник позбавляється своєї традиційної наповненості, нічого не означаючи. Барт називав цей феномен «дезінтеграцією», або «спустошенням» естетичного знаку, підкреслюючи у такий спосіб його «несерйозну», ігрову природу [2]. Особливість постмодерністської драматургії – абсолютна смислова відкритість драматичного тексту, що призводить до його жанрового нівелювання: нічого специфічно театрального в ньому вже немає – це просто текст. І тому він ближчий до міфологічного монологізму, аніж до традиційних драматичних форм – діалогу, повідомленню. Якщо Сартр лише натякав, що із сучасного йому театру зникає інтрига, то у постструктуралістських міркуваннях Барта цей факт є очевидним.

Отже, між модерністським і постмодерністським театром існують фундаментальні відмінності: перший ґрунтується на денотації, другий – конотації. В першому випадку ідеалом або вищою естетичною формою є метафора, в другому – метонімія.

У дослідженні Н.М.Корнієнко «Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз)» в одному з розділів зосереджена увага на соціокомунікативних особливостях вітчизняного театру доби постмодернізму» [6]. Автор погоджується з твердженням, що п'єса, проза, навіть класична, сьогодні використовується лише як лібрето чи ситуативна п'єса. З позицій традиційної критичної свідомості до цього твердження можна відноситись з упередженням як до свідoctва того, що сучасний режисер нездатний адекватно авторському задуму інтерпретувати світову чи вітчизняну класику. Та існує такий підхід до розуміння цього факту, який відображає іншу логіку: класична драма має довгу історію, вона традиційно інтерпретована багатьма поколіннями, які дали драмі майже канонізовані оцінки. «Сучасна людина знає те, що десятиліття чи століття виховувала ця драма у сприйнятті театрального глядача. І цей досвід вже існує – почасти підсвідомо – в актуальній театральній культурі. Режисер як автор театральної візії не може цього не враховувати. Саме це дає йому додаткову свободу в стосунках з Швеченком чи Гете. Він вільний у пропонуванні сучасних, актуальних мотивацій класичним подіям – чи, навпаки, у своєму праві на екзистенційне заглиблення в драму, на занурення аж до архетипів (адже кожна класична п'єса може бути прочитана саме так). Торкається ця логіка передусім театрального глядача-знавця, досвідченого театрала чи того, хто відвідує театр не менше шести разів на рік і робить це постійно» [6, 15]. Та існує нетеатральний досвід, який людина отримує через засоби масової комунікації, теле- і кінопродукцію і який теж впливає на діалог театру й аудиторії, формуючи театрального глядача в особливий спосіб. «Мильні опери, бойовики, «страшилки», поп-культура – переважна продукція ЗМІ – змінюють внутрішні коди сприйняття театру, досить складного художнього феномену. Підготовлене такими ЗМІ сприйняття адаптує те, що бачить на сцені, до стереотипів відомого, сформованих саме поп-мас-культурою. Подібні стереотипи можуть на рівні сприйняття зруйнувати високі культурні коди, спростивши їх до коміксу чи кічу» [6, 16].

Режисери постмодерністської доби у пошуках розуміння і привабливості для такого глядача змушені не лише реагувати на стан сучасної поп-культури, але й використовувати у своїх театральних версіях її елементи ( мову коміксу, паролі «фанів» естради, принципи аудіо-відеотехнології, тенденції молодіжної моди і пластику тощо). «Прикладами подібної співпраці з молодіжними субкультурами як раз і є вистави Андрія Жолдака «Не боюся сірого вовка» та «Кармен», останні вистави Костянтина Райкіна (особливо «Тригрошова опера» Б.Брехта), де постановочна технологія, ніби взята з естрадного шоу-бізнесу, виборює право «самості» у змістів і феномена цілісності. Можна навести тут й «Гамлет-Лабіринт» Олега Ліпцина, постмодерністський дискурс якого враховує право на пародіювання кіно страшилок» [6, 16].

Спільним для театру періодів модернізму і постмодернізму є ставлення до постаті режисера, яка стає культовою, отримує харизматичні риси. Режисер (постановник, керівник вистави) є лідером

у театрі. На відміну від традиційного класичного театру, який сприймає режисера фоном, а постать актора – центральною у реальності вистави, театр ХХ ст. (і модерністський, і постмодерністський) інтерпретує функцію режисера на багатьох рівнях: як організатора ідей; як провідного генератора енергетичної основи вистави; як основного творця віртуальної реальності спектаклю, який поєднує в єдиному творі гру актора, пластичні і візуальні мистецтва, музику, діалогічний текст. Актору ж відводиться роль одного з елементів мови вистави, її особливої пластичної форми. Таким чином, актор є частиною художньої форми театрального твору і водночас самостійним елементом комунікативної системи сценічного твору, який моделює реальність за допомогою гри. Окремо слід наголосити на важливій функції образу, який актор створює на сцені – він є індивідуальним втіленням сфери колективного, несвідомого; риси образу, створеного актором, стають рисами ідеальних образів соціальної свідомості.

Особливості постмодерністського театру проявляються і в посиленні процесу синтезу мистецтв, що особливо яскраво відчутно у кінематографі, драматичному і музичному театрі, зокрема, у балеті. У театральному постмодернізмі часто зміщуються акценти у виражальних засобах: основне філософсько-змістове навантаження перенесено на візуально-пластичні і кінематографічні прийоми. Наприклад, естетичний переворот у балетній техніці полягає у наступному: акцентуація спонтанності, імпровізаційності; наголос на виразності жестів, поз, міміці, динаміці руху, що мають значення головних виражальних засобів; принцип оголення фізичних зусиль, узаконення нетанцювальних поз і жестів за допомогою характерних прийомів (падіння, перегини, зльоти). В якості прикладу можна привести постмодерністські театральні експерименти у галузі балетної техніки режисерів Д.Корсетті та Т.Сузукі, в яких автори досягають міцного синтезу драматургії, музики, танцю і сценографії. Творче кредо італійського режисера – створення сценічного «кодексу жестів» як своєрідної партитури для голосів і рухів акторів, що нагадує естетику відеокліпів. Японський режисер-експериментатор Т.Сузукі у реалізації концепції «кодексу жестів» поєднує елементи традиційного японського театру і європейського постмодернізму. Для Т.Сузукі тіло актора слугує вираженням своєрідної мови: рухи тіла поєднують елементи атлетизму, сучасних танців і театру кабукі. Багатомовні постановки Сузукі втілюють синтез різних культур, наприклад, японської і грецької («Діоніс», «Вакханки»).

Розвиненість у хореографії тенденцій пластичного експерименту, зосередженості на рухах людського тіла (Т.Браун), поєднанні танцювальної і спортивної техніки створюють специфіку постмодерністської балетної драматургії.

Такою специфічністю характеризується хореографічний бокс Р.Шопіно, при якому танцівники демонструють на рингу володіння класичним танцем та спортивними прийомами під музику Верді і Равеля. Балет використовує елементи танцювального мистецтва Сходу (індійський класичний танець бхарат-нат'ям, сучасний японський танець буюто), прийоми ритмопластичного фольклору американських індіанців, афро-карибську танцювальну техніку. Мозаїчне поєднання рімейків йогівської медитації і античної тілесної фактурності, класичних па і поліритмізму регтайму, хай-лайфа, джайва, суинта, брейка, фламенко, кантрі-данса – танцю і музики різних епох, культур, соціальних прошарків – створюють світ постмодерністського «абсолютного танцю».

Отже, як драматичному театру притаманні особлива філософічність, так і постмодерністським балетним шуканням властива зосередженість на філософській природі танцю як синтезу духовного і тілесного, природного і штучного, минулого і сьогодення. Це підкреслюється включенням в балетне дійство елементів театральної гри, танцювальних соло і дуетів, побудованих за принципом крупних планів і стоп-кадрів в кіно. Ігрове, імпровізаційне начало підкреслює концептуальну відкритість, відвертість хореографії, її вільний асоціативний характер. З цим пов'язані принципова відмова від балетмейстерського диктату, установка на рівнозначну роль хореографії і музики – балетної і небалетної.

У дискурсі «модернізм – постмодернізм» можна розглядати й образно-стилістичні принципи театрального мистецтва. Театр модерністського періоду тяжів до абстрактно-концептуальних тенденцій, інтернаціоналізації художніх прийомів. Культура постмодернізму демонструє прагнення до локальності, регіональності, які підсилюються поєднанням національного і всезагального. «Особли-

ва напруга, що виникає на різноакцентованих процесах: тяжіння до суто національних матриць – і до транскультурних, призводить до особливої поведінки художника у суспільному просторі. Художник театру сьогодні ніби медитує – і вистава є витвір саме медитації довкола символів культури Заходу і Сходу, довкола архетипів великої Архаїки, космологічної міфології та рефлексій новітньої доби» [6, 34]. Медитативність – характерна ознака музичного постмодернізму – широко проникає у театральні постановки сучасних режисерів, демонструючи діалогічність постмодерністського мислення. «Режисерські версії, позначені сильним нахилом до медитації (в різних формах), не тільки пропонують повернутися у коло м'якосхідних, середземноморських духовних реалій, але й нагадують про необхідність долання європейського позитивізму, лінійних, недалекоглядних логік буття, про що сама Європа почала здогадуватись вже сьогодні. Крайній вираз цієї логіки, помножений на протестантську неухвагу до потужних древніх автентичних тубільських культур, що ними було знехтувано, – ми бачимо в доміантній культурі США (маргінальні її форми спираються сьогодні саме на пам'ять про старожитні системи континенту, провокуючи «головну» культуру на розширення її змісту і форм» [6, 34].

Порівнюючи модерністські і постмодерністські театральні пошуки у різних жанрах, можна стверджувати, що театральні форми культури здатні найбільш адекватно відобразити світо модель, зафіксувати стилеві процеси, становлення нових прийомів художньої виразності, формування нового художньо-естетичного ідеалу. Постмодерністський театр є живою моделлю соціуму, яка допомагає зрозуміти саме суспільство, механізми його організації і характер зв'язків, що переважають у ньому. Театру доби постмодернізму притаманний феномен втрати авторитету автора, на зміну якому приходять культ режисера. Режисерські експерименти зарубіжних та українських митців втілюють постмодерністські інтенції до рефлексивності, медитативності, іронічності і самоіронічності, маргінальності, критичної переоцінки національних традицій тощо. Ігровий та діалогічний характер сучасної культури проявляється не лише в особливому тлумаченні ролі режисера та актора, але й в синтезі в межах одної театральної постановки східної медитативності і західної дієвості, мозаїчному поєднанні елементів різних національних та історичних типів культур, калейдоскопічності «піднесеного» і «брутального» стилів, співпраці професійного мистецтва з молодіжними субкультурами.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Арто А. Театр и его двойник. – М., 1993.
2. Барт Р. Нулевая степень письма // Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Пер. с фр. Г.К.Косикова. – М.: Прогресс, 1994. – 615 с.
3. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: основы философской герменевтики. – М., 1988.
4. Гуменюк Т.К. Постмодернізм як транскультурний феномен. Естетичний аналіз: Автореф. дис... докт. філос. наук: 09.00.08 – естетика / Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – Київ, 2002. – 30 с.
5. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. – К.: Факт, 1998.
6. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу, ціннісні орієнтири. Мова. Прогноз). – К.: Факт, 2000. – 160 с.
7. Прилуцька А.Є. Театральне дійство як соціокультурний феномен: Автореферат дисертації... кандидата філософських наук 09.00.04 – філософська антропологія і філософія культури. – Харків, 1999. – 20 с.

Tetyana Bodnarchuk

## THEATRICAL ART OF THE XX CENTURY: THE PROBLEM OF EMBODIMENT OF THE TENDENCIES OF MODERNISM AND POSTMODERNISM

*The aim of the article is to embody the manifestation of postmodernistic tendencies in theatrical art in comparison with the peculiarity of theatre during the epoch of modernism.*

**Key words:** postmodernism, the dialogue of cultures, stylistical principle, modernism, the producer's experiment, expressive means, theatrical art.

### ЛЬВІВСЬКІ СВЯТКУВАННЯ СТОЛІТНЬОГО ЮВІЛЕЮ МИКОЛИ ЛИСЕНКА 1942 РОКУ

*У статті простежується перебіг святкувань у Львові столітнього ювілею Миколи Лисенка, який відбувався 1942 року за часу німецької окупації. Джерельною базою статті стали українські газети «Львівські вісті», «Наші дні», «Краківські вісті», які, попри деталі, дають широкую панораму ювілейних святкувань. Попри огляд головних ювілейних заходів розглядається участь у святкуваннях визначних митців Львова (В.Барвінського, С.Литвиненка та ін.), родини композитора-ювіляра (сина Остапа та доньки Мар'яни), львівського радіо, а також греко-католицької церкви на чолі з А.Шептицьким. Цікавим, маловідомим і символічним фактом є відновлення під офіційною назвою музичної школи діяльності Вищого музичного інституту в рік Лисенкового ювілею. Незважаючи на проведення ювілею за тяжких умов окупації, святкування стали потужною національною маніфестацією, а також спричинилися до популяризації імені і музичної спадщини класика національної музичної культури.*

**Ключові слова:** Микола Лисенко, ювілейна виставка, ювілейний комітет, крайовий конкурс хорів.

Відзначення ювілейних дат класиків літератури, мистецтва є не тільки виявом вшанування їх пам'яті, але й стимулом до популяризації їх творчості, а головне – тим чинником, довкола якого об'єднується вся національна культура, в яких би тяжких політичних умовах вона не знаходилася. Такими були ювілеї Миколи Лисенка, які чи не найбільше характеризувалися серед ювілеїв українських композиторів: неодноразово досліджувалося відзначення ювілею 35-літньої діяльності композитора в 1903 році, чимало написано і про вшанування 25-літньої річниці смерті композитора в 1937 році.

До таких відноситься і вшанування столітнього ювілею композитора, хоч за радянського часу перебіг цих святкувань зумисне замовчувався, а за часу української незалежності ще не висвітлювався з належною повнотою. Спеціальних наукових досліджень немає, розгляд обмежується лише принагідними згадками без деталізації. Зазвичай згадується тільки урочиста академія (чи «урочисте засідання мистецької громадськості») у Львівському оперному театрі, цикл радіопередач та проведення конкурсу хорів [16, 379; 31, 200].

Актуальність дослідження цієї події є багатовимірною. Передовсім таке дослідження привносить чимало нового до окреслення діяльності тих митців, які були заангажовані в святкуваннях, причому не тільки маловідомих (наприклад, представників родини М.В.Лисенка – Остапа Миколайовича та Мар'яни Миколаївни), але й добре відомих (наприклад, В.Барвінського, діяльність якого у роки Другої світової війни характеризують дуже скупко); актуальність диктується також потребою об'єктивного і детального дослідження цієї події національного значення, адже ювілейному комітету вдалося в непростих умовах німецької окупації створити не просто свято вшанування ювілею М.Лисенка, а потужну маніфестацію національної культури; тому актуальною також є потреба систематизації з різних, в основному періодичних, джерел інформацій про перебіг святкування, оскільки в деталях вони іноді суттєво відрізняються. Виходячи із зазначеного, метою пропонованого дослідження є систематизація відомостей з періодичних джерел (газет «Львівські вісті», «Краківські вісті», «Наші дні») про перебіг ювілейних святкувань з простеженням участі у ювілеї як окремих музичних діячів, так і львівського радіо та греко-католицької церкви.

Ініціатива підготовки ювілейних заходів до сторіччя з дня народження М.Лисенка постала безпосередньо після відзначення Лисенкового ювілею 1937 року. Звіт сьомого засідання Ради СУПроМу від 7 лютого 1938 р. інформує: «Союз Українських Журналістів і Письменників на Чу-

жині [СУЖП<sup>1</sup> – Я.Г.] звернувся до СУПрому в справі за ініціювання приготовчих праць над відповідним святкуванням 100-ліття уродин М.Лисенка в 1942 р. Доручено секретареві Савицькому у відповіді на письмо С.У.Ж. і П. повідомити, що Рада справу ними порушену кладе собі як одну з найважливіших точок своєї дальшої діяльності» [34, 127].

Згодом для підготовки ювілейних заходів при Українському Центральному Комітеті було створено ювілейний комітет, очолений В.Барвінським. Комітет було поділено на декілька секцій. «Секція концертних імпрез» організувала святкову академію, а також уклала низку концертів, які мали відбуватися протягом всього ювілейного 1942 року. Завданням концертів, за матеріалами преси, було «всебічно висвітлити і спопуляризувати всі ділянки творчості композитора» [26, 2].

Львівський оперний театр зобов'язувався здійснити постановку якоїсь з опер М.Лисенка – «Різдвяну ніч», «Ноктюрн», або «Утоплену» [26, 3]. Із запланованих опер тодішньому художньому керівникові та режисеру театру Володимирові Блавацькому вдалося поставити лише «Ноктюрн». Стаття В.Блавацького «Три роки «Львівського оперного театру» дає цікаве пояснення, чому так сталося: «Річ у тому, що театрові потрібен для вистави опери увесь музичний матеріал, фортепіанові витяги, оркестрові голоси і т.і. Підготувати цей матеріал було завданням і обов'язком наших музик. На жаль, всього того матеріалу ми ніяк не могли дістати від наших музик. Коли ми на засіданні лисенківського ювілейного комітету заявили готовність поставити в оперному театрі одну з опер Лисенка («Тараса Бульбу» заборонила німецька цензура), львівський музичний світ висловив бажання побачити на нашій сцені «Утоплену». Ювілейний комітет просив відомого композитора С.Людкевича зладити оркестрову партитуру, та, на жаль, ми ніколи її не одержали. Потім я вже сам почав старатися про матеріал до комічної опери Лисенка «Енеїда». Письменник Аркадій Любченко виправив лібретто опери, а музичний матеріал був майже готовий, та воєнні події перешкодили реалізації цього задуму. Але в ім'я об'єктивної правди треба сказати, що не провід «Львівського Оперного Театру» завинив, що в репертуарі не було ні одної української опери» [Цитую за: 33, 186]. Цікавою видається також ініціатива до ювілейних святкувань Концертного Бюро, про яку повідомляють «Львівські вісті»: «У Львові Концертне Бюро підготовляє концерт до ювілею М.Лисенка – монтаж опери «Утоплена» в концертному виконанні» [15, 4]. Однак чи зrealізовано було цей проект – періодичні джерела не інформують. Можливо, це концертне виконання «Утоплена» мало бути своєрідною компенсацією за неможливість здійснення постановки в оперному театрі.

Урочиста академія відбулася 22 березня 1942 року, і в її програмі прозвучали такі твори М.Лисенка: Увертюра до опери «Різдвяна ніч», «Веснянки» (виконав мішаний хор під керівництвом Е.Козака), хори «На прю» та «Гей не дивуйте» (виконував чоловічий хор «Сурма»), солоспіви «Рева та стогне» та «У гаю, гаю»<sup>2</sup> (виконував Деметрій Йоха, концертмейстер – Василь Барвінський), фортепіанні твори – «Прелюдія» і «Скерцо» з «Української сюїти», «Баркарола» та II Українська рапсодія (виконав Роман Савицький), солоспіви «Смутної провесни» та «Садок вишневий» (виконала Марія Сабат-Свірська, концертмейстер – Василь Барвінський), кантата «Радуйся, ниво» у виконанні хору під керівництвом Е.Козака. За рецензією С.Людкевича, солоспіви у виконанні Д.Йохи «нагадали нам пам'ятні мистецькі кремації тих творів незабутніх Менцинського та Мишуги, хоча й відбігали не раз значно від тамтих у подробицях і нюансах виконання. П.Сабат-Свірська була на висоті завдання, виконуючи три ніжного, ліричного покрою пісні – вельми пригожі до її жанру, з мистецькою мірою в експресії. Фортепіанний супровід вів дискретно та високо по-мистецьки, справді в лисенківському дусі д-р В.Барвінський» [27, 3].

Після урочистої академії, впродовж ювілейного року було представлено низку тематичних монографічних програм, які репрезентували окремі жанри творчості композитора-ювіляра. До таких

<sup>1</sup> Союз Українських Журналістів і Письменників – професійна і культурно-освітня організація, заснована 1919 року у Відні. З 1925 року діяла у Празі і проіснувала до 1945 р. Організація інформувала закордонну пресу і міжнародні організації про становище України під польською і радянською окупацією. З ініціативи СУЖП постав 1921 р. Український вільний Університет у Відні.

<sup>2</sup> Такі твори подає публікована програма [20, 11]. За рецензією С.Людкевича на ту ж академію, Д.Йоха виконав солоспіви «Огні горять», Серенада Яреми з «Гайдамаків», «У гаю, гаю», «Мені однаково» [27, 3].



належить програма обробок народних пісень композитора, яку в залі «Українського літературно-мистецького клубу» 30 травня 1942 р. представили співак Дометій Йоха та концертмейстер Мар'яна Лисенко. Тут прозвучали такі обробки народних пісень: «Ой зійшла зоря», «Ой ти, місяцю-зоре», «Ой по горах сніги біліють», «Ой ішов я вулицею раз», «Ой і не стелися, хрещатий барвінку», «Гей хвалився козак Швачка», «Ой ти, Гандзю милостива, чим ти брови намастила». Вступне слово про них промовив Василь Витвицький [29, 2].

А до тридцятиліття смерті монографічна програма солоспівів М.Лисенка прозвучала у виконанні Одарки Бандрівської та Мар'яни Лисенко [10, 4]. Було виконано солоспіви до слів Т.Шевченка («Садок вишневий», «Гомоніла Україна», «Доля», «Туман, туман долиною», «Якби зустрілися ми знову», «Стрічечка», «Закувала зозуленька», «Зоре моя вечірняя», «Плач Ярославни»), І.Франка («Розвійтеся з вітром», «Місяцю-князю»), Дніпрові Чайки («Хіба тільки рожам цвісти»), О.Олеся («Айстри»), С.Надсона («У сні мені марилося небо»), Г.Гайне («Всі люде, кохана, дурні»). У рецензії на цей концерт В.Барвінський визнає серйозність підходу співачки як щодо складання програми, так і щодо її опрацювання і виконання. Заслугою співачки критик вважає залучення до багатой за вибором програми рідко виконуваних зі сцени Лисенкових солоспівів (як «Плач Ярославни»). «Співачка – в якій в самих початкових піснях програми слідна була ще деяка голосова (що так скажу) здержаність, дедалі виявляла таку свободу вокального подання виконуваних творів, що це дало їй змогу вповні виявити усі свої такі багаті виразові засоби інтерпретації. Цей вечір може співачка сміло зачислити до найбільше вдачних своїх виступів. [...] Прекрасним музичним партнером Одарки Бандрівської була цим разом донька композитора Маріяна Лисенко [...]» [7, 3] – писав В.Барвінський.

До популяризації творчості українського класика чимало доклалося львівське радіо, яке провело протягом святкувань низку ювілейних трансляцій з виконанням Лисенкових творів кращими на той час галицькими музичними силами. Ще до офіційного початку святкувань, 11 березня з виконанням Лисенкових творів «Сюїта на теми українських народних пісень» та Друга українська рапсодія в радіоєфірі виступила піаністка Галя Левицька [36, 3]. 23 березня транслювався збірний концерт, вступне слово до якого промовив Василь Витвицький. У програму концерту увійшли: хор з опери «Утоплена» «Туман хвилями лягає» (виконав хор під орудою Е.Козака), солоспів «Гетьмани» та арія Андрія з опери «Тарас Бульба» у виконанні Василя Тисяка, 3 частини з «Української сюїти» у виконанні Галі Левицької, солоспіви «Місяцю-князю» та «Тихий сон» у виконанні Марії Сабат-Свірської<sup>1</sup>. Концертмейстерами співакам виступили Мар'яна Лисенко та Євгенія Кирилович-Чапельська. У трансляції від 25 березня хор під керівництвом Е.Козака виконав дві Лисенкові кантати: «Б'ють пороги» та «Радуйся, ниво» [24, 3]. 27 березня транслювалася концертна постановка опери «Ноктюрн» [30, 3], де в головних ролях виступили: М.Сабат-Свірська (панна з трояндою), Софія Гавришук (Ваханка), Марія Німців (Цвіркун), Євгенія Ласовська (Цвіркуна), Рута Темницька (Покоївка). Вокалісти виконували оперу в супроводі фортепіано, за яким акомпанувала їм Мар'яна Лисенко – ініціатор постановки і здійснення такої радіопередачі: «Головна заслуга успіху «Ноктюрну» – це праця концертмейстера Львівської Опери п. Мар'яни Лисенко, що не лише до деталей підготувала передачу, але й узяла на себе музичний провід і фортеп'яновий супровід передачі» [30, 3] – писали «Львівські вісті». У трансляції 22 квітня з інструментальними творами М.Лисенка виступили піаніст Роман Савицький та скрипаль Володимир Цісик з концертмейстером Мар'яною Лисенко [38, 5].

«Виставкова секція» займалася організацією виставки, присвяченої М.Лисенкові. Спеціально для святкувань загалом, а для цієї виставки зокрема, скульпторові Сергієві Литвиненку ювілейним комітетом було замовлено погруддя М.Лисенка. Допис з газети «Краківські вісті», описуючи творчу майстерню і працю скульптора того часу, згадує про це погруддя, яке ще тоді було «завинене в полотно»: «С.Литвиненко послуговується у цій праці світлинами, а також цінними вказівками доньки

<sup>1</sup> Така програма радіоєфіру 23 березня 19452 року подана у замітці [24, 3]. А в анонсі цього концерту, поданого в тій же газеті [37, 3], учасниками концерту задекларовані ще скрипалька Леся Деркач та піаніст Роман Савицький. У наступному номері тієї ж газети в анонсі цього радіоєфіру подані Галя Левицька (фортепіано), Василь Тисяк (тенор), а Л.Деркач і Р.Савицького нема [23, 5].

композитора п. Маріанни Лисенко» [14, 4]. Виготовлене погруддя прикрашало почергово окремі імпрези: зокрема, І.Приймова у рецензії на святкову академію згадує «гарно прибрану сцену, де серед багатой зелені і квітів красувався новий бюст Миколи Лисенка, виконаний спеціально на це свято артистом-різьбярем Сергієм Литвиненком» [32, 3]. Згодом дописи фіксують це погруддя на ювілейній виставці, де воно прикрашало перший зал «серед квітів і вишиваних рушників» [11, 3]. На думку працівників музею М.Лисенка у Києві, це погруддя – історично найперше погруддя композитора. Окрім того, воно є чи не єдиною пам'яткою святкування, яка залишилася нині у Львові і прикрашає 54 аудиторію ЛНМА ім. М.Лисенка.

Львівська виставка 1942 року була не першою в Україні ювілейною виставкою композитора: схожу виставку було організовано у Києві 1927 року з нагоди 85-ліття з дня народження і 15-ліття з часу смерті М.Лисенка, і її задокументував окремо виданий каталог [17]. Мабуть, не без ініціативи Василя Барвінського 1942 року «Виставкова секція» Комітету контактувала із родиною М.Лисенка, зокрема з Остапом Миколайовичем і Мар'яною Миколаївною, які того року були депортовані з окупованого Києва до Львова. На шпальтах «Львівських відомостей» Остап Миколайович опублікував доволі розлогі спогади про батька [25]. Припускають, що Остап Миколайович і привіз до Львова основний масив матеріалів виставки 1927 року, який був у розпорядженні родини Лисенка і його експоновано на львівській виставці. Участь у підготовці і проведенні ювілейних торжеств родини композитора-ювіляра робила ці святкування ще більш значущими і вагомими.

Оформленням експозиції виставки, за повідомленнями преси, займався художник Анатолій Яблонський, а В.Витвицький у спогадах про В.Барвінського вважає, що для мистецького оформлення був задіяний Михайло Дмитерко. Величезний документальний матеріал виставки почав упорядковувати для експонування Зиновій Лисько, однак з часом справу довелося проводити Василеві Витвицькому: «Мені довелося привезти, поділити і розставити усі матеріали та остаточно оформити розкладену на одну велику залу і дві менші кімнати виставку. Зібралася тоді сила силенна експонатів, друкованих творів Лисенка, рукописів, листів, світлин, портретів, книжок, газетних статей та інших пам'яток. [...] У той час Василь Барвінський подав мені велику допомогу і в підготовчій праці, і в зібранні матеріалів з Музичного інституту та з його родинної збірки [...]» [8, 161], – писав у спогадах Василь Витвицький.

Відкриття ювілейної виставки відбулося 26 квітня, а її експонування тривало до 15 травня 1942 р. На цій урочистості допис фіксує серед високих гостей доньку ювіляра Мар'яну Лисенко, Голову Українського Центрального Комітету Костя Паньківського та фольклориста Філарета Колесу. Коротким вступним словом виставку відкрив Василь Витвицький, а опісля виступили зі спогадами піаніст Тарас Шухевич (про ювілей 1903 року у Львові), і Віктор Андрієвський (у дописі помилково він названий Василем – про приїзд до Полтави хору під керівництвом М.Лисенка та відзначення творчого ювілею у Полтаві 1903 року). «По промові голова Спілки Українських Музик, д-р Василь Барвінський перетяв ленту та приявні перейшли до виставкових залів, підписуючись у пам'ятковій книзі» [11, 3], – зазначає допис «Львівських вістей». «Коли 26 квітня на відкритті виставки у 100-ліття з дня народження Миколи Лисенка голова Ювілейного Комітету Василь Барвінський протяв стяжку, що ділила зібраних гостей від привітних кімнат Спілки Укр. Мистців – у нас було враження неначе б в ту хвилину дістали право забути за всю злобу дня і спокійно віддатися споглядальним та врочистим настроям, які викликало минуле, зв'язане з Ювілятом» [19, 10], – поетично описує відкриття виставки Галя Левицька.

Періодика досить детально розкриває експонати, представлені у кожному залі виставки. «У першій виставковій залі, прикрашеній бюстом Композитора роботи арт-різьбара С.Литвиненка, серед квітів і вишиваних рушників зібрані автографи творів Лисенка» [11, 3], серед яких: автографи солоспіву «Чого мені тяжко», кантати «Радуйся, ниво». Тут же було представлено видання Лисенкових творів: «Плач Ярославни», пам'яті М.Максимович (Київ, 1874), пісня «Ой зійшла зоря вечорова», цензурований примірник «Збірника українських пісень з дописом київської цензури про введення російського правопису». «Кілька габльоток [шаф, вітрин. – Я.Г.] заповнених великою кількістю фортепянових творів Лисенка в повній власній інструментації Композитора» [11, 3]. Серед авто-

графів, «під полтавським рушником» містився портрет М.Лисенка пензля Івана Труша. У своїй статті про виставку композитора Г.Левицька звертає увагу на автографи партитур опер – «Тараса Бульби», «Різдвяної ночі» та «Енеїди»: «Ці три партитури – надзвичайна цінність. Завдячуємо їх Митрополитові А.Шептицькому, який в 1937 р. купив цілу спадщину М.Лисенка у видавця Ідзіковського в Варшаві» [19, 10]. Зауважена деталь дає підстави стверджувати, що свою лепту до організації виставки вніс і Митрополит Андрей.

Друга кімната була присвячена світлинам і листам М.Лисенка: «В окремій габльотці знімки членів рідні Композитора та визначних сучасників; окремо велика фотографія із Ювілею в 1903 році у Львові. Окреме місце займають листи Лисенка у фотографічних відбитках роботи Софрона Федева, між ними оригінал листа Композитора, що починається словами: «Голові Музичного Товариства ім. М.Лисенка у Львові Високоповажаному Добродієві пану Володимирові Шухевичові», в якому Композитор дякує за названня Т-ва його іменем. Тут листи до Остапа Нижанківського, Філарета Колесси, Анатолія Вахнянина, Івана Франка, Олександра [помилка. Йдеться, мабуть, про Омеляна – Я.Г.] Партицького та інших. Окреме місце займає багата та, напевно, неповна література про Лисенка, газети, тощо» [11, 3].

Третя кімната була присвячена матеріалам з похорону та вшанування пам'яті М.Лисенка. «Тут на підвищенні коробка зі землею з могили Лисенка та китайка, якою вкрита була домовина. Побіч світлини з похорону, посмертні статті в різних часописах, між іншим у «Ділі» зі знімкою Покійного Композитора в домовині» [11, 3]. Тут же представлені були програмки концертів, де звучала музика М.Лисенка, грамофонні платівки з його творами, проекти декорацій опер. Лисенківська виставка стала одразу місцем паломництва української інтелігенції, через те не дивно, що в пресі не раз появлялися захоплені відгуки відвідувачів [18] із закликком побувати на виставці якнайширшим колам людей.

Організована до столітнього ювілею М.Лисенка виставка у Львові діяла довгий час як музей чи кабінет М.Лисенка при Львівській консерваторії. Повертаючись після закінчення війни до Києва, Остап Миколайович Лисенко забрав із собою всі нагромаджені на виставці експонати і 1947р. організував кімнату-музей М.Лисенка при Київській консерваторії. Перевезення зібраних експонатів до Києва негативно було сприйняте В.Барвінським. У листі до Остапа Миколайовича 17 лютого 1961 року В.Барвінський пише: «Признаю одверто, що я був дещо невдоволений, що цей музей чи кабінет Лисенка при Львівській консерваторії ім. М. Лисенка звідсіля передали у Київ, бо цей Кабінет по суті був навіть більш цінним по складі захованих у ньому матеріалів, чим в Києві – (у Львові були Лисенкові рукописи і др.)» [5, 194]. Згодом вони стали золотим фондом нинішнього музею композитора у Києві. В експозиції Київського музею М.Лисенка із експонатів виставки донині зберігаються портрет М.Лисенка пензля І.Труша, китайка, а також фотографії.

«Науково-видавнича секція» до Лисенкового ювілею видала дві монографії – «Микола Лисенко» В.Андрієвського та «Взаємини М.Лисенка з І.Франком» В.Витвицького. Книга «Микола Лисенко в соту річницю народження 1841-1942» полтавчанина родом, особисто знайомого з Миколою Віталійовичем, гостя львівських святкувань, члена полтавської громади, громадського діяча, педагога і публіциста Віктора Андрієвського (1885–?) була видана коштом і за дорученням ювілейного комітету і не без допомоги В.Барвінського, який постачав авторові літературу, а також висловлював деякі вказівки. У записці «Від автора» В.Андрієвський зазначив: «При складанні книжки я використав вказівки голови Комітету Вп. Пана директора В.Барвінського і Вп. Членів комітету: д-ра Філарета Колесси, д-ра В.Витвицького, д-ра С.Людкевича та д-ра З.Лиська. Рівно ж я широко використав літературу, передану мені Вп. Паном директором В.Барвінським та музичним Інститутом ім. М.Лисенка» [2, 5]. Книга ж В.Витвицького була рецензована невідомим автором на шпальтах газети «Львівські вісті». У рецензії, після короткого узагальненого перегляду змісту праці, автор пише: «Книжка, як це звичайно буває з книжками про великих людей, має не лиш вартість для спеціалістів, але й здобуде своєю темою собі й ширшого читача. В 100-ті роковини від дня народження великого композитора вона, побіч книжки проф. Віктора Андрієвського, є доказом пієтизму для Миколи Лисенка та відзначенням ювілею. Та вона теж є замітним вкладом у монографію взаємин між Украї-

ною та Галичиною в ХІХ столітті, монографію, якої справді дуже треба» [39, 3].

Науково-видавничою секцією планувалися також видання «Наукового збірника» музикологічних праць, «Листування Лисенка» з багатьма коментарями д-ра Колесси, праця Ф.Шухевича «Лисенко і Драгоманів», спогади Маріанни Лисенкової, проф. Т.Шухевича тощо» [26,2], готувалися також збірники творів М.Лисенка різних жанрів – хоріві, фортепіанні та солоспіви. Однак здійснити ці видавничі плани не вдалося. Попри те ювілей Лисенка став нагодою для публікації в галицькій пресі низки спогадів і матеріалів про композитора. Так, газета «Краківські вісті» опублікувала три публікації про творчість М.Лисенка Євгена Цегельського [41; 42; 43] окремо розділ «Смерть і похорон Миколи Лисенка» з книги В.Андрієвського [3], спогади опублікували також Володимир Дорошенко [12] та Іван Зілінський [13]. Газета «Наші дні», окрім регулярних повідомлень про перебіг святкування, опублікувала інтерв'ю Антоніни Струтинської з Мар'яною Лисенко, де донька композитора поділилася спогадами про батька [35]; Галя Левицька у публікації «Перша рапсодія Лисенка» розповіла історію свого виконання і осмислення Лисенкового твору [21]; В.Витвицький помістив у газеті розвідку «Оперна творчість М.Лисенка» [9].

Окремою видавничою пам'яткою цих святкувань став «Альманах першого краєвого конкурсу хорів у Галичині (У сторіччя народин Миколи Лисенка)» [1], матеріал якого було зібрано Є.Цегельським, а мистецьке оформлення видання здійснив Святослав Гординський. Альманах містив дві поезії (вірш «Миколі Лисенкові» («Вився жайворонок, вився...» – С.1) без підпису автора та «Ода пісні» Р.Купчинського), а також хронікальний матеріал: «Наша думка, наша пісня...» Б.Гошовського (С.7–8), «Перший Краєвий Конкурс Українських Хорів у Галичині» (С.13-16), «Фестиваль Української пісні» (С.17–29) та світлини учасників конкурсу (С.35–62).

Для організації цього унікального в історії українського мистецтва хорового конкурсу Львівським Інститутом Народної творчості під керівництвом і за ініціативою отця Северина Сапруна (старшого) було пророблено грандіозну організаційну роботу по влаштуванню хорового конкурсу. Конкурс було розбито на кілька етапів: 10–31 травня мали відбутися «повітові» конкурси, 5-15 червня – окружні, а 31 липня – 1 серпня у Львові відбувався фінальний тур. Були детально обговорені питання репертуару, і для забезпечення цього силами Інститут видано 7 випусків нот з 20 хоровими творами М.Лисенка<sup>1</sup>. Крім індивідуального репертуару хорів, обов'язковими творами фінальної частини конкурсу були хори М.Лисенка «Ой діброво, темний гаю», «Ой гай, мати», «Час додому, час».

«Альманах...» перечисляє нам склад журі конкурсу: Кость Паньківський (голова Львівського Відділу УЦК), о. Северин Сапрус, др. Євген Цегельський, проф. Михайло Михалевич, проф. Євген Козак, Зенон Попіль (усі п'ятеро від Інституту Народної творчості), проф. Тарас Шухевич (заступник голови Спілки праці Українських музиків) др. Василь Барвінський (директор музичної школи), Лев Туркевич (диригент опери), др. Станіслав Людкевич, др. Зиновій Лисько, проф. Микола Колесса, проф. Роман Любинецький, проф. Йосип Москвичів (останні п'ятеро – професори музичної школи), проф. Ярослав Витошинський, др. Михайло Волошин, проф. Роман Прокопович (диригенти), Григорій Лужницький (від спілки Українських Письменників) і Антін Малюца (від Спілки Українських Образотворчих Митців) [1, 28]. Хорові колективи оцінювалися у кількох номінаціях – повітові хори (хори містечок і сіл) і репрезентаційні (чи великоміські) хори.

Фінальна частина конкурсу проходила 31 липня – 1 серпня у Львівському оперному театрі, сцену якого прикрашав «великих розмірів портрет композитора роботи проф. М.Михалевича» [1, 16]. Окремо відзначалися диригенти. Так із диригентів репрезентаційних хорів було відзначено диригента станіславського хору «Думка» Миколу Колессу. Зі словом на церемонії нагородження переможців 2 серпня 1942 року виступив Василь Барвінський, «закликаючи хористів до дальшої праці над плеканням українського хорового мистецтва» [1, 31].

<sup>1</sup> Джерело цієї інформації [1, 14]. З 1942 року нам відомо 8 видань, здійснених Інститутом Народної творчості: це Лисенкові обробки народних пісень «Ой пушу я кониченька», «Гей не дивуйте», «Ой бре море, бре», «Ой що ж», «Ой гай, мати», «Та нема гірш нікому», «Кучерява Катерина», «На вгороді калинонька», «Стелися барвінку», «Пряля», а також гімн «Боже великий, єдиний». Львівське «Українське видавництво» видало у серії «Твори Миколи Лисенка 1842-1942» два твори: «Та туман яром» та «Максим козак».

Хоровому конкурсу В.Барвінський присвятив дві розгорнуті статті у тогочасній періодиці. Перша з них – «Краєвий конкурс хорів і фестиваль української пісні» – досить великого обсягу і втримана в більш емоційних тонах. Даючи оцінку події, автор пише: «На всякий випадок ми пережили те «щось», чого нам так бракувало в сьогоднішніх воєнних днях, позбавлених якихось шляхотніших, тонших поривів людської душі. Ми пережили, так сказати б, і віру в той невмирущий потенціал простого люду, його душі, так влучно відмічений в словах самого Миколи Лисенка, в якого пошану відбулося це свято: «Вчіться на грубій сорочці, на дьогтьових чоботях, там бо душа Божа єсть!». У цих словах, в які я би бажав влити хоч частину моїх вражень і почувань, я хотів би бути якнайбільше віддаленим від пози музичного референта, від тягару «членства» журі, в склад якого я входив» [6, 3]. На думку В.Барвінського, поза загальною красою, ефектним зовнішнім оформленням фестивалю «його значіння широким кругом заторкує наше майбутнє, воно висуває перед нами різномірні проблеми не тільки суто містецького, але й організаційного характеру та порядку» [6, 3]. Автор із задоволенням відзначає, що «в загальному село, а далі й деякі містечка виявили напричуд високий рівень музичної інтелігенції і культури, так що великоміський ансамбль міг би цього позаздрити», що деякі хори на високому виконавському рівні представили невідомі і не виконувані навіть у містах твори. «На цьому місці мушу висловити тільки здивування і жаль, чому деякі хори, керуючись чи то можливостями більшого ефекту, чи іншими мотивами, призабули, що це свято таки в честь Лисенка і до переборщення позмінювали програму на самому фестивалі, виконуючи майже виключно не-Лисенківські твори» [6, 3], – пише В.Барвінський.

В іншій статті – «З віддалі часу» – В.Барвінський висловлюється про проведений конкурс уже з певної часової дистанції, хоч за проблематикою ця стаття є продовженням і розвитком ідей попередньої статті. Автор називає конкурс вдалим експериментом, який «виявив не тільки справжній стан нашої хорової справи під цю пору, але й її можливості та труднощі» [4, 8]. Експеримент цей, на думку критика, зобов'язує замислитися, як далі плекати хорову культуру у Галичині. Завдання своєї статті автор бачить в тому, що «хотів би кинути до цього питання декілька думок, які заініціювали б дискусію, що могла б виявити й недоліки дотеперішньої роботи, показати їхні причини, яка найшла б засоби побороти їх та визначила б шлях дальшої успішної праці» [4, 8–9]. Серед порушених критиком проблем – більша активність у конкурсі сільських порівняно з міськими хорів (через те автор докоряє ряду міст – Львову, Тернополю, Коломиї, Перемишлю за те, що не репрезентували на конкурсі своїх хорів), важливість проблеми існуючого хорового репертуару [4, 9]. Робота журі конкурсу, на думку В.Барвінського, не повинна закінчитися оголошенням переможців: «Врешті, члени журі, у відповідно зреорганізованому чи доповненому складі, повинні б створити якесь перманентне дорадне тіло, яке мало б тісний зв'язок з верстатами праці по містах і селах, мало б на ту працю вирішальний вплив, словом, держало б руку на живчику цієї справи» [4, 9].

Істотним моментом була участь у святкуваннях української церкви того часу. Зокрема вже вказувалося, що для Лисенківської виставки окремі рукописи композитора були надані Митрополитом Андрієм Шептицьким із закупленого ним 1937 року у В.Ідзіковського архіву М.Лисенка [19, 10]. По завершенні конкурсу хорів і перед процедурою нагородження 2 серпня 1942 року у львівській церкві Преображення відправлено Службу Божу «на інтенцію конкурсу хорів. Правили її о. др. Г.Костельник, о.др. В.Лаба і о.Ст.Козицький. Під час Богослуження співали хори з підгайців, «Думка» зі Станіславова, хори з Острова і підністрия» [1, 31]. За дописом «Краківських вістей», «хористи пішли також з поклоном на Святоюрську Гору, щоб скласти князеві церкви [Митрополитові Андрею Шептицькому – Я.Г.] побажання в 77-літні роковини Його народин, що саме припадали в цих днях. Хори відспівали три пісні. Митрополит дякував ширими словами та передав їм своє архіпастирське благословення» [22, 4]. Одна із світлин зафіксувала Митрополита серед хористів. У церкві Преображення у день смерті М.Лисенка було відправлено панахиду стараннями Центрального комітету за участю хору і духовенства [40, 13]. Проведення таких панахид поволі ставало традицією Лисенківських урочистостей в Галичині: зокрема, в ювілейний 1937 рік тут же панахиду відправляв о. Володимир Домет-Садовський [2, 59]. Обрання для традиції заупокійної відправи за М.Лисенком саме церкви Преображення мало свої історичні підстави: саме тут на другий день (6 грудня 1903

року) по прибутті до Львова на ювілейні святкування Микола Лисенко був присутній на Службі Божій і при виході з церкви учні гімназій влаштували композиторів тривалу овацію.

У музично-громадському житті Львова ювілей М.Лисенка наклався на знакову подію – відновлення діяльності Вищого музичного Інституту ім. М.Лисенка, який тепер перебрав назву «Державна музична школа з українською мовою навчання». Ця школа, директором якої став В.Барвінський, містилася у передвоєнному приміщенні інституту на вул. М.Шашкевича, 5 (за часу німецької окупації вулиця називалася Одеонштрассе) і набір до неї оголошено з 12 лютого. Список викладачів, наведений в дописах «Краківських вістей» [27, 4], вказує, що у цій школі як педагоги були задіяні майже всі учасники цих святкувань, а крім того, тут зібрані були провідні виконавські, композиторські, музикознавчі сили тодішнього музичного Львова: фортепіано (В.Барвінський, Т.Шухевич, Р.Савицький, Г.Левицька, Маріанна Лисенко, М.Байлова та ін.), скрипка (О.Москвичів, М.Лепкий, Ю.Крих, Р.Криштальський, Е.Козулькевич), віолончель (П.Пшеничка), духові інструменти (Пеленський, Загоринський, Баб'як), солоспів і опера (Р.Любинецький, І.Шмерікович-Приймова, О.Бандрівська, Д.Йоха), диригенти (М.Колесса), теоретичні предмети (В.Барвінський, С.Людкевич, З.Лисько, В.Витвицький, Б.Кудрик, С.Лукіянович, Р.Сімович та ін.). У факті відновлення діяльності ВМІ годі не побачити історичної символіки і знову ж паралелі з подіями 1903 року: як і тоді, поштовхом до діяльності інституту став ювілей М.Лисенка.

Отже, як показують наведені деталі, відзначення столітнього ювілею Миколи Лисенка у Львові у 1942 році стало тим чинником, який навіть в умовах воєнної окупації зумів об'єднати українську музичну культуру Сходу і Заходу України в потужну маніфестацію національного мистецтва. В цьому сенсі Лисенків ювілей 1942 року викликає чимало аналогій зі святкуванням 35-річчя творчої діяльності М.Лисенка, яке гучно відзначили у Львові за участю самого композитора. Не випадково у святкуваннях 1942 року брали участь чимало діячів, які пам'ятали ще ювілей року 1903 (як Т.Шухевич, В.Барвінський, В.Андрієвський) і, таким чином, було продовжено традицію таких святкувань, що сприяло підсиленню єдності національної культури. Тенденція єдності національної культури була посилена плідною співпрацею при проведенні святкувань митців сходу і заходу України (серед наддніпрянців – депортовані з Києва до Львова син та донька композитора, полтавчанин В.Андрієвський), об'єднанням довкола святкувань представників різних ділянок українського мистецтва і науки: образотворчого (С.Литвиненко), філологічного (присутність в журі хорового конкурсу представників від письменників), фольклору (свято української пісні і конкурс хорів), музикознавства (видані монографії В.Витвицького та В.Андрієвського). Символічним стало також і те, що як і в 1903 році під знаком Лисенкового ювілею було відкрито Вищий музичний інститут у Львові, так і під час ювілею 1942 р. відбулося відновлення роботи цього ж інституту, хоч і під іншою назвою.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Альманах першого краевого конкурсу хорів у Галичині (У сторіччя народин Миколи Лисенка) – Львів–Краків, 1943.
2. Андрієвський В. Микола Лисенко. В соту річницю народження (1842-1942). – Львів: Українське видавництво, 1942.
3. Андрієвський В. Смерть і похорон Миколи Лисенка (у тридцяті роковини) // Краківські вісті. – 1942. – Ч.250. – 8.11. – С. 4-5.
4. Барвінський В. З віддалі часу // Наші дні. – 1942. – Ч.10. – С. 8-9.
5. Барвінський В. З музично-письменницької спадщини / Упоряд. В.Грабовський. – Дрогобич: Коло, 2004. – 255 с.
6. Барвінський В. Краєвий конкурс хорів і фестиваль української пісні // Краківські вісті. – 1942. – Ч.175. – 9.08. – С. 3.
7. Барвінський В. У 30-ліття смерті Миколи Лисенка. Вечір пісень М.Лисенка у виконанні Одарки Бандрівської (спів) і Маріяни Лисенко (фортепіан) // Львівські вісті. – 1942. – Ч.257. – 11.11. – С. 3.

8. Витвицький В. Василь Барвінський у моїх спогадах // Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах / Редактор-упорядник В.Грабовський. – Дрогобич: Посвіт, 2008. – С. 129-164.
9. Витвицький В. Оперна творчість М.Лисенка // Наші дні. – 1942. – Ч.5. – С. 2-3.
10. В 30-ліття смерті М.Лисенка // Краківські вісті. – 1942. – Ч.254. – 13.11. – С.4. – підписано: БЕН.
11. Врочисте відкриття Лисенківської вистави // Львівські вісті. – 1942. – Ч.91. – 28.04. – С. 3.
12. Дорошенко В. Як я їздив нелегально до Києва в листопаді 1912 р (Спогад до 30 роковин смерті М.Лисенка) // Краківські вісті. – 1942. – Ч.258. – 18.11. – С. 2-3; Ч.259. – 19.11. – С. 3-4.
13. Зілинський І. Пам'яті Миколи Лисенка ( з приводу 30-річчя його смерті) // Краківські вісті. – Ч. 272. – 5.12. – С. 3; Ч.273. – 6.12. – С. 3-4.
14. З мистецького життя у Львові. З робітні С.Литвиненка // Краківські вісті. – 1942. – Ч.41. – 28.02. – С.4. – Без підп.
15. З праці Концертного Бюро // Львівські вісті. – 1942. – Ч.38. – 21.02. – С.4. – Підписано: Ол.
16. Історія української музики в шести томах. – Т.5: 1941-1958 рр. / Редкол. А.Муха (відпов ред.), Н.Костюк (відп. секр.) та ін. – Київ, 2004.
17. Каталог виставки, присвяченої Миколі Лисенкові з нагоди 85-річчя з дня його народження і 15-ліття з дня смерті (1842-1912-1927). – Київ: Українська академія наук, музей українських діячів науки та мистецтва. 1927.
18. Кудрик Б. На Лисенківську виставку! // Львівські вісті. – 1942. – Ч.99. – 7.05. – С. 3.
19. Левицька Г. Життя мистця і людини (Лисенківська виставка 26.04 до 15.05. 1942) // Наші дні. – 1942. – Ч. 7. – С. 10.
20. Левицька Г. Львів шанує пам'ять Великого композитора (концерт-академія в століття з дня народження // Наші дні. – 1942. – Ч. 6. – С. 11.
21. Левицька Г. Перша рапсодія Лисенка // Наші дні. – 1942. – Ч. 4. – С.8.
22. Лисенківські дні у Львові (репортаж) // Краківські вісті. – 1942. – Ч. 172. – С. 4. – підписано: Д.Г.
23. Лисенківський концерт у радіо // Львівські вісті. – 1942. – Ч. 63. – 22-23.03. – С. 5.
24. Лисенківський концерт у радіо // Львівські вісті. – 1942. – Ч. 66. – 24.03. – С. 3.
25. Лисенко О. Спогади про батька // Львівські вісті. – 1942. – Ч. 63. – 22.03-23.03. – С. 3; Ч. 64. – 24.03. – С. 3; Ч. 65. – 25.03. – С. 3.
26. 100-літній ювілей М.Лисенка // Львівські вісті. – 1942. – Ч. 47. – 4.03. – С. 2.
27. Людкевич С. Ювілей Миколи Лисенка у Львові. Святочні Академії в залі Оперного Театру // Львівські вісті. – 1942. – Ч. 91. – 28.04. – С. 3.
28. Львівська музична школа // Краківські вісті. – 1942. – Ч. 44. – 4.03. – С. 4. – Підписано: Зет.
29. Мистецький Львів Миколі Лисенкові. Врочистий вечір в Українському Літературно-Мистецькому Клубі // Львівські вісті. – 1942. – Ч. 119. – 2.06. – С. 2. – Підписано: Т.
30. «Ноктюрн» у радіо // Львівські вісті. – 1942. – Ч. 69. – 29-30.03. – С. 3.
31. Паламарчук О. Львівський оперний театр у добу німецької окупації (1941-1944) // Musica Galiciana. – Т.VII. – Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2003.
32. Приймova І. Святочна академія у століття народин Миколи Лисенка // Краківські вісті. – 1942. – Ч. 88. – 29.04. – С. 3.
33. Ревуцький В. В орбіті світового театру. – Київ-Харків-Нью-Йорк: Видавництво М.П.Коць, 1995.
34. Союз Українських Професійних музик у Львові: Матеріали і документи / Упоряд. В.Сивохіп, Р.Стельмашук. – Львів: Сполом, Видавництво М.П. Коць, 1997.
35. Струтинська А. У Маріяни Лисенко // Наші дні. – 1942. – Ч. 3. – С. 3-4.
36. Українська програма в радіо // Львівські вісті. – 1942. – Ч. 53. – 11.03. – С. 3.
37. Українська програма в радіо // Львівські вісті. – 1942. – Ч. 62. – 21.03. – С. 3.
38. Українська радіопередача // Львівські вісті. – 1942. – Ч. 84. – 19-20.04. – С. 5.
39. Франко та Лисенко // Львівські вісті. – 1942. – Ч. 246. – 29.10. – С. 3.
40. Хроніка . У 30-ті роковини смерті Миколи Лисенка // Наші дні. – 1942. – Ч. 13. – С. 13.
41. Цегельський Є. Батько української музики // Краківські вісті. – 1942. – Ч. 65. – 28.03. – С. 3; Ч. 67. – 31.03. – С. 3.

42. Цегельський Є. Дмитро Ревуцький про Миколу Лисенка // Краківські вісті. – 1942. – Ч. 71. – 9.04. – С. 3; Ч. 72. – 10.04. – С. 3.  
 43. Цегельський Є. Творчість Миколи Лисенка // Краківські вісті. – 1942. – Ч. 68. – 1.04. – С. 3.;

#### Yakym Horak

#### THE CELEBRATION OF MYKOLA LYSENKO'S 100 TH ANNIVERSARY IN LVIV 1942

In the article the celebration of Mykola Lysenko's 100<sup>th</sup> Anniversary is described. The celebration took place in Lviv in 1942 during German occupation. The source base for the article were Ukrainian newspapers «Lviv news», «our Days», «The Krakow News», which but the details generously describe the anniversary celebrations. Besides the general anniversary events, there are described the participation of prominent artists of Lviv (such as V.Barvinskij, S.Lytvynenko etc.), the composer's family (son Ostap and daughter Marjana), Lviv radio, as well as Greek-Catholic Church and its head A. Sheptytskyj. The restoration of the High Music Institute under an officially named of a Music school in year of Lysenko's anniversary is also an interesting, not well-known anniversary and even mystical fact. Even though organized in very hard times of occupation, the celebration was a powerful national manifestation. It also caused the popularization of the name and musical heredity of the national musical culture classic.

**Key words:** Mykola Lysenko, jubilee exhibition, jubilee committee, regional competition of choirs.

*Ірина Бермес*

#### ХОРОВІ ОБРОБКИ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА (НА ПРИКЛАДІ ПІСНІ «РОЗВИВАЙСЯ ТИ, ДУБОЧКУ»)

*У статті висвітлюються прикмети музичної мови в обробці української народної пісні «Розвивайся ти, дубочку».*

**Ключові слова:** обробка, народна пісня, композитор, музична форма.

2009 року громадськість України відзначатиме 130-річчя від дня народження видатного композитора, музикознавця, педагога, фольклориста, музично-громадського діяча Станіслава Пилиповича Людкевича. Про цю непересічну особистість написано чимало, ґрунтовно проаналізовано його творчість. Проте доробок митця, зокрема в царині обробки народної пісні, спонукає ще і ще раз «доторкнутися» до нього. Хорові обробки С.Людкевича – золотий фонд української музики. Вони також достатньо вивчені, втім жоден із дослідників не вдавався до розгляду особливостей опрацювання пісні «Розвивайся ти, дубочку». Це видалося актуальним і спонукало авторку до розбору обробки.

Мета статті: розкрити особливості виражальних засобів хорової обробки С.Людкевича «Розвивайся ти, дубочку».

Музична та наукова спадщини митця не раз ставали предметом розвідок українських музикознавців. Серед праць про творчість С.Людкевича, мабуть, до стрижневих треба віднести збірку статей «Творчість Станіслава Людкевича», присвячену 100-річчю від дня народження композитора, що побачила світ 1979 р. в Києві в упорядкуванні М.Загайкевич, відтак – зібрання статей із такою ж назвою вийшло друком у Львові 1995 р. Народним пісням в опрацюванні С.Людкевича присвячені статті музикознавців О.Мурзіної в першому збірнику, почасти Г.Бернацької («Поліфонія в хорових творах С.Людкевича») в другому, втім у них не приділено уваги пісні «Розвивайся ти, дубочку».

Два нариси про життя і творчість композитора були опрацьовані музикознавцями М.Загайкевич (1957) і С.Павлишин (1974). Розуміється, в них не було акцентовано увагу на хорові обробки, однак ці розвідки дають підґрунтя для осягнення світогляду і мистецьких ідей композитора.

Дискурсія творчої особистості митця знайшла вичерпне віддзеркалення в двох томах наукових надбань С.Людкевича, що побачили світ завдяки старанням дружини композитора – музикознавця З.Штундер. Вона також є автором ґрунтовної монографії про життя і творчість С.Людкевича (видано першу частину), що допомагає збагнути феномен майстра. З.Штундер твердить, що «най-



більш ранні обробки народних пісень Людкевича датовані 1901 роком і зв'язані з його диригентською діяльністю в тому часі» [7, 495]. У запропонованому в монографії переліку творів нема обробки «Розвивайся ти, дубочку».

Творчість Станіслава Пилиповича Людкевича – вагомий внесок у розвиток української музичної культури. Композитор писав у всіх жанрах, окрім балету. Глибокий інтерес і винятковий пієтет виявляв до народної пісні, «черпав» її в музичному побуті родини. В молодому віці збагнув, що життєдайне його джерело – в творчості народу. Звідси й шана до всього народного, до голосу душі народної, до духовних надбань. Вивчав народнопісенну творчість ґрунтовно, спричинився до піднесення української музичної фольклористики. Варто згадати хоча б «Галицько-руські народні мелодії» [до збірника ввійшло понад півтори тисячі вірців – І.Б.], зібрані на фонограф О.Роздольським (1906-1907), розшифровані та відредаговані С.Людкевичем. Уже перші народні пісні в опрацьованні С.Людкевича, зокрема «Галілка», засвідчили щедрість таланту, появу нових шляхів у прочитанні фольклору. На думку О.Мурзіної, беручи в роботу фольклорний матеріал, С.Людкевич дотримувався таких принципів: «...наукова строгість..., вільна художня інтерпретація..., інколи вихід за межі первинної фольклорної основи» [5, 117].

Композитор дбайливо ставився до фольклорного першовзору, він вважав, що народна пісня (гармонізована чи оброблена) мусить наповнитися індивідуальними «преображеннями». Свої думки з цього приводу митець виклав у передмові до збірки «Галицько-руські народні мелодії»: «...форми народної музичної творчості невичерпні (хоч би тому, що вони вже живуть, розвиваються та преображуються)» [3, 63]. Обробки українських народних пісень С.Людкевича стали підтвердженням власного кредо.

«Розвивайся ти, дубочку» згадується в XI томі збірника «Українські народні мелодії» З.Лиська [4, 76]. Автор указує на три джерела пісні: перше – XVII том творів М.Лисенка, у вступній статті до якого М.Вериківський зауважує, що пісня походить з Кобилецького району Полтавщини; друге – збірка Д.Андрейка, третє – Л.Плосайкевича та Я.Сенчика. Можемо тільки припустити, що мелодія могла бути використана зі збірника Л.Плосайкевича, позаяк О.Правдюк стверджує, що напередодні першої світової війни «Людкевич почав працювати над редакцією записів Л.Плосайкевича, здійснених в 40-60-х роках XIX ст. на Поділлі» [6, 179].

«Розвивайся ти, дубочку» – лірико-побутова пісня. Принагідно відзначимо, що саме цей жанровий різновид знайшов у доробку С.Людкевича значний відгомін, оскільки він якнайповніше розкриває внутрішній «всесвіт» особистості. Таким чином, вищеназвана народна пісня стала «для композитора знаряддям пізнання світу через розкриття й художнє відтворення душевного стану людини» [5, 128]. У пропонуваному вірці дівчата [жіночий хор – І.Б.] «ведуть розповідь» про козака, що «любив три дівчини та й не мав користи». Музична картинність світу героя виглядає цілком природною. В народній пісні цікаве розгортання сюжету: одна дівчина «влітку заміж пішла», друга – «в м'ясниці», а третя – «пішла у черниці». Зіставлення «об'єктів переживання» сприяє розширенню художнього діапазону обробки. С.Людкевич «вписує» в музичну драматургію пісні про кохання неповторні елементи, що позначається в гармонійному викладі хорової фактури та фортепіанного супроводу.

«Розвивайся ти, дубочку» опрацьована для однорідного (жіночого) триголосого хору в супроводі фортепіано (для такого ж складу написана неперевершена «Галілка»). Відразу зауважимо, що фортепіанна партія в творі полишає функцію підпори хору, перестає бути акомпанементом у традиційному розумінні цього слова, а переростає у вправно розроблений, питомий чинник композиції, котрий тематично та фактурно тісно пов'язується з образним змістом фольклорного першоджерела.

Обробляючи пісню, композитор безпосередньо проникнув «корінням» у фольклорну поетику, пізнав її «таємниці». Тому хорове опрацьовання випроменило вельми привабливі знахідки, щоби відтінити формотворчу і смислову значущість слова.

Філософська потужність народної пісні таїть в собі «гаму» прикмет, які наштовхують на вибір форми, переконують в її художній доцільності. Для «Розвивайся ти, дубочку» С.Людкевич обрав

куплетно-варіаційну форму, тут помічаємо всі її прикмети: остинатна мелодія, чіткість, ясність, гнучкість побудови. Це одна з найбільш поширених музичних форм, яку вперше застосував у своїй творчості М.Леонтович, відтак збагатив П.Козицький і найбільш довершені взірці її подибуємо в хоровій творчості Є.Козака.

Наспівність мелодичних ліній триголосії обробки «Розвивайся ти, дубочку» зумовлює характер звуковедення – *legato*, «розповідь» ведеться розважливо, стримано. Народні мелодія та поезія випромінюють споглядальність, відповідно до емоційного плану композитор підшукує прийоми письма. Динаміка як один із найбільш дійових засобів використана з перевагою *p* і *pp*; *cresc.* і *dim.* подекуди «інкрустують» музичні фрази. Такі помірковані нюанси спонукують виконавців до зосередженого заглиблення у «внутрішній світ» пісні, граничного наповнення її ширим почуттєвим «ароматом». Темп твору – *Molto moderato* (дуже помірно) – зберігається для всієї побудови. Рельєфні музичні фрази вкладаються в 15-тактові періоди-куплети, які зв'язуються розгорнутими фортепіанними епізодами.

Відкривається твір 10-тактовим фортепіанним вступом, початковий такт охоплює I і V шаблі *a-moll* та інтервал ч.5, і на фоні органного пункту квінти в октавному унісоні вимальовується мелодія народної пісні. Ймовірно, що саме за допомогою цього прийому композитор мовби наслідує манеру гри народних музикантів, почасти це можна пов'язати з жанровими особливостями обробки. Цікаві гармонічні засоби (альтеровані шаблі I, II IV, акорди), за допомогою яких композитор «ілюструє» мелодію, вимережують хоч і латентні, все ж потенціальні резерви для втілення в хоровому викладі. У фортепіанній інтерлюдії мелодія викладається неповно. Поперемінно застосовується мелодичний ля-мінор і натуральний. Оригінальне гармонічне забарвлення вказує на почерк С.Людкевича «з його любов'ю до ароматизованої акордики і тонким відчуттям природи фольклору» [2, 66].

Зі вступом хору мелодія викладається у верхньому голосі, в другому такті долучається альт, у третьому – сопрано друге. Ліричний, одночасно сумний настрій виведено вже початковим реченням хору. Звучання жіночих голосів фокусує увагу на делікатному мелодичному малюнку: виспівування опорних тонів, гнучке фразування, нетрадиційний синтаксичний поділ періодичної структури. Куплет вкладається в 15-тактовий неквадратний період, в якому є два речення по 5 тактів у кожному. Друге речення повторюється з невеликим гармонічними пертурбаціями, за рахунок видозміни горизонтальних мелодичних ліній двох нижніх голосів. У фактурі початкової побудови (куплета) подибуємо цікаві мелодичні знахідки: інколи терцеву втору в двох верхніх голосах, часто інтерваліку ч.4, зб.4, зрідка – ч.5 чи в.6 – у вертикалі двох нижніх голосів. Сама ж мелодія пісні щира і погідна. Вона викладена в межах м.9, характеризується хвилеподібним рухом, підкреслено діатонічна. Натомість мелодичні лінії двох нижніх голосів «розцвічуються» шляхом уживання думного ладу, натурального й альтерованого шаблів [як правило, в одному такті – I.B.], верхнього тетраходу мелодичного мінору.

Мелодизована хорова фактура нагромаджує елементи розспіву. Винятково важлива роль належить гармонії, м'які барви якої надають живописності загальному звучанню. Співучість, виразність мелодії народної пісні доповнюється функціональною стійкістю гармонічних сполучень у помірному русі хорових голосів.

Кожна мелодична лінія є самостійною, тобто горизонталі доповнюють хорову фактуру у вертикалі. В обробці помітна висока професійна майстерність композитора у використанні тембрових якостей хорових голосів.

Перехід до наступного куплету пов'язується 5-тактовою фортепіанною зв'язкою, що в драматургії художнього цілого відіграє принагідну формотворчу роль. Йдучи за чіткою структурною ланкою побудови речень, С.Людкевич викладає його, зберігаючи не квадратність. У партії фортепіано неспокійні хроматизовані звороти у висхідному русі, секвенційні ланки у верхньому голосі. Традиційні гармонічні барви s, D, t, D E=D (a) «вкорінюються» діяльною внутрішньою альтерацією. Фортепіанний виклад – предтеча вершини.

Нове варіантне проведення другого куплету пов'язане з мелодико-фактурними змінами в

двох нижніх голосах. Оскільки дана побудова є кульмінацією твору «Розвивайся ти, дубочку», переконливо сприймається вельми насичена фортепіанна фактура, вона сприяє поглибленню образного навантаження пісні. Тобто в цьому проведенні фортепіанна партія виступає важливим фактором композиції, що тісно пов'язаний зі змістом фольклорного джерела, вона є рівноправним компонентом у творенні художнього образу.

Внутрішній стан козака найчіткіше «вимальовується» в другому варіанті куплетно-варіаційної форми. Тривога і переживання, пов'язані з переминами душевного стану, коли двійко дівчат вийшли заміж, а третя – «пішла у черницю», підсилюються в тріольному русі в різних модифікаціях фортепіанного викладу. Можна навіть ствердити, що С.Людкевич виокремив саме цей мелізматичний чинник – тріолі – як виразник неспокою, тривоги – для підсилення виразності кульмінації хорового твору. В тематичному матеріалі, принципах розвитку фортепіанної партії підкреслюється вільна, імпровізаційна манера викладу. Натомість ладові, ритмічні, темброві прикмети фольклорного першоджерела не вирізняються спеціально, вони проступають як органічний атрибут козиторського почерку. На фоні терпкого, мінливого, бентежного фортепіанного викладу в хоровий композитор вводить звичні гармонічні сполучення:  $t - d \ 6/4 \ | \ D6 - t6 - III6\#3\#5 \ | \ t6 - VII - s6 \ | \ D - s6 \ | \ t6/4$ .

Виразність мелодії пісні підсилюється в хоровому триголоссі у наростаннях і спадах звучності. Друга конструкція так само вкладається в 15-тактовий період, який завершується в октавному унісоні *a-moll*'ю.

Новий куплет з'єднується з попереднім знову-таки фортепіанною інтерлюдією. Вона подібно має призначення інтонаційного розвитку матеріалу, також емоційного «коментатора», що споріднює тему із музичним матеріалом вступу. Фортепіанний виклад зменшує збудливе напруження (граничне в трьох останніх тактах), музичний супровід несе відтінок супокою, навіть рівноваженості.

Третій варіант виконується на голосному звукові «а», це мовби зойк душі козака, це його життєвська драма. Куплет вкладається в 8-тактовий період, у якому мелодія вже втретє проводиться в горішньому голосі. Натомість мелодичні лінії середнього і нижнього голосів є зовсім несхожими, різняться від обох попередніх, хоча в конструкції акордів знайшли віддзеркалення вже традиційні гармонічні з'єднання. Несподівано, радше нестандартно, завершує композитор хоровий виклад. Мелодія не дістає розв'язки, і це дає привід стверджувати, що автор свідомо використав такий прийом. Зводячи звучання до *pp*, митець залишає виконавцям і слухачам можливість замислитися над сенсом життям як героя пісні, так і власного.

У хоровій обробці «Розвивайся ти, дубочку» підмічаємо прикмети тяжіння до альтерації «ладового походження». Тут і підвищені IV, VI, VII шаблі, понижені I і II як ознаки фригійського, дорійського, двічі гармонічного, мелодичного мінору.

Для твору характерною є поліметрія: дводольний і тридольний метри, що чергуються в певному порядку. Це одна з характерних рис українських народних пісень, і саме ця познака надає пісенній мелодії екстравагантності й автентичності.

В обробці української народної пісні «Розвивайся ти, дубочку» С.Людкевич не випадково застосовує варіаційний принцип розвитку. Оновлюючи інтонаційно-гармонічне звучання двох нижніх мелодичних ліній (сопрано другого й альтя), урізноманітнюючи фактуру, композитор накреслює рельєфну лінію розвитку, водночас поглиблює пісенний образ і відчуття цілісності хорової тканини.

С.Людкевич акцентує увагу на збагаченні хорових голосів мелодизмом, надає їм рухливості, водночас наспівності. Композитор зрідка користується імітаційними прийомами, натомість у фактурі обробки народна підголосковість досягає вишин справжньої поліфонічності. І все ж таки самостійність трьох голосів жіночого хору чітко зорієнтована на вертикаль, позаяк фактура хору – гармонічна.

Трактування С.Людкевичем окремих елементів музичної мови і засобів розвитку в хоровій обробці «Розвивайся ти, дубочку» свідчать про глибоко сучасне й індивідуальне розуміння ним формотворчих домінант. Поетичне першоджерело нерозривно суміщається з експресією музичної тканини, позначеної мудрою простотою. І це природно, бо перед митцем українська народна пісня. С.Людкевич імпозантно ставився до народної пісні – живої криниці натхнення композиторів, із

якого вони можуть черпати «живий елемент».

В опрацюванні цього фольклорного взірця С.Людкевич користується вельми простими засобами в хоровому викладі і значно складнішими – у фортепіанному. Композитор не перенапружує хорові голоси, не переміщає їх у складні регістри, а, навпаки, послуговується ними вправно, використовуючи зручну теситуру, де вони найкраще звучать.

«Розвивайся ти, дубочку» – високохудожній твір. С.Людкевич тонко відчув «природу» народної мелодії. Відштовхуючись від змісту і жанрової природи пісні, композитор опрацював її для триголосого жіночого хору. Поетичну основу наспіву митець трактує в площині фактурної та формотворчої варіантності. Один варіант логічно переходить в інший, наступні куплети сприймаються як новий, вищий етап у драматургії народної пісні.

М.Антонович слушно наголошував: «З кожного його твору [С.Людкевича – І.Б.], великого чи малого, пробивається яскрава й неповторна творча індивідуальність композитора із власним, оригінальним українським обличчям. В кожному його творі відчувається органічна пов'язаність з Україною та українським народом, з його стремліннями, його історією, побутом, з його потребами. Він творив, орієнтуючись на потреби української суспільності, української музичної культури, української нації» [1, 50]. Це твердження сповна суголосне до репрезентованого в статті взірця.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович М. Станіслав Людкевич: композитор, музиколог. – Львів, 1998.
2. Булат Т. Питання музично-поетичної єдності в солоспівах С.Людкевича // Творчість С.Людкевича: Збірник статей / Упоряд. М.Загайкевич. – К.: Музична Україна, 1979. – С.54–81.
3. Гоян Я. Про Станіслава Людкевича // Гоян Я. Присвята: Есе. – К., 2001. – С. 59–106.
4. Лисько З. Українські народні мелодії. – Т.ХІ. – Торонто–Нью-Йорк, 1996.
5. Мурзіна О. Напрями відбору і трансформації фольклорного матеріалу в обробках народних пісень С.Людкевича // Творчість С.Людкевича: Збірник статей / Упоряд. М.Загайкевич. – К.: Музична Україна, 1979. – С.117–144.
6. Правдюк О. Українська музична фольклористика. – К.: Наукова думка, 1978.
7. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. – Т.1. – Львів: ПП «Бінар», 2005.

Iryna Bermes

#### CHORAL VARIATIONS BY STANISLAV LYUDKEVYCH (BASED ON THE SONG «ROZVYVAYSYA TY, DUBOCHKU»)

The article deals with the peculiarities of music language in the arrangement of Ukrainian people's song «Rozvyvaysya ty, dubochku».

**Key words:** arrangement, people's song, composer, music form.

*Оксана Дедю*

#### МУЗИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ВАЦЛАВА ЖЕВУСЬКОГО В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЙ КРЕМЕНЕЧЧИНИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

*Стаття висвітлює музичну діяльність випускника Кременецького ліцею, відомого мецената та культурно-громадського діяча Вацлава Жевуського в контексті культурних традицій, що були притаманні Кременецччині в першій третині ХІХ ст.*

**Ключові слова:** Кременецький ліцей, Вацлав Жевуський, музична діяльність, пісенна творчість, інструментальне виконавство.

Досліджуючи історію української культури, зокрема її Волинського осередку, в поле зору дослідників все частіше попадають ті імена, які залишили помітний творчий доробок, інтерес до якого з плином літ усе більший і більший. До таких насамперед належить випускник Кременецького ліцею, представник польського княжого роду (припускаємо, що в давніші часи, без сумніву, мав

українське коріння), відомий на той час меценат, культурно-громадський діяч, автор музичних творів Вацлав Жевуський. Ця постать від самого початку привертала увагу багатьох письменників, істориків та краєзнавців. Вацлав Жевуський став своєрідним прообразом неординарної особи, якій були присвячені літературні твори Юліуша Словацького («Дума про Вацлава Жевуського»), Адама Міцкевича («Фарис»), Вінцентія Поля («Гетьман Золотобородий»), Михайла Будзиньського («Вацлав Жевуський»). Особа Вацлава Жевуського фігурувала й у наукових працях Юліуша Коссака, Петра Михайловського, Януарія Суходольського, Станіслава Маковського та ін. Однак мало хто із вище перерахованих письменників та науковців більш детально висвітлював його музичну діяльність.

Мета статті – дослідити композиторську творчість випускника Кременецького ліцею, відомого свого часу мецената та культурно-громадського діяча Вацлава Жевуського в контексті культурних традицій, які культивувалися на Кременеччині в першій третині ХІХ ст.

Досліджуючи культурно-мистецьке життя Кременеччини, зокрема відомого на той час навчального закладу – Кременецького ліцею, неможливо оминати одного з його випускників – Вацлава Жевуського (1785–1831)<sup>1</sup> – надзвичайно колоритну і неординарну постать того часу. Незважаючи на «арабські захоплення» Вацлава Жевуського<sup>2</sup>, він до кінця свого життя був у приятельських стосунках із директором (попечителем) Кременецького ліцею Тадеушом Чацьким. Тому він часто цей навчальний заклад фінансово підтримував і постійно дбав про його розвиток та авторитет. Заслуга Вацлава Жевуського перед своєю alma mater виокремлюється ще й тому, що він постійно підтримував (морально і матеріально) його бідніших учнів та викладачів. У зв'язку з цим у 1805–1830 рр. він час від часу приїжджав з «почетом» козаків до Кременця і затримувався у своєму помешканні (місце знаходження його садиби у Кременці сьогодні не відоме) [3, 143].

Антоній Анжейовський, що був пов'язаний із ліцеєм у час керівництва Тадеуша Чацького, написав у «Щоденниках старого Детьока», що восени 1812 р. Вацлав Жевуський поселився в Кременці і «... великих зусиль докладав для творення людям добра та служінню співвітчизникам» [3, 263]. Все це він робив без гучних слів та публічних констатацій. З цього часу він був постійно пов'язаний із діяльністю Кременецького ліцею, беручи участь у публічних екзаменах та атестаціях учнів. У спогадах колишніх вихованців Кременецького ліцею залишилася інформація про те, що Вацлав Жевуський часто диригував учнівським хором, брав участь у спільних концертних виступах із відомою італійською співачкою Анжелікою Каталані [6, 31].

У 1817–1818 рр. Вацлав Жевуський написав хоровий твір «Реквієм». Він присвятив його пам'ятній даті від дня смерті засновника і багатолітнього керівника Кременецького ліцею Тадеуша Чацького. Відомий польський культурно-громадський діяч Антоній Анджейовський у своїх «Щоденниках» згадував про те, як Юзеф Джебевський, Філіп Плятер та Францішек Мальчевський, провідуючи Жевуського, застали його в товаристві відомих на той час музикантів Лензі, Добровольського, Штейна, Таборовського, Теодора Стефанського – виконавців хорового твору Вацлава Жевуського «Реквієм». На жаль, цей твір сьогодні ще не віднайдений, але його масштаб дає підстави стверджувати про неабиякі музичні здібності автора цього твору (Вацлава Жевуського – О. Д.).

У цей же час (1817–1818 рр.) Жевуський також написав вокальний твір «Владислав Варненьчик», що є частиною масштабного поетичного твору «Співи історичні» Юліуша Немцевича [3, 16]. Аналізуючи цей твір, треба зауважити, що Владислав III Варненьчик у 1424–1444 рр. був польським та угорським королем (його в тодішніх польських колах називали Володиславом Уласлом).

<sup>1</sup> Вацлав Жевуський (15.12.1784 – 1831) гербу Кшизда, син Северина Жевуського – коронованого польового гетьмана та Констанції Малгожати з Любомирських, мандрівник, орієнталіст: знавець культури Близького Сходу.

<sup>2</sup> З молодих років Вацлав Жевуський захоплювався «арабоманією». У Савранському маєтку, розташованому в степу на місці давнього татарського кочовища, розводив арабських коней. Тут він влаштував справжній «Схід» у мініатюрі: побудував житло по-арабськи, зробив на ньому написи з Корану, вирізьблені на камені, тримав у стайнях породистих арабських коней та справжнього бедуїна, спеціально запрошеного на службу. На голові Вацлав Жевуський носив білий тюрбан, а руку обвивала бурштинова вервиця. Часто сидів по-східному, курив тютюн із кальяну та читав Коран.

## МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА І СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ

Владислав III Варненчик виступив у 1444 р. в похід проти турків і 10 листопада цього ж року його військо зустрілося на полі бою із військом султана Амарута біля м. Варни, що на Балканах, де зазнало жорстокої поразки. Сам король Владислав III загинув у бою. Ця подія стала підставою для написання Вацлавом Жевуським пісні «Владислав Варненчик».



Пісня «Владислав Варненчик» написана в стилі історичних панегіриків. У ній розповідається про те, як уся Польща святкувала той день, коли у Ягелли (польського короля Ягайла – О.Д.) народився син первісток Владислав.

Аналізуючи мелодику цієї пісні, треба зазначити, що їй характерні закличні інтонації, які фігурують у секстово-квартових скачках (3, 6-7 тт.), та пунктирне ритмічне розгортання мелодії, незважаючи на її вузький діапазон (обсяг сексти). Власне закличність спостерігається у ході по стійких ступенях зверху вниз, що вказує на інструментальний спосіб музичного мислення автора цієї пісні. Усі вищеназвані складові надають пісні патріотичного звучання, що підтверджується вольовим та прославним характером. До речі, пісня записана в тональності E-dur.

Вацлав Жевуський перебував три роки на Сході (у Дамаску та Царгороді). Там він проводив етнографічні та археологічні спостереження, збирав старовинні рукописи, викупляв рідкісні скульптурні вироби (до речі, в дарунок для княгині Чарторийської він привіз статую Ніоби).

Враження від подорожі до Саудівської Аравії Вацлав Жевуський описав французькою мовою в щоденниках під назвою «Табун стриножених коней». До речі, у 1927 р. «Бібліотека Народова» в Варшаві, придбала цей манускрипт, де він знаходиться й сьогодні. До нього входить понад 400 кольорових рисунків, які є джерелом дослідження арабської традиційної народної культури та звичаїв, що в цілому має велику вартість і для автохтонного населення Близького Сходу. Серед зібраних Вацлавом Жевуським матеріалів зустрічаються й нотні записи, які фіксують бедуїнську традиційну народну музику (до речі, сьогодні цим записам уже більше 200 років). Фрагмент цього рукопису в перекладі польською мовою опублікував Теофіл Рутковський у польському часописі «Бібліотека Варшавська» у 1866 р. Крім цього, Жевуський також видав нотатки, що мають назву «Подорож до Пальміри» (1821 р.). Все це стало підставою для заснування першого в Європі Інституту орієнтальних досліджень.

Після завершення мандрівок по Близькому Сходу Вацлав Жевуський повернувся на Кременеччину. Він деякий час проживав у м. Кременці, дотримуючись у своєму побуті близькосхідних традицій: одягався по-арабськи, читав Коран, стіни його будинку були розписані арабськими ієрогліфами тощо.

У своєму кременецькому будинку, що на вулиці Огородовій, Вацлав Жевуський розпочав активну роботу з пропаганди культурно-мистецького життя. Організовував мистецькі вечори для кременецької еліти. Найпоказовішими серед них були концерти відомої італійської співачки Анжеліки Каталані, з якою він співав дуетом відомі оперні та камерні твори, за що отримав визнання – іменний годинник.

Через активну діяльність у культурно-мистецькому житті Кременеччини кандидатура Вацлава Жевуського поряд з кандидатурою Філіпа Плятера після смерті Тадеуша Чацького була висунена на заміщення посади керівника Кременецького ліцею [5, 202–203]. Хоча Адам Чарторийський (тодішній куратор Волинських навчальних закладів) затвердив на цю посаду Філіпа Плятера, це не

## МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА І СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ

означало, що надзвичайні здібності Жевуського, зокрема його вміння гуртувати навколо себе передову мистецьку інтелігенцію, не були визнані князем Чарторийським. У Кременці Вацлав Жевуський написав романси з супроводом фортепіано та духовні хорові твори (останні час від часу виконувалися у лицейному костелі).

Твір Вацлава Жевуського «Всемогутній Господи» репрезентує сакральну музику. Він написаний композитором у формі релігійного прославлення Господа Вседержителя – Ісуса Христа. Цей твір призначався для виконання під час святкових та недільних богослужінь (дослівний переклад цього твору такий: «Всемогутній Господи, вічний Боже. Хто Твоїми діяннями дивуватись може, хто – розумові, яким створена безмежна Земля»). Треба зауважити, що слова для цього твору написав відомий польський поет Ян Кохановський.

Wszecz - moc - ny Pa - nie wie - ku - i - sty Bo - ze, ktoz sie Twym  
6  
spra - wom wy - dzi - wo - wac mo - ze? Kto ro - zu - no - wi, kto - ry m nie - znie -  
12  
rzo - na Zie - mia stwo - rzo - na, zie - mia stwo - rzo - na?

Твір має церковно-прославний характер (оспівуються діяння Сина Божого – Ісуса Христа). Він написаний у жанрі церковного гімну. Це відчутно у чотиридольному метрі, з чітким поступальним ритмом та побожно-хвалебним характером. Твір написаний для двоголосого однорідного виконання, де чітко відбувається чергування терцієво-секстових ходів з тимчасовими відхиленнями в тональності першого ступеня споріднення (2-3, 7-8 тт.). Тональність твору *Ees-dur*, що підкреслює світлий божественний характер цього твору.

Цікавою у творчому доробку Вацлава Жевуського виявилася пісня-романс «Вірджинія», написана, мабуть, під час його перебування на Близькому Сході. На жаль, автор словесного тексту не вказаний у рукописі, але, за нашими спостереженнями, він, мабуть, також належить Жевуському. Твір, ймовірно, біографічний (розповідає про розлуку автора із коханою дівчиною (кухаркою Вірджинією), яку він залишив далеко від себе і вже ніколи не зустрине її, а лише довіку тужитиме за нею).

Пісня написана в тональності фа мінор. Вона представляє жанр міської пісні-романсу. Форма твору – проста двочастинна із кодою. Перша частина – це простий період, що складається з чотирьох речень, останнє з яких завершується V ступенем, що є своєрідним модулюючим переходом у паралельну тональність – Ля бемоль мажор. У другій частині (періоді) лише перше речення зберігає тональність Ля бемоль мажор, а наступне через ввідний VII ступінь (до речі, підвищений) повертає розвиток мелодичної лінії знову в початкуючу (основну) тональність фа мінор. Пісня має чотиритактову коду, написану в стилі оперної каденції-фіоритури – складного технічного пасажу (зустрічаються секстольно-септимольні групети). У даному разі передусім відчувається аналогія з лірницькою традицією вокалізації деяких прикінцевих складонот.

Незважаючи на жанр пісні-романсу, тут переважає пунктирний ритм, що укладений у чотиридольний метр. Такого роду ритмічне становлення дещо нарочито відтворює тужливий характер твору. Він здебільшого споріднений із ліро-епічними моделями, зокрема з баладними чи навіть з історичними піснями (до речі, це більш природна стихія автора, ніж власне лірична, оскільки Жевуський кохався в козаччині, зокрема він часто представлявся козацьким отаманом, пропагандистом

козацьких музичних традицій тощо).

Музичний супровід пісні «Вірджинія» в основному написаний в стилі тогочасної епохи. Він має фігуративний характер, хоча в другій частині, зокрема в третьому та четвертому реченнях, композитор використовує акордові поєднання, які переважно драматизують твір, надають йому емоційного забарвлення. Саме закінчення пісні знову позначене фігуративним акомпанементом. Такого роду музичний супровід в цілому відтворює тогочасну традицію міського музикування на салонних інструментах (у даному разі на фортепіано).

Дещо інший жанр представляє твір «Дует C-dur», написаний для сопрано, мандоліни і фортепіано (останній інструмент виконує акомпануючу функцію). Він написаний у жвавому темпі, відповідно й радісному, танцювальному характері.

Пісню «Дует C-dur» композитор, найімовірніше, написав на власний текст. Він розповідає про момент радості, що приносить будь-який святковий день з участю пані Шарлоти (коханої жінки Вацлава Жевуського).

Цей твір на відміну від попередніх має наскрізну форму, хоча на композиційному рівні відчувається двочастинність. Якщо перших 44 такти витримані у жвавому темпі полькового характеру, то наступні 24 мають більш стриманий оповідальний настрій. Тут ритмічний малюнок більш згущений, часто з'являються половинні тривалості, що мають діалогічний характер.

Треба зауважити, що автор дуету користується тональною змінністю. Тут відбуваються відхилення в тональності соль мажор та в ля мінор із підвищеними VI та VII ступенями. Через те твір набуває динамічного та граціозного характеру.

Акомпанемент у творі «Дует C-dur» як звичайно має акордовий виклад і разом з мелодичною лінією вдало доповнює один одного, що створює загальну ейфорію радості. У деяких місцях басова партія акомпанементу має конфігуративний виклад, що сприяє ефективнішому танцювальному колориту.

Такого роду пісні танцювального характеру – характерне явище для салонної міської культури, оскільки воно повною мірою відтворює ансамблеві форми музикування (твір написаний для сопранового голосу, мандоліни та фортепіано, що є типовою формою музикування в салонах на початку XIX ст.) До речі, зберігся й авторський переклад цього твору для жіночого дуету (сопрано й альт), що підсилює рамки ансамблевого музикування.

Арабський стиль життя Вацлава Жевуського у м. Кременці надихнув його на написання музичних творів та поезій на відповідну тематику. Серед них і музичні твори на арабські мотиви – «Рефлексії над руїнами Пальміри» та поема «Оксана» [7, 272–273].

Після перебудови маєтку в м. Саврані, що у Східному Поділлі, Вацлав Жевуський взявся за написання нових музичних творів. У цей час він називає себе отаманом Ревухою, оскільки він сформував при своєму дворі загін козаків. Саме в цей період Вацлав Жевуський відкрив у своєму маєтку школу для лірників, торбаністів та бандуристів. У його маєтку впродовж деякого часу перебував відомий у першій половині XIX ст. українсько-польський музикант-інструменталіст, композитор та поет Тимко Падура. Вацлав Жевуський разом з ним та каноніком Яном Комарницьким склали пісні та думи про козаків-низовиків.

Сучасний український краєзнавець В.Капустін стверджує [2], що музику на слова Тимка Падури та Яна Комарницького «За Сибіром сонце сходить» (про Кармелюка) написав саме Вацлав Жевуський, який захоплювався постаттю подільського народного героя, заступника скривджених Устима Кармелюка. З цього приводу ми можемо констатувати, що це лише припущення, оскільки в рукописних фондах не віднайдено власноручного автографа Вацлава Жевуського або інших документів (списку його праць), які б засвідчували, що пісня «За Сибіром сонце сходить» дійсно належить Вацлаву Жевуському.

У нарадах при підготовці польського Листопадового повстання 1831 р. за незалежність активну участь брав і Вацлав Жевуський. Шляхта з Південного Поділля виставила два полки, що склалися з кільканадцяти ескадронів. П'ятий із них, що нараховував 200 козаків, був сформований за кошт отамана Ревухи (до речі, він сам ним і керував). У похідній пісні козаки співали: «Гей, коза-



че, в Божий час. Вже голосить в церкві дзвін. Кому слава мила з вас, за проклятим навздогін!». У запеклому бою з російською армією біля Дашева (нині село на Вінниччині) 14 травня 1831 р. Вацлав Жевуський загинув при загадкових обставинах [7, 272–273].

Отже, музична діяльність Вацлава Жевуського стала помітним явищем у культурно-мистецькому житті не лише Кременеччини першої третини ХІХ ст., але й усього українського краю. Своїм змістовим наповненням вона розкрила ті прагнення передової інтелігенції, якими захоплювалися у цей час романтично настроєні митці. Це насамперед стосується творів історичної тематики, церковно-канонічного співу, пісень-романсів, а також інструментальних композицій, які активно культивувалися в панських маєтках. Все це відповідно вплинуло й на творення музичних композицій, що стали основою тогочасної культурно-мистецької орієнтації, скерованої на виникнення професійної музики.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Белза І. Історія польської музичної культури. – Москва, 1957. – 2 т.С. 16.
2. Капустін В. Зоря вічності // Кримська світлиця – 2008. – 3 травня. – №18.
3. Andzejowski A. Ramoty Starego Detiuka o Wolyniu /Wyd. i przedmowa opatrzył F. Rawita-Gawronski. Marst: Warszawa, Poznan, Lublin, Lodz, Lwow. – Wilno, 1914–1921. – Т.1–3. – С. 263.
4. Makowsky Stanislaw. Waclaw Rzewuski-Krzemieniecki Bohater Dumy...Słowackiego // IV міжнародна зустріч науковців 31 серпня – 5 вересня 2007 р. – Перемишль, 2008. – С.143
5. Hosick Ferdinand. Juliusz Slowacki. Biografia psychologiczna. – Krakow–Warszawa: Naklad Gebethnera I Wolffa, 1897.– Т.І. – С. 202-203.
6. Iwanejko M. Maria Szymanowska. – Kraków, 1959.
7. Słownik Krzemieńczan 1805-1832, / wstęp i opracowanie hasel Wojciech Piotrowski, recenzent: prof. zw. nauk hum. Piotr Zbikowski. – Akademia Swietokrzyska im. Jana Kochanowskiego w Kielcach Filia w Piotrkowie Trybunalskim. – Piotrkow Trybunalski. – 2005. – S. 272-273.

Oxana Dedyu

#### VATSLAV ZHEVUSKY'S MUSIC ACTIVITY IN THE CONTEXT OF CULTURAL TRADITIONS OF KREMENETS' REGION IN THE 1ST HALF OF THE 20TH CENTURY

The article reveals V.Zhevusky's music activity in the context of cultural traditions of Kremenets' region in the 1st half of the 20th century. V.Zhevusky graduated from Kremenets' Liceum and at that time was known as a patron and cultural and public figure.

**Key words:** Kremenets' Liceum, Vatslav Zhevusky, music activity, song creation, instrumental fulfillment.

*Уляна Молчко*

#### З ЕПІСТОЛЯРНОЇ СПАДЩИНИ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО: ЛИСТИ ДО КОША УКРАЇНСЬКИХ СІЧОВИХ СТРІЛЬЦІВ

*У статті вперше розглядаються та публікуються листи Василя Барвінського до Коша Українських Січових Стрільців.*

**Ключові слова:** В. Барвінський, Н. Гірняк, листи, концерт, українські січові стрільці.

У 2008 році вся мистецька громадськість вшанувала 120-ту річницю від дня народження фундатора національної культури Василя Барвінського (1888-1963). До історії української музики він увійшов як композитор, піаніст, музичний критик, педагог, диригент, культурно-освітній діяч, організатор мистецького життя Галичини.

Епістолярній спадщині Василя Барвінського, як і всьому його творчому надбанню, в роки тоталітарного сталінського режиму завдано непоправної шкоди. У процесі розвитку сучасної національної культури все більшої ваги набувають віднайдені та опубліковані листи митця, що висвітлюють різні аспекти його життя. Тільки деякі з них є опублікованими завдяки пошуковій роботі на-

уковців, зокрема Людомира Філоненка – «Два листи Василя Барвінського Кирилові Стеценку» [14, 167-172], Пантелеймона Василевського – «Листи Василя Барвінського до Галини Грабець» [6, 78-109], Володимира Грабовського- «Листи до родини Лисенка», а саме до сина композитора Остапа Лисенка та до внучки – Ради Лисенко [2, 175-216], а також «Лист В.Барвінського голові Урядового республіканського комітету по преміях імені Т.Г.Шевченка академіку О.Є.Корнійчуку» [3, 216-222], Дарії Лесик «Листи Василя Барвінського з Мордовії» (до Олександри Пясецької-Процишин) [12, 216-224], Ніни Дикої, котра в публікації «Історія одного листа Василя Барвінського» подає лист Василя Барвінського до Олександра Дмитровича Тищенка – директора Львівської школи-інтернат [10, 245-251], у статті Софії Грици «На вшанування пам'яті композитора Василя Барвінського» подані «Листи Василя Барвінського до Софії Грици» [9, 238-244], а нещодавно опубліковано Юлією Бентя два листи до Пилипа Козицького [5, 27-28]. Згадані матеріали проливають світло на творчість композитора та драматичні обставини його життя, доповнюючи уявлення сучасників про видатного митця, музика якого є невід'ємною часткою європейської культури.

Мета статті – ввести в науковий обіг нові джерельні документи, котрі вияслюють концертно-музичну сторону життєдіяльності Василя Барвінського

Листи В.Барвінського до Коша УСС висвітлюють ранній період життя та творчості митця. У 1915 році, як зазначає Стефанія Павлишин, «він змушений був поміняти Прагу з її кипучим музичним життям на більш провінціальний тоді в мистецькому відношенні Львів» [13, 12]. На початку війни С. Людкевича мобілізують на фронт і В.Барвінського запрошують на посаду директора і викладача Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка. Разом з тим з 1916 року він стає диригентом «Львівського Бояна». Під час Першої світової війни це співоче товариство повністю перервало свою діяльність на два роки. В «Історії хорового товариства «Боян» Лідії Ханик ми знаходимо дуже лаконічно висвітлений нелегкий період праці хорового колективу. «Під його (В.Барвінського – У.М.) керівництвом, – як пише автор згаданої праці, – «Боян» дав кілька концертів. Наприклад, вечір колядок і щедрівок 2.02.1916 р. – колядки в обробці Стеценка. Другий концерт українських обрядових пісень відбувся 23.04.1917р. Крім цього, проходили щорічні концерти на честь Шевченка» [15, 55]. Керуючи «Львівським Бояном» у складні воєнні роки, В.Барвінський прикладав великі зусилля, щоб проведення мистецьких імпрез відбувалося на високому професійному рівні, про що свідчать пропонувані листи до Коша УСС.

Адресат – Никифор Гірняк (1885-1962) – доктор філософії, педагог, український військовий діяч, сотник УСС, отаман УГА на Станіславщині (тепер Івано-Франківська область), брат відомого актора, режисера Йосипа Гірняка. Освіту здобував у Коломийській гімназії (1905), в Львівському та Віденському університетах. З 1910 року працював викладачем Рогатинської гімназії. У довоєнний час він був організатором і керівником пластового руху. На початок Першої світової війни Н.Гірняк стає командиром сотні Легіону Українських Січових Стрільців, а з 1915 р. призначений комендантом Коша Українських Січових Стрільців, який очолював до 1918 р. У цей період його делегують від УСС до складу Українського Гетьманського Військового Комісаріату, який діяв у Львові. Н.Гірняк також учасник українсько-польської війни 1918-1919 років. Згодом він очолює Вінницький ревком Української Галицької Армії та бере участь у створенні Червоної Української Галицької Армії. Після завершення українських національно-визвольних змагань (1917-1921) Никифор Гірняк продовжує працювати професором, директором Тернопільської гімназії (1922-1939), працівник освіти в містах Краків (Польща. 1939-1941), Тернопіль (1941-1944). З 1949 року займається педагогічною діяльністю в США. Автор численних публікацій з історії визвольних змагань 1914-1920 років і спогадів «Червона Українська Галицька Армія».

Отож, як вже згадувалося, в 1915 – 1918 роках військово-освітній діяч був отаманом УСС та комендантом Коша УСС [8, 384]. Кіш як кадрова військова організація почав своє існування з 16 січня 1915 року, тобто від затвердження міністерством крайової оборони сотника Н.Гірняка і призначався для праці з новими добровольцями, котрі прибували до Запасної сотні УСС. «Під управою сотника д-ра Н.Гірняка, – як пише Осип Думин в «Історії Легіону Українських Січових Стрільців 1914-1918», – Кіш не занедбав нічого, щоб у цій перехідній формації не тільки придбати якомога

більше добровольців, вишколити їх військово, а й національно перевиховати, запізнати із стрілецькою ідеологією й підняти їх загальний культурний рівень» [11, 139]. Цим військовим угрупованням як комендант Коша УСС д-р Н.Гірняк керував до самого розпаду Австро-Угорської імперії.

При Коші УСС існував гурток Пресової Квартури. Його діяльність полягала у роботі над загальною освітою стрільців, над поглибленням їх національної свідомості. Ця культурно-творча установа сприяла заснуванню читалень, бібліотек, гімназійних курсів під назвою «етапна гімназія» з трьома найвищими класами. У серпні 1915 року за допомогою коменданта Коша УСС д-ра Н.Гірняка був створений духовий оркестр, яким керував відомий стрілецький композитор М.Гайворонський. Зимув 1915 й початок 1916 року оркестр провів на фронті над Стрипою. У березні 1916р. він повернувся до Коша, а влітку його приділено постійно до Вишколу. Стрілецький оркестр спричинився великою мірою до розвитку й популяризації стрілецької музичної творчості. У 1916 році при музичному колективі утворився струнний квартет, у якому, як зазначає В.Витвицький в монографії «Михайло Гайворонський: Життя і творчість», «брали участь Михайло Гайворонський, Ярослав Барнич, Антін Баландюк і Роман Лесик» [7, 21].

У листах до Коша УСС висвітлюється тодішній складний стан хору «Львівський Боян», а також концертне життя м. Львова. Під час воєнних лихоліть хоровий склад цього співочого товариства був нечисленним. Особливо бракувало голосів у чоловічих партіях. Власне тому В.Барвінський неодноразово звертається з проханням до отамана Коша УСС д-ра Никифора Гірняка надати можливість взяти участь в репетиціях та концертах січовим стрільцям як співакам хору, оскільки у цій військовій формації перебували музично обдаровані та освічені особи. На той час зазначена формація перебувала в с. Пісочне, недалеко від галицької столиці, отож запрошені учасники хору могли без прешкод бути присутніми на репетиціях, а також на самих святкових імпрезах.

Шість листів В.Барвінського до Коша УСС знаходяться у Фонді Легіону Українських Січових Стрільців Центрального державного історичного архіву України у Львові [1]. Листи подані у машинописному варіанті. Зазначені мистецькі матеріали публікуються вперше із збереженням усіх особливостей тексту, авторської орфографії та пунктуації.

\*\*\*\*\*

*Львів, 22 квітня 1916.*

#### **Високоповажний Пане Отамане.**

Українці у Львові не уладжували досі ще Шевченківського свята так, що нам трохи соромно, що провінціальні міста випередили нас. Почасті винні тут і обставини в нашій столиці, що є в деяких оглядах ще тящі, чим на провінції. З другої сторони завважив я з великим болем та смутком, що в нас люди чи не вмюють, чи не хотять взятися до якоїсь організаційної роботи так, що одиниці мусять відтак робити те, що повинні би робити десятки людей.

Справа Шевченківського концерту представляється досить погано, а це тому, що хор «Бояна» в дотеперішнім складі дуже слабкий – особливо щодо муштин. Ледве-не-ледве вдаюся позискати до помочі пару питомців. Та все те замало. Шевченківський концерт, хоч в малих рямцях подуманий, мусить відповідно до значіння столиці краю випасти гідно. Тому я осмілюся звернутися до Вас, Високоповажний Пане Отамане, з просьбою згл. із запитом, чи можливим було би числити на ласкаву свою участь у хорах деяких Січових Стрільців? Річ мається так, що сі стрільці потребували бути на 3-4 пробах, бо перед тим можна би дати їм ноти до кадри, щоби вони їх, переглянули та вже були потрохи приготовані. Розходиться лиш о відпустку на кілька днів – кажім на тиждень. А тому, що це, оскільки я довідався, залежить від Вас, Високоповажний Пане Отамане, прошу Вас о коротку пораду, чи мій плян співучасті стрільців у хорах і їх відпустка на тиждень була би можлива.

Перепрошую Вас дуже, що я сам як диригент «Бояна» звертаюся оце з просьбою, яка властиво повинна би вийти від Виділу й Голови Товариства, але Голова, проф. Рибачек<sup>1</sup>, виїхав до Відня, а

<sup>1</sup> Рибачек Михайло (1874-1926) – педагог, математик, гімназійний учитель в Коломиї (1898-1907), згодом львівської Філії Академічної гімназії, автор розвідок і рецензій з математики, голова Музичного Товариства ім.Миколи Лисенка.

## МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА І СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ

я боюся, щоб справа не проволілася тим більше, що в нас люди все думають, що воно якось само зробиться, а ту часу так мало, бо концерти мусять відбутися десь з початком другої половини мая. Годі вже більше відкладати.

Прошу рівно ж поінформувати мене, чи не треба поробити яких кроків у команданта міста Львова, чи щось подібного, бо я в цих справах неписьменний. Буду дуже вдячний за пораду в цій справі.

Прошу Вас, Високоповажний Пане Отамане, не брати мені за зле, що смію трудити Вас та просити о пару слів відповіді, але роблю це для спільного українського добра. Думаю, що відповідь могли би Пан Отаман передати через якогось стрільця, який би приїхав до Львова у цій справі.

Пишуся з глибоким поважанням

Василь Барвінський[1, 52].

\*\*\*\*\*

*Львів, дня 10 мая 1916.*

*Музичне Товариство  
ім. Миколи Лисенка у Львові*

### **До Славного Січового Коша УСС на руки Високоповажаного Пана Отамана д-ра Никифора Гірняка.**

Виділ співацького товариства «Львівський Боян» звертається отцим до Вас, Високоповажний Пане Отамане, з гарячою просьбою, щоби Ви дали ласкаво дозвіл 8-12 співакам з поміж нашого Січового Стрільцтва взяти участь у Шевченківським святі у Львові, яке приготувало «Львівський Боян» та прочі наші Товариства. Свою просьбу піддержує Виділ «Бояна» дуже невідрадними умовами, які на кождім кроці спинюють нашу культурну роботу. Позаяк ми приневолені виповнити програму в переважаючій часті хорами, які внаслідок браку і то великого мужеських голосів дуже убого представляються. Виділ «Бояна» має повну надію, що Ви, Великопошанований Пане Отамане, не відмовите нашій просьбі, тимбільше, що в цім случаю о так важну та загальноукраїнську справу розходиться.

Хоча речинця Шевченківського концерту не можемо цілком точно означити, то на всякий випадок концерт мусить відбутися найпізніше 1-3 червня, бо нова сая в Музичнім домі ім. Лисенка на днях викінчиться. Було би отже дуже пожадною річю, якщо б Українські Січові Стрільці, які мали би взяти участь в концерті, могли приїхати до Львова вже коло 25 мая. Остаточне рішення й означення дня відпустки мусимо полишити Вельмишановному Пану Отаманові. Якщо б В[исоко]П[оважний] Пан Отаман зволили нашу просьбу корисно полагодити, то – щоби зменшити Вам труду у відповідь - просимо о ласкаве передання до заопікування цією справою бувшому секретареві «Бояна» В[исоко]П[оважному] Пану Я. Сімяновичеві<sup>1</sup>.

Просимо прийняти вислови правдивого  
та глибокого поважання.

Михайло Рибачек  
голова

Василь Барвінський  
дирігент

Мирон Федусевич<sup>2</sup>  
за секретаря[1, 53].

<sup>1</sup> Сімянович Ярослав – секретар Музичного Товариства ім. Миколи Лисенка.

<sup>2</sup> Федусевич Мирон (1891 – 1962) – славіст, україніст, літературознавець, професор української мови і літератури в Львівській Академічній гімназії, громадський діяч, секретар Музичного Товариства ім. Миколи Лисенка.

\*\*\*

*Львів, 20. II. 1917.*

**Високоповажний Пане Отамане.**

Товариство «Львівський Боян» уладжує вечір коляд і щедрівок на дохід дешевої кухні, де харчується много нашої молоді. Команда міста Львова звернулася до Українців, щоби доходи з концертів і т.п. призначували на сю ціль. Позаяк однак у «Бояні» дуже мало мужеських голосів і йому як такому годі виступати, осміляюсь як диригент звернутися до В[исокоповажного] Пана Отамана з просьбою, щоби – коли це можливе до виконання дозволити кільком УСС взяти участь у цьому вечорі. Тому що перед концертом здалиби ся 2-3 проби цілого хору, проте просив би я о кілька дневу відпустку для евентуально маючих приїхати співаків. Якщо би В[исокоповажний] Пан Отаман могли прихилитися до моєї просьби, я був би за це дуже вдячний. Цією справою в дальшій тягу заняв би ся п.Володимир Неділка<sup>1</sup>, який перед тим підучить співаків згаданих річей.

Перепрашаю за смілість.

Пишуся з глибоким поважанням.

Василь Барвінський.

П.С. Забув я додати, що речинець концерту є – 3 березня, що рівно ж може вплинути на рішення В[исокоповажного] пана Отамана[1, 82].

\*\*\*

*Львів, дня 5, III, 1917.*

**Високоповажний Пане Отамане!**

Ваше шановне письмо з дня 28. II. я одержав і складаю оцим у своїм імені Товариства «Боян» найщирішу подяку за Вашу ласкавість.

Концерт «Бояна» відложено однак о два тижні, себто до 17 березня. А тому, що ще входить у гру й ця обставина, що 17 мабуть буде театральне представлення, а також і один зі солістів не є певний, чи в суботу буде можливо йому виступити, можлива ще й така евентуальність, що концерт був би аж у понеділок, дня 19 березня. Тяжко мені було сейчас повідомити про це В[исокоповажного] пана Отамана тим більше, що нагода передати листа.

Концерт відложено і з цієї причини я ще поширив програму. Тому що на коляди вже трохи пізна пора, долучаємо ще гагілки, веснянки й купальські пісні та уладиться вечір українських обрядових пісень.

Прошу проте прийняти до ласкавого відома новий речинець концерту. Не знаю, чи якраз тоді можливо буде Українським Січовим Стрільцям взяти участь в концерті; якщо б однак се було можливе, то я з гори дякую горячо за так цінну й ласкаву прихильність В[исокоповажного] пана Отамана.

Остаю з глибоким поважанням

Василь Барвінський[1, 82].

\*\*\*

*Львів, 21.III.1917.*

**Високоповажний Пане Отамане!**

Нині прибули УСС на пробу, за що дозволяю собі висказати В[исокоповажному] Пану Отаману в своїм імені та в імені Комітету найщирішу подяку.

Остаю з правдивим поважанням

Василь Барвінський[1, 83].

<sup>1</sup> Неділка Володимир – адвокат, диригент «Яворівського Бояна».

\*\*\*

Львів, 10, XI, 1917.

**Високоповажний Пане Отамане!**

Знов осміляюся звернутися до В[исокоповажного]пана Отамана з проською о поміч в сліду-ючій справі.

В суботу дня 15 ц[ього]. м[ісяця]. має відбутися святочна Академія в честь Митрополита Шептицького, на якій «Боян» має відспівати кантату на честь Митрополита. Хотів би я, щоби хор представився якнайліпше, а то з огляду на саме свято, як і з огляду на присутність наших і чужих визначних осіб. Звертаюся проте до Вас, В[исокоповажний]Пане Отамане, з горячою проською так у своїм власнім імені, як і в імені Комітету цього святочного обходу піддержати цю справу та зіволити на участь в концерті співакам-стрільцям, котрих в тій цілі вибере п[ан] підх[орунжий] Баландюк<sup>1</sup>. Дуже пожадане було би, щоби співаки-стрільці мали дозвіл приїхати до Львова вже в четвер рано, щоб я міг зробити пробу з ними вечером і в п'ятницю генеральну пробу. Все те однак полишаю рішення і зарядженню В[исокоповажного]пана Отамана, надіючися на те саме попертя і ласкавість, що в попередніх случаях.

Пан Мененас (адвокат – У.М.) Волошин<sup>2</sup> обіцяв мені рівно ж іти в цій справі на руку.

Перепрашаю за труд і згори вже щиро дякую та остаю  
з правдивим поважанням  
Василь Барвінський[1, 90].

Епістолярна спадщина Василя Барвінського, як і його композиторська, музично-критична, публіцистична, музикознавча, педагогічна глибоко розкривають перед сучасниками багатогранну постать визначного діяча новітньої національної культури. Пропоновані листи до Коша УСС промовисто висвітлюють нові сторінки діяльності митця-диригента та його музикантів-однодумців. Вони мають незаперечно значний науковий інтерес. Опублікування цих малодоступних архівних матеріалів стане доброю джерельною базою для всіх, кому не байдужа постать корифея національної культури та перспектива розвитку української музики.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Барвінський В. Листи до Коша УСС // ЦДДА України у Львові. – Ф.353 т., оп.1, спр.7, арк. 52, 53, 82, 83, 90.
2. Барвінський В. Листи до родини Лисенка // Барвінський В. З музично-письменникої спадщини. Дослідження, публікації, листи/Упорядник В.Грабовський. – Дрогобич: Коло, 2004.
3. Барвінський В. Лист голові урядового республіканського комітету по прем'ях імені Т.Г.Шевченка академіку О.Є.Корнійчуку // Барвінський В. З музично-письменникої спадщини. Дослідження, публікації, листи/Упорядник В.Грабовський. – Дрогобич: Коло, 2004.
4. Барвінський В. Листи до Галини Грабець // Барвінський В. Статті. Листи. Спогади // Редактор-упорядник Володимир Грабовський. – Дрогобич: Посвіт, 2008.
5. Бентя Ю. З епістолярної спадщини // Музика. – 2008. – №5. – вересень-жовтень. – С.27-29.
6. Василевський П. Про листи Василя Барвінського до Галини Грабець // Барвінський В. Статті. Листи. Спогади // Редактор-упорядник Володимир Грабовський. – Дрогобич: Посвіт, 2008.
7. Витвицький В. Михайло Гайворонський. Життя і творчість. – Львів, 2001.
8. Гірняк Никифор // Енциклопедія українознавства. Словникова частина. – Т.І. – Львів, 1993. – С.384.

<sup>1</sup> Баландюк Антін (1893-1953) – творець пісень січового стрілецтва («Гімн коша», «Ой зацвіла черема»), учасник струнного квартету Коша УСС.

<sup>2</sup> Волошин Михайло (1875-1943) – львівський адвокат, композитор, багатолітній заступник голови музичного товариства ім. М.Лисенка, диригент «Львівського Бояна», співак (тенор).

9. Грица С. На вшанування композитора В.Барвінського // Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах/Редактор-упорядник В.Грабовський. – Дрогобич: Посвіт, 2008.
10. Дика Н. Історія одного листа Василя Барвінського // Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах/Редактор-упорядник В.Грабовський. – Дрогобич: Посвіт, 2008.
11. Думин О. Історія Легіону Українських Січових Стрільців 1914-1918. – Дзвін. – 1993. – № 2-3. – С.136-148.
12. Лесик Д. Листи Василя Барвінського з Мордовії // Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах /Редактор-упорядник В.Грабовський. – Дрогобич: Посвіт, 2008.
13. Павлишин С. Василь Барвінський. – К.: Музична Україна, 1990.
14. Філоненко Л. Два листи Василя Барвінського Кирилові Стеценку // Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури. Статті та матеріали /Редактор-упорядник О.Смоляк. – Тернопіль: Астон, 2003.
15. Ханик Л. Історія хорового товариства «Боян». – Львів, 1999.

**Ulyana Molchko**

**FROM EPISTOLARY INHERITANCE OF VASILIIY BARVINSKOGO: LETTERS ARE  
TO KOSHA OF UKRAINIAN SICHEVIKH SAGITTARIUS**

In the article the letters of Vasiliiy Barvinskogo are first examined and published to Kosha of Ukrainian sichevikh shooters.

**Key words:** V. Barvinskiy, N. Gimyak, letters, concert, ukrainian sichevikh shooters.

## ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

*Андрій Шамігов*

### ОСНОВНІ ЖАНРОВІ РІЗНОВИДИ ФОЛЬКЛОРНО ОРІЄНТОВАНИХ КОМПОЗИЦІЙ У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО БАЯННОГО РЕПЕРТУАРУ

*У статті розглядається бачення української композиторської творчості для баяна на основі фольклорної форми музикування з усіма притаманними йому ознаками, надбаннями та принципами композиторського мислення.*

**Ключові слова:** композиція, фольклор, баян.

Постановка проблеми. Українське баянне виконавство, педагогіка та творчість мають сьогодні сформовану традицію, здобутки і надбання, неповторне національне обличчя. За період формування, існування та еволюції українська професійна академічна баянна школа здійснила величезний поступ від аматорсько-фольклорних ужиткових функцій до значущого самостійного пласта камерно-інструментального музичного мистецтва країни. Цей період знаменувався вдосконаленням інструментарію, зростанням виконавської майстерності, формуванням стрункої педагогічної концепції та розбудовою багаторівневої мережі фахового викладання баяна у музичних навчальних закладах. Всі ці чинники сприяли розвитку концертного та педагогічного репертуару, який склали численні переклади інструментальних композицій (різних авторів та стильових спрямувань) та оригінальні твори вітчизняних і зарубіжних композиторів.

Частка української оригінальної баянної літератури у виконавському репертуарі музикантів є досить істотною, її кількісний обсяг та художня вартість зумовлює потребу її докладного аналізу, художньої оцінки та зіставлення її значущості в контексті європейського інструментального і, зокрема, баянного музичного мистецтва.

З огляду на історію розвитку і функціонування баяна як інструмента фольклорного походження на особливу увагу заслуговує оригінальна творчість українських композиторів для баяна соло з точки зору трактування народномузичного матеріалу. Саме тому твори українських композиторів, у яких за основу втілення творчого задуму взято фольклорні орієнтири з різними способами опосередкування матеріалу від мініатюри до великих циклічних форм, є цікавою і перспективною сферою дослідження.

Мета наукової розвідки – класифікувати жанрові групи фольклорно орієнтованих творів у оригінальній композиторській творчості митців України для баяна соло.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У процесі наукового осмислення вітчизняного баянного мистецтва останніх десятиліть виявилась тенденція до зростання кількості праць історичного спрямування, у яких розглядаються: розвиток академічного народно-інструментального мистецтва (М.Давидов), історія виконавства на народних інструментах (М.Імханицький), ансамблево-



оркестровий інструменталізм в історичній проекції (С.Калмиков), академічне баянне мистецтво другої половини ХХ ст (В.Кужелев), академічне акордеонне виконавство в Україні (Є.Іванов), історичні та документально-образні матеріали у виконавстві (А.Черноіваненко), еволюція виконавської техніки української баянної школи др. п. ХХ ст. (В.Князев), місце баянного мистецтва в музичній культурі України (Р.Безугла).

Однак досі одиничними залишаються розвідки та дослідження, у яких аналізується вітчизняний оригінальний баянний репертуар з точки зору еволюції жанрів та стилевих орієнтирів, індивідуальних рис творчого доробку окремих яскравих особистостей, його взаємозв'язок з виконавською діяльністю музикантів-віртуозів чи концертуючих колективів однорідного або мішаного складу. Серед них – робота, присвячена розгляду джазових баянних композицій, серед яких є і зразки творчості українських композиторів (А. Черноіваненко).

Найближчими за постановкою проблеми стали дослідження, присвячені аналізу творів фольклорного спрямування (Л. Понікарова) та неофольклоризму у баянній творчості В. Зубицького (А. Гончаров).

Однак у них не аналізуються принципи інтерпретації фольклору з позицій європейської та національної традиції та їх специфічне трактування через призму індивідуального композиторського стилю.

У сучасній композиторській творчості для баяна вже усталеною позицією є її трактування як самостійної гілки академічного камерно-ансамблевого виконавства з усіма притаманними йому ознаками, надбаннями та принципами композиторського мислення. Про це свідчить велика кількість творів масштабних циклічних форм (сюїт, сонат, концертів), тенденція до оркестрального трактування інструмента, втілення принципів симфонічного розвитку у сольній баянній літературі, введення до арсеналу виразових засобів новітніх композиторських технік та стилевих орієнтирів. Однак твори, що опираються на фольклорний матеріал, серед них займають особливе місце, адже фольклорно-аматорські форми музикування, як і первісні зразки професійної композиторської творчості для цього інструмента, виростили з провідного жанру – фольклорної обробки.

Її різновиди склали основу для провідних складових баянного репертуару у період його зародження (50-80 роки ХІХ століття). Це були, згідно з дослідженнями А.Сташевського, гармонізації фольклорних зразків, популярні танцювально-побутові мелодії, український міський романс та лірична пісня, а також оригінальні композиції у вищенаведених жанрах [2, 20]. Цікаво, що фольклорні баянні композиції з українським тематизмом склали ліву частку тогочасного російського виконавського репертуару<sup>1</sup>: «Український фольклор у репертуарі російських виконавців посідає значне місце. Це свідчить про високу популярність української народної музики в Росії в цілому і в гармоніко-інструментальній культурі зокрема» [2, 37].

Вищенаведені жанрові групи будуть у видозміненому вигляді представлені у виконавському репертуарі для баяна протягом його усього розвитку, однак зазнають видозміни, професіоналізації виразових засобів і принципів розвитку та згодом будуть доповнені суто академічними різновидами камерно-ансамблевої музики.

Серед ознак академічного мистецтва дослідник народно-інструментального виконавства М.Давидов називає бурхливий розвиток складових, серед яких вдосконалення інструментів, створення різножанрового та різностильового оригінального репертуару, розбудова системи фахового навчання і його теоретичної бази, пропаганда виконавства і творчості [1, 50-51].

В українському баянному мистецтві це відбувається завдяки професіоналізації музичної освіти: у 1928 році завдяки ініціативі М.Геліса відкривається відділ народних інструментів у Київському муздрамінституті, згодом кафедри народних інструментів починають діяти в Одеській

<sup>1</sup> Згідно з даними занотованих зразків, прикладів аудіозапису та інших джерел дослідники прийшли до показника 35 % загального репертуарного обсягу, серед встановлених зразків «Їхав козак за Дунай», «Малоросійський гопак», «Український козачок», «Ой, куме, не журись», український марш «Коханочка», «Малоросійський голубець», «Бальний український козачок», «Танцювальний гопак», «Гопак з вигуком», «Гречаники» тощо.

(1949), Харківській і Львівській (1951) консерваторіях, працюють відповідні відділи в багатьох музичних училищах.

З іншого боку, на процес академізації баянного мистецтва мали вплив вдосконалення інструмента та еволюція концертної практики, поява яскравих високопрофесійних виконавців європейського масштабу, які потребували художньо-артістичного, високотехнічного, різножанрового репертуару з національним забарвленням (що нерідко обумовлене у програмах міжнародних конкурсів). Саме тому найбільш цінною складовою у ньому стали зразки творчості композиторів-практиків – баяністів-виконавців, наділених мистецьким хистом у поєднанні з професійною композиторською освітою: Віктора Власова, Георгія Шендерьова, Івана Яшкевича, Володимира Підгорного, Віктора Дікусарова, Костянтина Мяскова, Миколи Різоля. Водночас звертання митців до нових форм, технічно і виразово збагачених способів викладу було ініційоване фаховими виконавцями: Володимиром Бесфамільновим, Володимиром Зубицьким, В. Гусаковським та рядом інших.

Так, з метою заповнення необхідних прогалів у різних жанрових групах (насамперед у сонатних циклічних формах) В. Бесфамільнов налагоджує творчу співдружність з відомими композиторами – Я. Лапінським, М. Сільванським та І. Шамо, стає першовиконавцем великого ряду композицій, нерідко йому присвячених та орієнтованих на його виконавські можливості (подібною постаттю у бандурному виконавстві став С. Баштан).

Аналізуючи доробок українських митців для баяна соло, позначений фольклорною характерністю можна виділити ряд жанрових груп: мініатюри, цикли, масштабні концертні п'єси, сюїти, рапсодії та різновиди сонатних форм. Відзначимо, що фольклорні першозразки та жанрові орієнтири окрім національних ознак містять численні приклади звертання до народно-музичних зразків слав'янських народів (російського, болгарського, хорватського, югославського), а також іспанського, бразильського, циганського, кавказького, румунського, угорського та інших.

Найбільш консервативно представлено традиційний баянний репертуар у жанрі інструментальної мініатюри. Тут можемо зауважити переважання традиційних побутово-танцювальних п'єс («Українські танці» g-moll та f-moll А.Штогаренка, «Український козачок», «Жартівлива українська полька» М.Різоля, «Гопак» Г.Шендерьова, «Танець з топірцями» Е.Мантулева, «Танець з полонини» А.Онуфрієнка), інструментальних обробок обрядово-фольклорних жанрів («Веснянка» Г.Шендерьова, «Весільна» Г.Метьолкіна, «Веснянка», «Колядка», «Гаївка» В.Власова) та приклади звертання до фольклорних зразків інших народів (Самба на бразильську тему «Аморато» О.Назаренка, «Здравейте, другарі», «Весняна хора» А.Гайдєнка) [3, 4].

Проміжним жанровим різновидом є цикли мініатюр. Циклічність представлена різними типами організації, де об'єднуючими чинниками постають єдність жанру, образності, типу програмності, дидактичних цілей (у випадку збірок педагогічного репертуару), наскрізність розвитку. Прикладами можуть послужити: «Фольк-зошит» А.Сташевського, цикл «Дитячий альбом» В.Власова, цикли «Дружба народів» та «Дитячий альбом» № 1 К.Мяскова, цикл «Прикарпатські візерунки» Е.Мантулева, «Три народні танці» В.Зубицького.

«Болгарський зошит» В. Зубицького – цикл мініатюр у восьми частинах з програмними назвами, серед яких звертають на себе увагу орієнтири на народне інструментальне виконавство: 1 ч. «Веселі лісоруби», 2 ч. «Сині гори» 3 ч. «Кривий танець», 4 ч. «Легенда про гайдуків», 5 ч. «Троїсти музики», 6 ч. «Прекрасна смерічка», 7 ч. «Флояра», 8 ч. «Свято в горах».

Полярну протилежність демонструють дидактичні збірники В.Власова. Його «Дитячий альбом», написаний у 1979 р., включає 14 п'єс та етюдів до них: серед них частина композицій збірника має фольклорну орієнтацію – «Полечка», «Шарманка», «Українська танцювальна», «Сопілка», «Веснянка».

Інший збірник – «Альбом для дітей та юнацтва», (1988 р.) містить 45 п'єс у п'яти розділах, з яких 4-й розділ тематично окреслений як «Народні мелодії».

Окрему численну за різновидами групу складають великі концертні п'єси, які постали з потреб віртуозного виконавсько-професійного репертуару. Серед них є й типові для раннього періоду формування баянної літератури варіаційні цикли на народні теми, серед яких фактурні, вільні, ро-

мантичні та концертні варіації (Варіації на тему української народної пісні «Дощик» М.Різоля, Варіації на теми пісень «Подольночка» та «У Харкові дощ іде» В.Гальчанського, Варіації на тему народної пісні «Ой, за гаєм, гаєм», Варіації на тему народної пісні «Взяв би я бандуру» В.Власова).

Поряд з ними є зразки типово романтичних концертних жанрів – фантазій та парафразів на фольклорні теми (Фатазія на теми українських народних пісень, і танців М.Різоля, фантазії на теми українських, російських, неаполітанських, єврейських народних пісень в т.ч. Елегійна фантазія на тему пісні «Повій, вітре, на Україну», фантазії на теми «Ой, чий то кінь стоїть», «Ой кум до куми залицявся», «Ой, ходила дівчина бережком», «Російська фантазія», Ліричний хоровод» на тему народної пісні «Ой, у гаю при Дунаю» О. Назаренка, Парафраз на українські теми О.Чуєва, Фантазія «Коло» А.Гайденка, Парафраз на народну тему (коломийка)) [1, 3, 4].

Окрему підгрупу становлять концертні п'єси, які за масштабом, емоційною амплітудою, драматургією переростають мініатюру, однак не демонструють ознак циклічності: «Українське каприччіо» В.Підгорного, «Скіфи ХХ століття» О.Пушкаренка, Концертна п'єса на тему української народної пісні «Гандзя» В.Булавка, «Свято на Молдаванці» В. Власова, «Дума-імпровізація», «Басо-остинато», «Імпровізація і бурлеска» І.Шамо, «Українська акварель» В.Гальчанського.

Численно представленими у досліджуваній групі баянного репертуару є сюїти та рапсодії, що природно впливає з етимології цих жанрів, похідних від традицій фольклорного музикування. Масштаби циклів різні за розміром «Російська сюїта» Г.Шендерьова, триптих «Вечір у горах», «Палеські замальовки» А.Гайденка, Сюїта № 1 «Пори року» (українська), № 3 «Іспанська», № 4 «Із глибини століть» (давньоруська) А. Білошицького, «Карпатська сюїта», дитяча сюїта № 3 «Українська» В.Зубицького, «Три фольклорні п'єси» В.Рунчака, «Давньокиївські фрески» (сюїта-зошит) А.Сташевського.

Зразком масштабного дев'ятичастинного монолітного циклу, спаяного єдиним сюжетом-програмою і наскрізним розвитком (усі частини йдуть без цезур) може послужити зошит «Давньокиївські фрески» А.Сташевського (2005 р. написання), який містить частини-етапи епічної оповіді: 1 ч. «Похмурий світаною», 2 ч. «Билина», 3 ч. «Набат. Дзвони Свяої Софії», 4 ч. «Хороводи», 5 ч. «У га-ях та дібровах», 6 ч. «Награвання», 7 ч. «Розваги скоморохів», 8 ч. «Як на річці-Сольниці було», 9 ч. «В славу Руси-Київської». Як бачимо з програми, серед них є пейзажні замальовки, побутові та обрядові танцювальні номери, жанрові сценки.

Прикладом мініатюрного сюїтного циклу можить послужити «Три фольклорні п'єси» В.Рунчака – остання версія Сюїти № 2 «Української» (попередні редакції датуються 1980, 1987 та 2001 роками). Ця композиція була відзначена І-ю премією та «Ган прі» міжнародного композиторського конкурсу творів для баяна у Сяноку (Польща, 2004). Він включає три частини з програмними назвами, які свідчать про орієнтацію не лише на неофольклоризм, але й на необароко: 1 ч. «Речитативи», 2 ч. «Токата», 3 ч. «Веснянка».

Фольклорний чи похідний від фольклорного тематизм характеризує велику групу сонат і сонатних різновидів для баяна соло, оскільки цей жанр є зразком суто академічного мистецтва, а в національних культурах Європи він має подвійне трактування – у контексті традиції чи в розрізі національно специфічного опосередкування жанру, нерідко ці два напрями синтезуються.

Так, в українському симфонічному мистецтві використання фольклорних зразків у якості тематизму оркестрово-сонатних циклів фігурує в усіх ранніх зразках цього жанру (від Симфонії невідомого автора до Симфонії № 2 Л. Ревуцького), тоді як в камерно-інструментальному мистецтві (сонатах для фортепіано, скрипки, альту, віолончелі) подібні приклади – рідкість.

Натомість у композиціях цієї групи, призначених для народно-академічних інструментів та їх ансамблів, зразки народного мистецтва представлені досить широко і численно. Такими є, наприклад, «Українська симфонія» для оркестру народних інструментів Д. Пшеничного (1957 р.) чи «Українська соната» для бандури і фортепіано C-dur (1968) А. Коломійця.

У репертуарі для баяна соло подібні приклади можна розглянути на цілому ряді опусів, кожен з яких є цікавим творчим експериментом поєднання рис сформованого камерно-інструментального жанру і принципів фольклорного мислення та принципів розвитку.

Соната № 1 (1986) А.Гайдєнка написана на західноукраїнські теми, що зумовило не лише опору на характерні інтонаційно-ритмічні звороти, але й звуконаслідкування трембіт, дзвонів, троїстих музик. Його Соната № 2 «Предковичні відлуння» (2005) спирається на стилізовані архаїчні фольклорні інтонації у стилістиках «нової фольклорної хвилі» та фовізму.

Цікавим поліжанровим синтезом відрізняються Соната-експромт «Буковинська» В. Власова (1985) на фольклорному матеріалі та Соната-рапсодія «Верховинська» Володимира Довганя (1977) у 3-х частинах.

Соната № 2 «Слов'янська» В. Зубицького (1987) – це гігантський шестичастинний цикл (з загальною тривалістю звучання 25 хв.), який є яскравим прикладом симфонізованого камерно-сонатного циклу. Про це свідчать великий масштаб, наявність великої кількості частин, симфонічні принципи розвитку та розгортання драматургії. З виконанням цього твору її перший інтерпретатор Юрій Федоров одержав звання лауреата на міжнародному конкурсі «Кубок світу» у 1968 р. Особливістю тематизму твору є звертання до українського, болгарського, сербо-хорватського музичного матеріалу, у роботі з яким автор демонструє опору на неофольклоризм та частково дотримані принципи монотематизму з застосуванням різновидів технік, серед яких сонористика, алеаторика, мінімалізм, поліметрія і аметрія. Єдність циклу досягається спорідненістю інтонаційного матеріалу: основна тема 2-ї частини трансформується в основну тему 3-ої, але в коломийковому ритмі. Фінал рапсодичної будови містить ремінісценції-цитати тем з попередніх частин.

Таким чином, в українському репертуарі для баяна соло, орієнтованому на фольклорні інтонації та принципи мислення, можемо виділити такі найчисленніше представлені жанрові групи: мініатюри (побутово-танцювального, фольклорно-обрядового українського чи зарубіжного фольклору), їх цикли (сюжетного, програмного, жанрового підпорядкування, дидактичні збірки), концертні п'єси (масштабні віртуозні пограмні композиції, парафрази і фантазії на народні теми), варіації (фактурного, вільно-романтичного, концертного типу), сюїти (танцювальні, програмно-сюжетні, сюїти-зошити), різновиди сонат. Для них характерні прийоми варіантного розвитку, поліжанровий синтез академічних та фольклорних форм, численні звуконаслідування окремих народних інструментів та їх ансамблів, переважаюче тяжіння до програмності чи сюжетності, зумовленої текстовою семіотикою народного джерела.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Давидов М. Українське струнно-щипкове академічне мистецтво: функціонування, проблеми збереження і розвитку // Музикознавчі студії: Зб. ст. – Вінниця, 2006. – Вип. 11. – С. 50–58.
2. Сташевський А. Нариси з історії української музики для баяна: навч. посібник для студентів вищих навчальних закладів мистецтв і освіти. – Луганськ: Поліграфресурс, 2006.
3. Твори композиторів і музикознавчі праці, написані між X та XI з'їздами Спілки композиторів України. – Київ, 1999.
4. Творчий доробок українських композиторів і музикознавців. 1999-2004: Каталог-довідник. – К., 2005.

**Andriy Shamigov**

#### THE MAIN GENRE VARIETIES OF THE FOLKLORE ORIENTED COMPOSITIONS IN THE CONTEXT OF THE UKRAINIAN BAYAN REPERTOIRE

In the article vision of Ukrainian is examined to composer's creation for a bayan on the basis of folklore form of music with all of inherent him signs, properties and principles of composer's thought.

**Key words:** composition, folklore, bayan.

ДІЯЛЬНІСТЬ КАТОЛИЦЬКИХ СПІЛЬНОТ  
В УМОВАХ НОВОЇ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ РЕАЛЬНОСТІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ

*На прикладі восьми видів римо-католицьких спільнот, що нині функціонують в Україні, автор визначає основні види їх соціокультурної діяльності та особливості художньої комунікації.*

**Ключові слова:** *римо-католицька церква, християнські спільноти, постулат, рух мирян.*

З отриманням Україною незалежності розпочався якісно новий етап в історії її культури. Поряд з процесами державотворення постійно здійснюється процес формування нового культурного обличчя нації, індустріалізації мистецтва, його вивільнення з тенет ідеологічних штампів, опанування скарбницею духовної спадщини, доступу до якої українське суспільство було позбавлено протягом багатьох десятиліть. У розумінні поняття соціокультурної реальності спираємось на теорію П.Сорокіна про «суперсистеми» як «картини світу», що моделюють історичне і соціальне життя суспільства [15]. Особливості ж нової соціокультурної реальності у посттоталітарних суспільствах (до яких належить і сучасна Україна) пов'язані з формуванням нового типу відносин «між людьми у сфері культури, новими умовами (у тому числі й матеріальними) розвитку, особливою системою цінностей, норм і принципів, культурних потреб і засобів їх задоволення» [16, 177]. Нову соціокультурну реальність науковці визначають як «ситуацію переходу» до мистецтва майбутнього, ойкумена якого «буде включати в себе нові освоєні й обжиті землі і континенти, ті види художньої творчості, які такими сьогодні естетичною думкою ще не визнаються» [6, 24]. Водночас «новий соціальний і культурний контекст впливає не тільки на характер змін у культурі сучасній, але й на оновлення, почасти і відродження значних сфер культури минулого часу» [17, 595]. Однією з таких галузей минулого є соціокультурна діяльність різноманітних релігійних спільнот, що відображають не лише світоглядні установки певної частини українського суспільства, але й специфічні форми художнього життя і художньої комунікації. Метою статті є характеристика католицьких спільнот, що функціонують у сучасній Україні, та визначення основних видів їх соціокультурної діяльності.

Різноманітні аспекти діяльності римо-католицької церкви на теренах України, на жаль, і досі не знаходяться у фокусі інтересів культурологів чи істориків. Серед робіт, присвячених цій проблемі, можна виділити дисертаційне дослідження Е.Зваришука [7]. Фактологічний матеріал, проаналізований у статті, автор отримав з українських католицьких періодичних видань «Парафіяльна газета», «Християнське слово», «Аве Марія», «Кредо», «Наша парафія».

На території української держави функціонує 8 видів римо-католицьких спільнот: Францисканський Орден Світських (ФОС), Спільнота Живого Розарія, Братство Почесної Варти Найсвятішого Серця Ісуса, Рух Світло-Життя, Круціата Визволення Людини, Оновлення в Святому Дусі, Школа Християнського Життя та Євангелізації, Неокатехуменальна дорога. Якщо парафіяльна спільнота як складова церкви є відкритою за своєю формою, то вищеназвані – закритими. До їх складу входять миряни римо-католицького віросповідання після відповідної підготовки і проходження через обряд посвячення, що стає свідоцтвом їх членства у спільноті. Мета діяльності сучасних католицьких спільнот – формування світського ядра католицької церкви, освіта і виховання соціальних працівників, покликаних допомагати духовенству у різних формах діяльності. В Апостольському посланні Івана Павла II *Dies Domini* зазначено, що «серед різних форм людської культури та розваг, які пропонує суспільство, вірні повинні вибирати ті, які найбільше відповідають життю, узгодженому з заповідями Євангелія». [8] Також Папа римський наголошує на важливості існування католицьких спільнот у сучасному світі: «Віруюча людина, якщо не хоче піддатися натискові середовища, мусить знаходити підтримку в християнській спільноті» [8].

Найстарішою спільнотою, що функціонує в Україні, є *Францисканський Орден Світських (ФОС)*. Його засновником є св. Франциск з Асіжу, який у 1221 році виокремив його із чернечої спільноти. До складу ФОС входять миряни, що визнають загальні правила францисканського життя: убогість, покірність, молитва. ФОС не вимагає від своїх членів відмови від подружжя та від мирських обов'язків. Сьогодні це найбільший світський орден, до складу якого входить понад 500 тис. чоловік.

На межі XX-XXI ст. ФОС відіграв одну з вирішальних ролей у відродженні католицизму в Україні. Представники чернечих францисканських орденів одними з перших повернулись на терени колишнього СРСР і виступили ініціаторами відродження своєї світської гілки.

Усі римо-католицькі спільноти діють за утвердженими уставами. Так, на чолі ФОС стоїть регулярна Рада, що складається із Старшого, його заступника, секретаря, відповідального за формуцію, казначея, духовного асистента спільноти. Посада духовного асистента – обов'язкова для усіх спільнот. На неї призначаються представники чернечих чоловічих або жіночих орденів. Обов'язком Ради є керівництво спільнотою, сприяння розвитку християнської і францисканської формації своїх членів, ухвалення рішень про прийняття нових членів спільноти та допущення їх до складання обітниць.

Процес складання обітниць – досить тривалий і поділяється на етапи: постулат, новіціат, перші обітниць та довічні обітниць. Постулат триває від кількох місяців до року. На цьому етапі християнин отримує статус офіційного кандидата до ордену мирян, не складає жодних обітниць чи зобов'язань. Під час постулату кандидат проходить шлях пізнання францисканської духовності, поглиблення свого християнського життя та глибокого обдумування свого рішення.

Новіціат називають також періодом формації. Триває він щонайменше один рік і закінчується складанням обітниць. Його мета – визрівання покликання, спроба євангелічного життя у спільноті та глибше знайомство з орденем. Готовність новація до складання обітниць вирішує рада спільноти таємним голосуванням. Складання обітниць – це урочистий церковний акт, через який кандидат привселюдно підтверджує своє особисте зобов'язання жити за Уставом Францисканського Ордену Світських [3].

Спільноти ФОСу діють в Жмеринці, Городку, Львові, Кам'янці-Подільському, Летичеві, Шепетівці, Миколаєві, Херсоні, Вінниці (усього в 33 містах). Члени спільноти опікуються різними закладами для хворих, інвалідів, дитячими будинками та ін. Так, у м. Бар Вінницької області знаходиться найстарша спільнота, заснована невдовзі після Другої світової війни. За часів Радянської влади вона діяла підпільно. Історія Ордену ніколи не переривалась, члени мусили приховувати свою належність та справи, їздили в Ригу складати обітниць.

У Вінниці при монастирі Діви Марії Ангельської також довгі роки діє спільнота ФОС, яка складається з чотирьох менших спільнот: Добра Звістка, Посланці Ісуса, Послідовники Ісуса і Убогі Господа (молодіжна спільнота). Її члени відвідують самотніх хворих людей і допомагають їм, чотири рази на тиждень за власні кошти та за пожертвування парафіян для вбогих готують та розвозять обіди для 80 психічно хворих осіб в обласну психоневрологічну лікарню ім. Ющенка, а також щонеділі проводять для бажаючих молитовні зустрічі.

*Спільнота Живого Розарія* – один з найчисленніших і найбільш розповсюджених рухів мирян у римо-католицькій церкві. В історії католицької церкви цей рух відіграв важливу роль: в часи гонінь, коли безбожна влада закривала храми й ув'язнювала священників, коли тисячі мирян були позбавлені можливості регулярно відвідувати Літургію, участь в групах Живого Розарія була для них чи не єдиною можливістю виявлення своєї віри. Недарма сталінський режим жорстоко переслідував їх учасників – навіть об'єднання людей для спільних молитов було небезпечним для більшовиків. Тисячі католиків зазнали ув'язнень, таборів і заслання тільки за те, що разом молились таємницями Святого Розарія. Духовному подвигу цих людей значною мірою церква сьогодні зобов'язана своїм відродженням.

Кожен член Живого Розарія (а їх в групі повинно бути 15) на протязі місяця молиться одну з таємниць Розарія Пресвятої Богородиці (тобто роздумує над однією важливою подією з життя Ісуса) у визначеній справі. В першу неділю кожного місяця вони обмінюються таємницями, і наступний місяць кожен з членів групи молиться наступну таємницю [2].

11-12 червня 2004 р. у Летичівському санктуарії відбулася перша зустріч членів міжнародного руху Живого Розарія Центральної та Східної України. На цій зустрічі було зареєстровано 1060 членів міжнародного руху Живого Розарія. Представників від парафіяльних спільнот було близько 100, серед них шанувальники Розарія з Вінниці (де є 13 повних і дві неповні «рози»), Жмеринки (16 «роз») і Слобідки Рахнівської Вінницької області (8 «роз»), а також зі Львова, Одеси, Могилева-

Подільського, Хмельницького, Красилова, Червонограда, Броварів, Летичева та інших міст [12].

*Братство Почесної Варти Найсвятішого Серця Ісуса* було засновано в монастирі Відвідин Пресвятої Діви Марії сестер-візиток в місті Бург (Франція) 13 березня 1864 р. з ініціативи Констанції Берном. Члени Братства – різного віку, занять, освіти – у визначену для себе годину моляться в різних інтенціях (проханнях) церкви, світу, краю та власних. Спільнота Почесної Варти Серця Ісуса у Вінниці в 2005 році відсвяткувала свій 10-річний ювілей [9].

*Рух Світло-Життя* був створений і активно розвивається у Польщі, а в останні десятиліття поширюється також поза її межами: в Словаччині, Чехії, Німеччині, Білорусі, Україні, Болгарії, Бразилії, Австрії, США та Канаді. Засновник Руху – о. Франциск Бляхницький (1921-1987). Рух Світло-Життя – це формаційний рух, його мета – допомогти людям досягнути християнську дозрілість. Рух служить віднові церкви, прагнучи реалізувати соборну модель парафії як спільноти спільнот.

Найбільш розвинутою гілкою Руху на Україні є *Домашня Церква* – різновид сімейних спільнот. В Україні існує близько 110 родинних кругів (в одному крузі 4-7 подружніх пар), більшість з них (83) – в Кам'янець-Подільській дієцезії, де Домашня Церква почала свій розвиток з парафії св. Войцеха в с. Гвардійське в 1992 р. [14].

Родинні круги Домашньої Церкви зустрічаються щомісяця в присутності священника. Під час зустрічей вони спільно моляться, поглиблюють свої релігійні знання, вчать щоденного християнського життя, систематичної духовної праці над собою і своєю родиною. Особливо важливим для кожної сім'ї є спільні реколекції для подружніх пар з дітьми, що дає змогу об'єднати та зміцнити усю родину.

Одне із завдань Домашньої Церкви – створення нової культури, яку вони називають «цивілізацією любові». Для цього влаштовують оази – п'ятнадцятиденні реколекції. В залежності від віку та соціального стану учасників будується один із типів формаційних програм: Оаза «Дітей Божих», Оаза «Нової Дороги», Оаза «Нового Життя», Оаза Родин, Оаза для кліриків духовних семінарій, Оаза для священників тощо.

Обов'язковими складовими програми Оази є духовні вправи (особиста молитва, спільно підготовлена і проведена Літургія), навчання, (апостольська школа), відпочинок і розваги, різні форми музикування, екскурсії, допомога іншим. Після повернення в своє середовище учасники зустрічаються щотижня або подружжя щомісяця в малих групах, щоб поглиблювати свою християнську формацію і ділитися досвідом християнського життя. Рух Світло-Життя (подружжя і молодь з священником) проводить також евангелізаційні та тематичні реколекції в парафіях.

На території Кам'янець-Подільської дієцезії (в Китайгороді і Вербовці) оази діють постійно, щодва тижні об'єднуючи близько сотні дітей з Кам'янця-Подільського, Бару, Шаргорода, Мурованих Курилівців, Вінниці та інших парафій [4].

Рух Світло-Життя в Україні не має ще зорганізованої структури на рівні країни, але в кожній дієцезії є модератор дієцезіяльний та дієцезіяльна пара Домашньої Церкви.

Мета діяльності *Круціати Визволення Людини (КВЛ)* – позбавлення від шкідливих залежностей (зокрема алкоголізму), від усякої омани і страху, які нищать людську гідність і не дозволяють людині самореалізуватися згідно зі своїм покликанням. Слово «круціата» (з польської «хрестовий похід») вказує на Хрест як дієвий знак остаточної перемоги над усяким злом. Круціата невіддільна від руху «Домашня Церква», але не тотожна йому. Члени руху також борються за «цивілізацію життя», приймаючи духовне усиновлення ненародженої дитини, якій загрожує небезпека смерті в лоні матері, даючи свідчення вартості людського життя від зачаття аж до смерті.

Починаючи з 2002 року регулярно проводиться Всеукраїнське паломництво КВЛ, що зазвичай має характер реколекцій, з конференціями і молитвами. Зразком соціокультурної діяльності КВЛ може бути життя спільноти, яка діє в м. Бар Вінницької обл. і нараховує 142 особи. Члени спільноти постановили не вживати алкоголю: хто – певний час (їх у русі звать кандидатами), а хто – й на все життя (останніх членів барська спільнота Круціати має вже 36) [11].

Покликання спільноти *Однови в Святomu Дусі* полягає в намаганні християн діяльним і повнокровним життям, вірою привести до святості. До руху входять люди найрізноманітніших профе-

сій і соціального стану [10]. Харизма спільноти Віднови в Святому Дусі – прославлення Бога та євангелізація. Щонеділі після молодіжної Служби Божої спільнота проводить молитву прославлення, на якій можуть бути присутні всі бажаючі. *Однова в Святому Дусі* поділяється на малі групи, які мають свій час на молитву, читання Біблії, неформальне спілкування, навчання, спільний відпочинок на природі [5].

Регулярно проводяться спільні реколекційні зустрічі молитовних груп. В їх розпорядок входять індивідуальні молитви-розважання над Святим Письмом, катехези, робота в малих групах, Свята Меса і Спільні молитви з піснями.

*Школа Християнського Життя та Євангелізації* народилася в 1997 р. з так званих харизматичних уїк-ендів в Красиліві Хмельницької області. Вона є формаційним курсом, який впроваджує повноту розуміння християнського життя та готує світських лідерів для основних церковних груп (біблійних, євангелізаційних, молитовних, соціальної допомоги тощо). Школа не дає теологічної освіти, потрібної для виконання канонічної місії. Навчання триває 6 років і відбувається в Красиліві, де знаходиться центр Школи, та у філіях: в Івано-Франківську, Дніпродзержинську, Києві, Вінниці, Мукачевому, Тернополі, Одесі, Кам'янці-Подільському, Москві та Познані (Польща). Поряд з римо-католиками, у Школі навчаються греко-католики, православні й протестанти. Заняття проводять Брати францисканського ордену, дієцезіальні священики, отці-паллотини, сестри-монахині, миряни, члени закордонних релігійних спільнот. Мета Школи – не лише передати знання й глибоку віру, але й зав'язати дружні стосунки, налагодити зв'язки між парафіями та спільнотами з різних частин України та за її межами. Для духовенства на базі Школи також проводяться чотириденні зустрічі для духовної віднови [19].

*Спільнота «неокатехуменальна дорога»* – один з наймолодших рухів, що нині діють в католицькій церкві. Його виникнення в середині 60-х років ХХ ст. пов'язується з іменем іспанського художника, поета і музиканта Кіко Аргуельо, який і понині його очолює. Створення *«неокатехуменальної дороги»* в «суспільних низах» Мадриду стало відповіддю на потреби нинішнього часу – падіння релігійності суспільства, формальне виконання християнських обов'язків, відсутність християнської свідомості, коли далеко не кожного охрещеного можна назвати правдивим християнином. «Неокатехуменальна дорога» дає можливість кожному пройти шлях навернення, який проходили перші християни, охрещуючись у свідомому віці. «Дорога» складається із закритих спільнот, які утворюються після початкових катехез. Перші неокатехуменальні спільноти в Україні з'явилися на початку 90-х років ХХ ст. та функціонують у Києві, Вінниці, Львові, Житомирі, Хмельницькому, Рівному і Дніпродзержинську. Всі вони, як і спільноти перших християн, об'єднують різних за віком, професією, життєвими поглядами, захопленнями та інтересами, соціальним і майновим становищем людей. Основами «Неокатехуменальної дороги» є вивчення Слова Божого, Літургія та діяльність у спільноті [1].

*Рух Католицьке Товариство Молоді (КТМ)* об'єднує юнаків і дівчат, що склали урочисту присягу членства та виконали кілька умов: пройшли навчання «нульового ступеня», були допущені до присяги Дієцезіальним урядом КТМ та взяли участь у відповідних реколекціях. Сьогодні КТМ налічує 46 членів та кільканадцять кандидатів у кількох парафіях [18]. Метою функціонування спільноти є різнобічне виховання молоді як запорука перспектив розвитку католицької церкви у майбутньому.

Кожна із зазначених спільнот, окрім вище перерахованих форм соціокультурної діяльності, широко практикує вокально-хорове музикування зі своїм власним репертуаром і специфікою виконання релігійних пісень. Традиції пісенної культури спільнот походять із країн-засновниць. Так, зважаючи на те, що лідер неокатехуменальної спільноти Кіко Аргуельо належить до іспанської культури, уся пісенність цього руху органічно походить з іспанського і мавританського фольклору. Сам К. Аргуельо є композитором, який свідомо поєднує у своїй творчості (що складає основу репертуару неокатехуменальної спільноти) особливості давньоіудейських гімнів (на згадку про музикування перших християн) з ритмо-інтонаційними і ладовими формулами пісенності свого народу, ритмами стилю «фламенко». У зв'язку з цим кожна група «неокатехуменальної дороги» має власного гітариста, що супроводжує не лише пісні, але й вокальні молитви-медитації.



У результаті оглядового аналізу соціокультурної діяльності римо-католицьких спільнот, що функціонують у сучасній Україні, можна виділити їх два типи – інтравертного та екстравертного спрямування. До перших належать спільноти харитативні, діяльність яких спрямована на самореалізацію особистості в межах спільноти – Однови в Святому Дусі, Живого Розарія, Братства Почесної Варти Найсвятішого Серця Ісуса. До других належать спільноти, діяльність котрих поширюється за власні межі і проявляється у соціальній допомозі різним верствам населення, пропагуванні здорового способу життя, різнобічному вихованні молоді (ФОС, Світло-Життя). Незважаючи на те, що ці спільноти не стали в Україні масовими, вони слугують не лише прикладом свідомості віри для римо-католицької частини громадян, але й зразком свідомого ставлення до життя у сучасному світі. Форми музикування різних культур, що проникають разом із спільнотами в українську церкву, поступово доповнюються українськими традиціями музикування, демонструючи інтегративну орієнтацію сучасної культури.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Богомолів І. На шляху до навернення // Наша парафія. – 1998. – № 8. – С. 4.
2. Богомолів І. Спільнота Живого Розарія // Наша парафія. – 1998. – № 2. – С. 2.
3. Ветлугін С. Поповнення у спільноті світських францисканців у Шаргороді // Парафіяльна газета. – 1999. – № 10. – С. 5.
4. Вогник «Оази»// Аве Марія. – 1993. – № 14. – С. 2.
5. Гуменюк І. Спільнота допомогла мені пізнати Божу Любов // Парафіяльна газета. – 2005. – № 13. – С. 6.
6. Дадамян Г.Г. Современная культурная ситуация и проблемы ее социологического изучения // Вопросы социального функционирования художественной культуры. – М., 1984. – С. 24.
7. Зваричук Е.О. Римо-католицька церква на Поділлі кінця XVIII – початку XX ст.: економічний, суспільний та культурний аспекти: Автореферат дис. ... кандидата іст. наук: 7.00.01. – Чернівці, 2005.
8. Іван Павло II. Dies Domini : Апостольське послання. – Рим, 1999.
9. Католицький Медіа-центр. Спільнота Почесної Варти Серця Ісуса у Вінниці святкує 10-річний ювілей // Парафіяльна газета. – 2004. – № 25. – С. 3.
10. Куркевич П. Покликання руху Оновлення у Святому Дусі // Християнське Слово. – 1997. – № 3-4. – С. 17.
11. Майська Б. Бути вільним // Парафіяльна газета. – 2004. – № 32. – С. 7.
12. Новак Б. Перша Летичівська зустріч шанувальників розарію // Парафіяльна газета. – 2004. – № 26. – С. 5.
13. Семашко О. М. Нова соціокультурна реальність в Україні // Соціологія культури: Навч. посібник / За ред. О.М. Семашка, В.М. Пічі. – К.: Каравела, Львів: Новий світ – 2000, 2002.
14. Смоленкова А. Рух Світло-Життя // CREDO. – 2007. – № 12. – С. 45.
15. Сорокін П. Человек. Цивилизация. Общество. – М.: Политиздат, 1992.
16. Соціологія: Курс лекцій / За ред. В.М. Пічі. – К.: Заповіт, 1997.
17. Українська та зарубіжна культура: Навч. посібн. / За ред. М.М.Заковича. – К.: Знання, 2000.
18. Уліаш Я. Католицької молоді потроху прибуває // Парафіяльна газета. – 2006. – № 24. – С. 4.
19. Ярошенко С. Будьте досконалі, як Отець ваш Небесний // Парафіяльна газета. – 2004. – № 36. – С.4.

Svitlana Iskra

#### ACTIVITIES OF CATHOLIC COMMUNITIES UNDER CONDITIONS OF NEW SOCIOCULTURAL REALITY IN MODERN UKRAINE

Taking as an example the eight types of Roman Catholic communities, which still function in Ukraine, the author determines the basic kinds of their social-cultural activity and peculiarities of artistic communication.

**Key words:** Roman Catholic church, christian communities, postulate, movement of laymen.

Ганна Карась

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА  
В ПОЛЬЩІ В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТ.

*У статті робиться спроба розглянути й оцінити з позицій сьогодення особливості розвитку українського хорового мистецтва в Польщі в другій половині ХХ ст. Особлива увага звернена на діяльність провідних хорових колективів та їх керівників, діючий репертуар, суспільно-культурні умови діяльності українців у цій країні.*

**Ключові слова:** *хорове мистецтво, диригент, репертуар, українці, товариства.*

Сучасний україно-польський діалог в галузі культури привертає увагу науковців не тільки до проблем сьогодення, але й до осмислення недалекого минулого. В Польщі впродовж ХХ століття проживають українці, які складають національну меншину і розсіяні по всій території країни, що впливає на процес самоідентифікації і збереження національної і культурної самобутності. Заселяють вони не лише давні землі польсько-українського прикордоння, але й південно-західні і північно-східні воєводства.

Суспільно-культурні умови життя і діяльності українців у Польщі нерозривно пов'язані з її непростю історією. Окремі розрізнені статті музикознавців та критиків з цієї проблеми, які публікувалися в різні роки на сторінках часописів «Український календар» та «Наше слово» (Варшава), «Альманах Українського Народного Союзу» (Нью-Йорк) та інших виданнях, дають можливість сконструювати цілісну картину хорового процесу українців у післявоєнній Польщі. Мета нашого дослідження – виявити особливості розвитку українського хорового мистецтва у Польщі в другій половині ХХ ст., яке мало міцні підвалини з початку століття. Так, в 1908 р. постає хор *Української громади* у Варшаві (існував до 1915) [24], у міжвоєнний період – перший професійний хор Д. Котка та просвітянські аматорські хори на етнічних українських землях [7], які згодом відійшли до Польщі.

Для досягнення вищевказаної мети передбачається вирішити такі завдання:

- висвітлити суспільно-культурні умови життя і діяльності українців у Польщі у другій половині ХХ ст.;
- показати діяльність різних хорових колективів української діаспори в Польщі і виявити їх специфіку;
- подати коротку характеристику хорових диригентів цього періоду;
- виявити особливості хорового процесу українських колективів у контексті суспільно-політичних умов у Польщі впродовж вказаного періоду.

Після Другої світової війни постає Польська Народна Республіка, політика якої була під значним впливом Радянського Союзу впродовж більше сорока років. Незважаючи на складні суспільно-культурні умови життя, українці – польські громадяни не лише зберігали свою національну культуру, але іноді мали більше свободи у пропагуванні її, як українці на своїй землі. Свідченням цього є окремі публікації про діячів української культури, які були репресовані і замовчувані на Україні. До них, зокрема, належить диригент Дмитро Котко. Статті, присвячені характеристиці його особистості та творчості, друкуються в Польщі в журналах «Наша культура», «Український календар», в тому числі і до 90-річчя з дня народження маестро, в той час як на Україні не було жодної [14].

Аматорські, в тому числі хорові, колективи існували у всіх більших скупченнях українців. Саме вони стали основою для створення організаційної сітки *Українського суспільно-культурного товариства* (далі – УСКТ), яке було утворене в червні 1956 р. з метою повного розвитку культурного життя української меншини у Польщі. Товариство будувалося на пануючих в країні соціалістичних засадах, заснувало свої друковані органи: газету «Наше слово» (1956 р.), щорічник «Український календар» (виходив з 1960 р. тиражем 9 тис. примірників), організувало проведення Фестивалів української пісні й музики (з 1967 р. по чергово проводились у Сяноці, Кентшині (1968), Кошаліні (1969), Варшаві (1971) і т.д.

Не стояла осторонь і держава: Міністерство культури організувало курси для культурно-освітніх працівників, призначило фінансову допомогу для аматорських гуртків, організувало огляди аматорських гуртків.

За перше п'ятиріччя було створено 27 хорів. Серед провідних колективів були Зеленогірський, Осецький (кер. Я.Полянський), Новодвірський (кер. Я.Зарічний), Гурово-Лавецький, Люблінський, Перемишльський (кер. Я.Поповська) та Варшавський (кер. Й.Курочко в 1956-68 рр.) хори, чоловічий хор «Журавлі» (кер. Я.Полянський), фольклорний ансамбль лемківської пісні і танцю «Лемковина» [17]. Ці колективи брали активну участь у діяльності української громади, виступали з концертами в інших містах країни.

Чоловічий хор «Журавлі» був створений в 1972 р. в Сьрудборові під Варшавою під орудою Я.Полянського. До складу входило шістдесят співаків зі всієї Польщі (з шістнадцяти місцевостей), більшість з яких аматори. В основі першого репертуару – твори українських композиторів-класиків М.Лисенка, І.Воробкевича, П.Нішинського, О.Нижанківського, С.Людкевича, згодом хор опановує хорові концерти Д.Бортнянського, українську духовну музику XVII-XX ст. Через кілька місяців діяльності хор було прийнято в ряди дійсних членів Спілки польських хорів і оркестрів. Міністерство культури закупило одяг для учасників колективу [27, 39]. На святкування 5-річчя хору в 1977 р. приїхав ширий приятель «Журавлі» проф. О.Міньківський. Хор постійно концертував містами країни, завойовуючи прихильність не лише слухачів, але й професійних критиків. Так, відомий музикознавець проф. Єдвард Йозайтіс дійшов висновку, що «колектив належить до найкращих чоловічих хорів у Польщі і може концертувати в кожній країні, на найкращих сценах світу» [27, 40]. Бібліографія відгуків про концерти хору за перше десятиріччя вміщено в «Українському календарі» за 1982 рік [12], а В.Ольгович присвятив цій даті вірш «Журавлі» [18]. Серед достоїнств хору критики відзначали «чистоту і урівноваженість звучання груп, гнучкість і рухливість голосів, уміння в рівній мірі донести до слухачів музику і слово, це значить суть і сенс виконуваного, відчуття стилів і дуже важлива якість – постійне творче шукання чогось нового, передусім у невичерпній скарбниці українського народного музичного мистецтва» [23, 1]. З 1983 р. хор очолює Р.Ревакович, і до кінця 80-х рр. XX ст. настає другий етап розвитку цього чудового колективу: змінюється і ускладнюється репертуар, колектив бере участь у престижних польських фестивалях і акціях, з'являються можливості дальніх гастролей (до США, Канади), записуються нові платівки. У 1988 році, коли світ відзначав Ювілей 1000-ліття хрещення Русі-України, «Журавлі» концертують у Краківській філармонії разом з хором Ягелонського університету, співають Літургію, яку відправляв глава УГКЦ митрополит кир Мирослав Любачівський в присутності глави Католицького костюлу в Польщі кардинала Юзефа Глемпа, українських і польських владик, духовенства і кількох десятків тисяч вірних; виступають на Міжнародному фестивалі «Музика у старому Кракові», в якому взяли участь знамениті колективи з Іспанії, Англії, Німеччини, США, Латвії, а також симфонічний оркестр Краківської філармонії під диригуванням Кшиштофа Пендерецького [25].

Перші закордонні гастролі хору в 1975 р. з успіхом відбулися у Чехословаччині, згодом у Німеччині (1989 р.), Бельгії (1989 р.), Канаді, США (1986 р.). В Україну «Журавлі» вперше приїхали у березні 1989 р., в рік святкування 175-х роковин від дня народження Т.Шевченка. Дев'ять концертів у Львові, Києві, Рівному, Берестечку, Чернігові, Каневі відбувалися у вщерть переповнених слухачами залах, у супроводі нестихаючих оплесків [9], згодом колектив неодноразово бував на Україні.

У 1980 р. хор записує свою першу платівку і з цього приводу в журналі «Наша культура» відомий польський музичний критик Вацлав Панек подає фахову рецензію [19], а український поет Іван Драч присвячує керівнику хору Я.Полянському вірш «Журавлі» [8]. В. Панек, глибоко аналізуючи записані твори, відзначає насамперед високу культуру звучання хору, копітку працю над стилістичною концепцією представлених творів і вважає, що «Журавлі» не поступаються своїм виконавським рівнем добрим професійним колективам.

При церкві оо. Василян у Варшаві Я.Полянський створив *камерний молодіжний хор* (1977р.), який виконував дуже важливу позитивну екуменічну місію, виступаючи не лише перед українцями, але і перед поляками, демонструючи їм високу українську духовну хорову культуру

[15]. Хор – лауреат I Всесвітнього фестивалю релігійної пісні в Римі. Виступав у Німеччині, Франції, Україні, взяв участь у святкуванні 1000-ліття хрещення України-Руси у Ватикані та Ченстохові, виступав перед Папою Іваном Павлом II, здійснив турне у США, Канаду [3, 257].

У Кошаліні в 1987 р. Я.Полянський засновує хор української молоді «*Тисячоліття*». Як і їх батьки, шістдесят учнів та студентів середніх і вищих навчальних закладів з усіх усюд з'їжджалися на репетиції колективу. Вже через два роки (1989 р.) хор здійснює гастролі до України. Рецензія на його виступ у Бориславі дає можливість здійснити характеристику діючого репертуару. Окрім гармонізацій лемківських пісень Я.Полянського, хор виконував духовні та світські твори Д.Бортнянського, М.Березовського, М.Лисенка, М.Леонтовича, Д.Січинського, А.Гнатишина, Д.Котка, Й.Курочка та ін. [6]. На Різдво того ж року хор із українськими колядками та щедрівками в опрацюваннях К.Стеценка, М.Леонтовича, О.Кошиця, Д.Січинського, Р.Купчинського, А.Авдієвського, Я.Полянського виступає в Кошаліні та Слупську [13].

У Перемишлі діють українські хори: жіночий «*Намисто*» (1989 р.), жіноча капела «*Бандура*» (1978 р.), мішаний хор загальноосвітнього ліцею з українською мовою навчання (1992 р.) під керівництвом О.Попович. У їх багатому репертуарі – українська класика, твори сучасних українських композиторів (Б.Фільц, І.Поклад та ін.), українські народні пісні в опрацюваннях різних композиторів. «*Намисто*» – лауреат III премії на Загальнопольському фестивалі коляд та пасторалок (Бендзін, 2001), учасник багатьох загальнопольських хорових фестивалів, концертів духовної музики, має запис циклу коляд та щедрівок на аудіокасеті «*Бог ся рождає*» (2000). Капела «*Бандура*» – лауреат багатьох фестивалів, гастролувала в Італії, Німеччині, Україні, Канаді, США, Австрії, здійснила записи на платівку «*Бандура – ехо стени України*» (1985), на аудіо-касету «*З далекого краю*» (1999). Мішаний хор загальноосвітнього ліцею виступає на конкурсах і фестивалях в Польщі і Україні, лауреат Воеводського конкурсу шкільних хорів (м.Перемишль, III премія, 1998), Міжнародного фестивалю «*Презентації культур пограниччя*» (м.Перемишль, 2001) та ін. [3, с. 258-259].

З метою забезпечення хорів репертуаром, видаються пісенники, хорові твори та опрацювання систематично публікуються в друкованих органах УСКТ, зокрема в «*Українському календарі*». Про ідеологічний вплив на репертуар цього періоду свідчать програмні статті керівників товариства. В одній із них говориться: «Розвиваючи серед населення українські народні традиції і мову, наші гуртки в своїй культурно-освітній роботі мало уваги звертають на добір сучасного поступового репертуару, який поруч з артистичними цінностями підносив би загальні знання людей, їх культуру, формував властиве відношення громадян до будівництва соціалізму в нашій країні» [2, 61-62].

В 1959 р. при Головному правлінні УСКТ створено секцію для розвитку регіональної лемківської культури, яка організувала лемківські аматорські колективи.

Серед українських хорових диригентів у Польщі другої половини ХХ ст. виділяються Л.Гладилевич, Я.Полянський, Я.Поповська, В.Пайташ, П.Лахтук, Й.Курочко, О.Попович та ін.

Відомий український і польський композитор *Людвик Гладилевич* (1885, м. Коломия, тепер Івано-Франківськ. обл. – 1967) понад сорок років віддав польській культурі. Хоч уже в старшому віці він очолював мішаний хор УСКТ у Катовицях (1958), проте був щасливий, що на схилі свого життя міг ще останні сили присвятити розвитку української музичної культури. Саме для цього хору писав оригінальні твори і обробки народних пісень, майже щорічно хор брав участь у Шевченківських концертах [21].

Випускник Львівської консерваторії *Йосип Курочко* керував першим мішаним хором УСКТ у Варшаві (1956-68 рр.).

Диригентський талант *Ярослава Полянського* (1930-1994) визрівав спершу в сільських хорах Сквежина, Осецька (1957-1961), шліфувався на курсах УСКТ у Ядвісіні під керівництвом відомого диригента заслуженої державної капели бандуристів України, професора О.Міньківського (1957р.), у Музичній академії ім.Ф.Шопена у Варшаві (1966), розквітнув у керівництві Варшавським українським хором (з 1960), мішаним Варшавсько-Гдинським хором «*Дума*» (60-70-ті рр.). В їх репертуарі були широко представлені кращі зразки української класики, обробки народних пісень, твори сучасних композиторів. В концерті з нагоди 150-річчя Т.Шевченка разом з Варшавським хором співав

соліст Варшавської опери, співак світової слави Бернард Ладіш. Звучали «*Заповіт*», «*Думи мої*», «*Взяв би я бандуру*» та інші [33, 131]. Про високий виконавський рівень колективу свідчить відгук першого піаніста Великого театру у Варшаві Єжи Гачека, який після Шевченківського концерту 1970 р., на якому супроводжував виступ хору, сказав: «Не віриться, що це аматорський хор, бо бажав би собі, щоб наші професійні колективи так інтерпретували музику. Тому я вдячний, що мене запрошено, бо я міг послухати прекрасну українську пісню» [5, 100]. Кращі твори у виконанні хору були записані польським радіо. В 1971 р. диригент організує чоловічий хор «*Журавлі*» і підносить його мистецький рівень до професійного. «І хоч офіційна влада намагалася репертуар хору звести до фольклорного рівня, та він не зважав на тиск. Його репертуар, опертий на твори Бортнянського, Березовського, Веделя, Лисенка, Стеценка та інших, звучав, наче гімн, і зворушував до сліз» [29, 360]. Я.Полянський дбав про виховання української молоді, а тому організує Молодіжний камерний хор у Варшаві (1977 р.), хор української молоді «*Тисячоліття*» (1987 р.).

Як музикант це була сильна індивідуальність, а ще це був «відважний і відданий патріот України, який з надр лемківської регіональної культури виріс і вознісся на неосяжні вишини музичного мистецтва, це був титан нашої музичної культури в повоєнній Польщі» [29, 360].

Працюючи в головному правлінні УСКТ (з 1966 р.), Я.Полянський висуває концепцію проведення фестивалів української пісні й музики, що піднесло рівень українського вокально-хорового мистецтва у Польщі.

Я.Полянський активно працював як фольклорист: записав та опрацював понад п'ять тисяч українських (лемківських) пісень, близько 800 опублікував на сторінках газети «*Наше слово*» (80-ті рр. ХХ ст.), щорічника «*Український календар*» [4], друкував окремими виданнями. Так, до тридцятиріччя Народної Польщі він упорядковує збірку хорових творів, у якому є як його оригінальні твори («*Розвеселися*»), так і опрацювання народних пісень («*Ой наїхали вози*» за Д.Котком; «*Ані сниться, ні дрімиться*» за Є.Козаком; «*Бабусю рідненька*», «*Що ж я буду, бідний, діяв*» за В.Матюком; «*Ой гою, гою*»; «*А там долом під явором*», «*Ой у полі три криниченьки*» [10]. Я.Полянський – автор понад двіста хорових творів, десятків творів на слова українських поетів у Польщі – І.Райт, Є.Самохваленка, О.Ланського, В.Назарука, Я. Гудемчука [3, 496]. Він є автором наукових розвідок на тему лемківської пісні, методичних порад з питань вокально-хорового виховання. Свідченням високих заслуг митця є нагородження Я. Полянського відзнакою «Заслужений діяч культури» (1967р.). Маєстро Ярослав Полянський продемонстрував цілому світові, «що в часи пишного розквіту західноєвропейської музичної культури – ренесансу та бароко – і на Україні існувала висока музична культура, зокрема хорова церковна, яка ні в чому не поступалася знаменитим католицьким літургіям з могутнім костьольним органом», – так писав В.Посацький у журналі «*Наша культура*» [23, 1].

Диригентська діяльність *Ярослави Поповської* (1914 – після 1983) тісно пов'язана з Перемишлем та його хором. Тут вона закінчила Музичний інститут ім. М.Лисенка (клас фортепіано, 1936 р.), склала іспит до Львівської консерваторії, звідки перейшла на музикологічне відділення Ягеллонського університету в Кракові. Початок війни в 1939 р. перервав її навчання, і диплом магістра у Музичній вищій школі у Кракові вона здобула тільки в 1968 р. Великий вплив на музичні зацікавлення Ярослави мала світової слави співачка Соломія Крушельницька, яка була рідною сестрою її матері. «Ярослава записувала в Надсянні народні пісні, опрацьовувала їх, надавала їм своєрідного колориту у виконанні для різних співочих груп» [29, 364]. Як піонер Перемишльського УСКТ, вона впродовж майже сорока років активно працює не тільки з хором, але й естрадними та молодіжними колективами [28], після політичної відлиги ставить «*Козу-Дерезу*» М.Лисенка, що здобула широке визнання і популярність у цілій Польщі, активно дописувала до тижневика «*Наше слово*» та щорічних календарів УСКТ [29, 365]. Я.Поповська тісно співпрацювала з Я.Полянським, підтримувала контакти з С.Людкевичем, добре знала В.Барвінського, В.Витвицького, Любку Колесу, листувалася з композиторами з Центральної України.

З іменем заслуженого діяча культури *Петра Лахтока* пов'язана діяльність першої і єдиної на той час (70-ті рр.) в ПНР капели бандуристів, в репертуарі якої були переважно старовинні украї-

нські народні пісні. Організатором лемківського ансамблю пісні і танцю в Лісці (пов. Люблін) в 1965 р. був **Ярослав Трохановський** [1], відомим диригентом хору УСКТ у Слупську – випускник Вищої музичної школи у Лодзі, магістр **Міхал Козира** [20].

Подвижником української духовної хорової музики в Польщі є **Володимир Пайташ** (1927 р.н.). За відданість УГКЦ він був двічі арештований, не отримав священничих свячень після закінчення Малої Духовної Семінарії у Перемишлі (1945 р.), оскільки не погодився змінити обряд. Після заснування УСКТ, В.Пайташ працює в Народному домі м.Перемишля (з 1956 р.), а в 1957 р., коли стали дозволені греко-католицькі богослужіння, організовує і очолює тут церковний хор «*Горі Серця*», який під його музичним керівництвом діє і сьогодні [29, 334-335]. При церковному хорі заснував групу мандоліністів, потім – бандуристів. У репертуарі хору – Служби Божі різних авторів, окрема програма з творів А.Нанке, колядки, шедрівки. Крім Літургій, кілька разів на рік організовує тематичні концерти церковної музики, гастролює з хором в багатьох воєводствах Польщі, учасник фестивалів сакральної музики «*Сакросонг*», екуменічних Богослужінь у Любліні, Ряшеві, Кракові. Хор під його керівництвом ставав лауреатом цих фестивалів. У хорі виховувалися молоді диригенти – керівники хорів Павло Любович, Марія Фіцак. О.Попович популяризує його творчість у різних виданнях [3, 484]. В.Пайташ – автор співаника «*Горі серця*» для вірних і священника (в 2-х частинах). За велику культурну та релігійну діяльність йому присуджена державна відзнака Міністра культури й мистецтв Польщі «Заслужений діяч культури» (1996 р.), у ювілейному 2000 р. митрополит УГКЦ кир І.Мартиняк нагородив Ювілейною Грамотою церковний хор *Горі Серця* та його диригента.

**Роман Ревакович** (1958 р.н.) – один з провідних українських хорових диригентів у Польщі кінця ХХ ст. Ще навчаючись у Варшавській Музичній академії ім. Ф.Шопена (закінчив її 1986 р. по класу композиції), з 1983 р. він очолює добре відомий вже колектив – хор «*Журавлі*» і підносить його на вищий щабель. Завдяки йому хор побував на гастролях у багатьох країнах світу, переживав хвилини творчого злету. В 1988 р. Р.Ревакович заснував хор «*Ірмос*». В останні роки виступає як гастролуючий диригент симфонічних оркестрів, як композитор пише твори для гобоя, мішаного хору, оркестру, камерного ансамблю [16, 502].

Заслужений діяч культури **Оля Попович** (1961 р.н.) належить до сучасних діячів української музичної культури у Польщі. На початку ХХІ ст. у Перемишлі під її керівництвом працюють українські хори «*Намисто*», «*Бандура*», мішаний хор загальноосвітнього ліцею з українською мовою навчання. Закінчивши вокальний факультет Музичної академії у Кракові (1987 р.), продовжує працювати як науковець [22] і успішно завершила написання кандидатської дисертації, де вперше в українському музикознавстві порушила проблему реконструкції і висвітлення музичного життя Перемишля в 1919-1999 рр. Вона очолює Товариство українських бандуристів Європи з центром у Парижі, проводить велику громадську діяльність [29, 362-364].

В 1989 р. головне правління УСКТ опублікувало розгорнений звіт «Українці в Народній Польщі», помітне місце в якому займав аматорський художній рух. До найбільш помітних і цінуваних проявів його відносили: фестиваль музики, пісні і танцю, організований протягом кількох років з участю біля 800 виконавців і 7-8 тисяч глядачів у Лісній опері в Сопоті; діяльність чоловічого хору «*Журавлі*» і колективу «*Лемковина*», які відомі з виступів у Польщі, США, Канаді, Україні; дитячі конкурси та огляди співу [31].

Якщо раніше єдина організація українців (УСКТ) була підпорядкована Міністерству внутрішніх справ, яке здійснювало постійний нагляд за її діяльністю, українська громада в Польщі була штучно відірваною від української діаспори на Заході; польське суспільство в силу певних історичних обставин було налаштоване негативно до українців, то після розпаду Радянського Союзу, усамоствінення країн Східної Європи, в тому числі Польщі, українці в ній стали проявляти значну активність у пошуках відповідного місця для себе у змінених обставинах посткомуністичної Речі Посполитої. Еволюційні зміни почали відбуватися в УСКТ в 1989 р., а в 1990 р. на його місці було утворене *Об'єднання Українців у Польщі* (ОУП), яке на початку 90-х налічувало близько восьми тисяч членів; національні меншини (в т.ч. українці) були виведені з-під підпорядкування МВС і стали фінансуватися Міністерством культури і мистецтва, на Фестивалі української пісні й танцю в Сопоті

(1990 р.) вперше за сорок років замайорів синьо-жовтий прапор, а присутні відспівали гімн «*Ще не вмерла Україна*», з'явилися численні нові українські організації [32, 78-81], які позбулися обмеження накинutoї їм незмінної моделі культурної діяльності. Як приклад, краківська Фундація Св.Володимира є єдиним сталим діючим центром промоції української культури, в тому числі і музичної [30, 55]. Українці є активними учасниками будівництва громадянського суспільства у Польщі і часто тепер виступають посередниками в польсько-українських контактах, розвитку партнерських стосунків між містами та воєводствами в Польщі й в Україні. Діюче сьогодні в Польщі музичне видавництво «КОКА» спеціалізується не лише у випуску і популяризації української альтернативної музики, а також автентичного фольклору. До кращих досягнень видавництва, заснованого Володимиром Наконечним, належить видання серії касет і компактдисків української музики, а також організація маршрутів концертних груп з України і західних груп, натхненних українським фольклором (наприклад, британських груп «*Carpathiana*», «*The Ukrainias*») [30, 55].

Українська спільнота у Польщі в листопаді 2006 р. урочисто відзначила півстоліття свого зорганізованого суспільно-культурного життя. У Варшаві святкування відбувалися під патронатом Надзвичайного і Повноважного Посла України в Польщі О.Мощика. У ювілейному концерті брав участь чоловічий хор «*Журавлі*», який витримав випробування часом (працює вже 35 років, тепер під керуванням Я.Вуйціка) [26, 3].

Свідченням живучості традицій є проведення Конкурсу української пісні «*З підляської криниці*». У Третьому конкурсі, який відбувся 2007 р., взяли участь тридцять один виконавець, серед яких переможець – чоловічий хор «*Журавлі*» (кер. А.Нігеревич) [11, 2-3].

Незважаючи на складні суспільно-культурні умови та ряд проблем, які утруднювали процес самоідентифікації і збереження національної і культурної totoжності українців у Польщі (розпорошення їх по всій території країни; ідеологічний тиск; насторожене, а іноді відверто вороже ставлення поляків до українців; недостачу висококваліфікованих керівників колективів; брак фінансової допомоги для закупівлі сценічного одягу, музичних інструментів, оплати оренди залів, гастрольних поїздок та ін.), їх хорове мистецтво впродовж ХХ ст. не лише зберігалось, але як соціо-культурний феномен мало ряд особливостей та певні успіхи: існування значної кількості аматорських хорових колективів, особливо до 90-х рр. ХХ ст., ряд з яких мали ознаки професійності; різноманітність хорових колективів (чоловічі, жіночі, дитячі, капели бандуристів, лемківської пісні, церковні); провідні хорові колективи очолювали фахівці з вищою музичною освітою (переважно здобутою в польських вузах), які високо оцінені державою (багато з них удостоєні державного звання «Заслужений діяч мистецтв»); зняття обмеження накинutoї українцям в 50-80-х рр. ХХ ст. незмінної моделі культурної діяльності; популяризація маловідомої в Польщі хорової професійної і народної української музики; проведення фестивалів і конкурсів української пісні і музики (особливо популярними стали «*Лемківська ватра*», Зеленогурський, Познанський фестивалі, в останні роки – конкурс української пісні «*З підляської криниці*»), створення оригінальних хорових творів; друкування української хорової літератури; запис, опрацювання і опублікування кращих зразків українського фольклору, висока оцінка діяльності провідних хорових колективів польськими музичними критиками.

Таким чином, українське хорове мистецтво в Польщі в другій половині ХХ ст. розвивалося як складова частина українського культурного простору, забезпечувало збереження кращих хорових традицій етносу, сприяло самоідентифікації українців як національної меншини. Знайшовши своє місце в сучасній оновленій європейській Польщі, хорове мистецтво українців і в ХХІ столітті слугуватиме високим цілям гуманізму, культури і просвітництва.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. А.Б. Наші диригенти. Ярослав Трохановський // Український календар (Варшава). – 1971. – С.104-105.
2. Боярський Г. П'ятиріччя УСКТ // Український календар (Варшава). – 1962. – С.53-65.
3. Бурбан М. Українські хори і диригенти. – Дрогобич: ПОСВІТ, 2006.
4. В зеленім гаю. Сл. і муз. народні. Обр. для міш. Хору Я.Полянського // Український календар (Варшава). – 1966. – С. 320-321; Буд здрава землице. Лемківська народна пісня. Обр.

- Я.Полянського // Український календар (Варшава). – 1974. – С. 296; Сидит пташок. Лемківська нар. пісня. Запис та гармонізація Я.Полянського; Чого плаче горобець. Сл. І.Рейт, муз. Я.Полянського // Український календар (Варшава). – 1981. – С. 196-197, 229; До моєї пісні. Сл. Б.-І.Антонича, муз. Я.Полянського // Український календар (Варшава). – 1982. – С. 180-181.
5. Дзвінка М. Наші диригенти. Ярослав Полянський // Український календар (Варшава). – 1971. – С.99-101.
  6. Дзіндзьо М. Хор «Тисячоліття» у Бориславі // Наше слово (Варшава). – 1989. – 29 жовт.
  7. Дмитро Котко та його хори. Статті, рецензії, спогади, документи /Ред.-упор. С.Стельмашук. – Дрогобич, 2000.
  8. Драч І. Журавлі // Наша культура (Варшава). – 1980. – грудень, № 12.
  9. «Журавлі» заспівали Україні // Наше слово (Варшава). – 1989. – 23 квіт.
  10. Збірка 10 пісень для хорів /Упор. Я.Полянський. – Варшава: Головне правління УСКТ, 1974. – 34 с.
  11. іб. Співочі перегони // Над Бугом і Нарвою (Bielsk Podlaski). – 2007. – ч.3 (травень-червень). – С. 2-3.
  12. Козак М. Бібліографія відгуків у польській пресі на концерти хору «Журавлі»; Козак М. Бібліографія відгуків про хор «Журавлі» українською мовою // Український календар (Варшава). – 1982. – С. 44-47.
  13. Концерти молодіжного хору // Наше слово (Варшава). – 1989. – 19 березня.
  14. Кравчук М. Український професійний хор в Польщі //Український календар (Варшава). – 1968. – С. 79-83; Кліш Ю. Володар країни див //Наша культура (Варшава). – 1978. – №10. – С. 2-5; Михальчишин Я. Незабутнє. До 90-ліття Дмитра Котка // Наша культура (Варшава). – 1982. – №5. – С. 1-2; Клаш Ю. У пісні доля // Наша культура (Варшава). – 1982. – №5. – С. 1-5.
  15. Лесів М. Камерний співав у Любліні // Наше слово (Варшава). – 1989. – 19 березня.
  16. Мистецтво України: Біограф. Довід. Упор.: А.В.Кудрицький, М.Г.Лабінський; За ред. А.В.Кудрицького. – К.: Укр. енцикл., 1997.
  17. Міхняк Я. Лемковина // Український календар (Варшава). – 1983. – С.57-59.
  18. Ольгович В. Журавлі // Наша культура (Варшава). – 1982. – серпень, № 6.
  19. Панек В. Візитка картка «Журавлів» // Наша культура (Варшава). – 1980. – № 12.
  20. Панчак В. Наші диригенти. Міхал Кизира // Український календар (Варшава). – 1971. – С. 105-106.
  21. Погорецький В. Спогади про Людовика Миколу Гладиловича // Укр. календар (Варшава). – 1975. – С. 117-119.
  22. Попович О. Музичний інститут ім. Миколи Лисенка у Львові, філія в Перемишлі //Перемишль і Перемиська земля протягом віків (3). Інституції. Збірник наук. праць та матеріалів Міжнародної наукової конференції / Наукове товариство ім.Шевченка у Польщі; Інститут українознавства ім.І.Крип'якевича Нан України. Під ред. С. Заброварного. Упор.: С.Заброварний, М.Литвин, Ф. Стеблій. – Львів, 2003. – С. 374-380.
  23. Посацький В. Нові успіхи «Журавлів» // Наша культура (Варшава). – 1980 – січень, № 1. – С.1-3.
  24. Приходько О. Заснування хору «Української громади» у Варшаві (1908-1915)// Український календар (Варшава). – 1968. – С.101-104.
  25. Ревакович Р. Два роки в хорі «Журавлі» // Наше слово (Варшава). – 1989. – 13 серп.
  26. Савчук С. Півстоліття праці задля збереження рідного // Над Бугом і Нарвою (Bielsk Podlaski). – 2007. – ч.1 (січень-лютий). – С.3-4.
  27. Співак Є. Десять років журавлиної пісні // Український календар (Варшава). – 1982. – С. 39-43.
  28. Стех Я. Наші диригенти. Ярослава Поповська// Український календар (Варшава). – 1971. – С. 101-102.
  29. Стех Я. Пропам'ятна книга українських діячів Перемищини ХІХ –ХХ століть. *Збірник есеїв. Частина перша.* – Львів: СПОЛОМ, 2006.
  30. Тима П. Сила меншини// Нова Польща (Краків). – С. 50-57.



31. Українці в Народній Польщі // Наше слово (Варшава). – 1989. – 7 трав.
32. Чех М. Українці в Польщі // Альманах Українського Народного Союзу на рік 1991 (Нью-Йорк). – С. 74-82.
33. Шелюк І. Варшавський хор // Український календар (Варшава). – 1966. – С.130-132.

Ganna Karas

**PECULIARITIES OF DEVELOPMENT OF UKRAINIAN CHORAL ART IN POLAND IN THE SECOND HALF OF THE XX TH CENTURY**

The given article is a contemporary attempt to review and value peculiarities of development of Ukrainian choral art in Poland in the second half of the XX<sup>th</sup> century. Special attention is given to the activities of the leading chorus, their conductors, and acting repertoire as well as public-cultural conditions for the undertakings of the Ukrainians in this country.

**Key words:** choral art, conductor, repertoire, chorus, Ukrainians, public organizations.

*Тетяна Бурдейна-Публіка*

**ФІЛАРМОНІЧНІ ТОВАРИСТВА У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ЖИТТІ УКРАЇНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

*У статті після попередніх зауваг з історії європейського філармонічного руху розглядаються проблеми становлення в Україні професійних концертних товариств та формування філармоній у 20-30-і роки ХХ ст., визначаються їх основні завдання з урахуванням специфіки соціокультурної ситуації зазначеного періоду.*

**Ключові слова:** філармонія, Російське музичне товариство, товариство імені М.Леонтовича, Українське філармонічне товариство.

У духовному відродженні сучасної української держави важливу роль відіграє усвідомлення і використання усіх культурних здобутків попередніх поколінь, пов'язаних не лише зі створенням мистецьких зразків, але й зі способами їх розповсюдження і донесення до широких мас. Починаючи з часів античності, завдання посередництва у музичній комунікації досить часто розв'язували різноманітні об'єднання музикантів, що стали прообразом сучасних філармонічних товариств. Вивчення особливостей функціонування філармонічних товариств на українському ґрунті неможливе без визначення змісту самого поняття «філармонія» та короткого історичного огляду розвитку цього виду організаційно-концертної та музично-просвітницької роботи. Тому метою статті є визначення головних завдань філармонічних товариств та специфіки їх вирішення на теренах України у зазначений період. Історія зародження і розвитку філармонічного руху й досі не стала об'єктом окремих системних наукових досліджень, а завжди розглядається лише у контексті певної музичної культури, про що свідчать праці М.Загайкевич [2], Л.Кадцина[3], Н.Кашкадамової [6], Й.Миклашевського [9], П.Сокальського [17], Е.Яворського [18].

Історичні джерела появи філармоній та їх прообрази, на нашу думку, слід шукати ще в культурі Давньої Греції, де систематично було розроблене вчення про етос. Вихідним положенням цього вчення давньогрецькі філософи Домон Афінський, Платон, його учень Аристотель, Демокрит висунули тезу про причинний зв'язок між характером, складом музики і душевними переживаннями, які вона викликає, тим самим наголошуючи на соціальній та виховній ролі музики у житті співгромадян. Висновком стала ідея про етичний вплив музики на формування громадянина та необхідність її використання з метою впровадження ідеалів державної політики.

Принцип поєднання музики, слова, пластики та акторської гри покладений і в основу трагедійного театрального дійства, і в корінь сучасного терміна. Адже саме слово «філармонія» походить від поєднання грецького *phillo* – люблю та *harmonia* – гармонія, і в певному сенсі означає зв'язок між різними видами мистецтва. Адже тільки в такому мистецькому закладі можуть співіснувати художнє читання і спів, симфонічна і камерна музика, хори та ансамблі різного складу [18, 5].

На відміну від вистав трагедії, під філармонією ми розуміємо не випадкове та тимчасове об'єднання митців (нагадаємо, що вистави у Давній Греції були частиною урочистостей на честь бога Діоніса), а постійну організацію, що проводить планомірну концертну діяльність та втілює не стільки принципи державної, скільки загальнолюдської ідеології через пропаганду окремих творів музичного мистецтва.

Зародженням постійних форм організації концертного життя, серед завдань яких були ідеї просвітництва та морального виховання через пропаганду творів музичного мистецтва, можна вважати діяльність співочих шкіл середньовіччя, що поступово опановують новий багатоголосний спів. Якщо діяльність співочих шкіл була насамперед пов'язана з «обслуговуванням» церковного ритуалу, то виникнення світських об'єднань музикантів свідчить вже не лише про секуляризацію мистецтва, але й появу форм організації мистецького життя, наближених до музичних товариств Нового часу. Попередниками музичних товариств були так звані Академії в Італії та Колегіуми музикум у Німеччині. В Італії перші Академії виникли в другій половині XV ст. як товариства філософів, вчених, поетів, музикантів. Їх характерною особливістю стала незалежність як від держави, так і від церкви. Болонська філармонічна Академія, Флорентійська Камерата стояли біля витоків нових жанрів (опера) і нових форм музикування (публічний концерт). У 1566 році в Римі була заснована Академія «Санта Чечілія», яку очолив придворний композитор Папи Римського Джованні П'єрлуїджі да Палестрина – «спаситель церковної музики», що знаменитою «Месою Папи Марчелло» практично довів доцільність використання поліфонічного багатоголосся у музичному оформленні католицького богослужбового ритуалу. З 1689 року Академія «Санта-Чечілія» керувала практично всією музичною діяльністю Італії.

Об'єднанням любителів музики та професійних музикантів був Колегіум музикум у Німеччині, Чехії, Швейцарії XVI-XVII ст. Очоловали місцеві відділення колегіумів знамениті музиканти – Г.Телеман (Лейпциг, Франкфурт-на-Майні), І.Кунау (Дрезден), Й.-С.Бах (Лейпциг). Одним із головних завдань цих товариств була організація музично-театрального оформлення міських свят. Поступово Колегіум музикум був витіснений концертним товариством «Гевандхауз», яке здобуло світове визнання завдяки діяльності Ф.Мендельсона.

Починаючи з 50-х років XVIII ст., в Англії, Франції, Німеччині значного поширення набули публічні концерти. Це була нова форма професійного музичного виконавства, яка вже потребувала певного планування, координації дій і залучення різноманітних адміністративних працівників. Тому цей період у Європі був позначений організацією великої кількості музично-виконавських об'єднань, зокрема: Академія старовинної музики у Великобританії, Товариство музикантів у Німеччині, «Орфеон» у Франції, Товариство любителів музики у Відні. У XIX столітті до цього списку додаються ще й товариства, які займались популяризацією творчості окремих композиторів: Бахівське товариство у Лейпцигу, товариство Персела у Лондоні тощо.

Зразком ретельного планування концертно-виконавської діяльності може слугувати англійська виконавська традиція. «Перші платні концерти було організовано в Лондоні ще в 70-х рр. XVII ст. Вони стали тут добрим звичаєм, і було запроваджено ще й концертні абонементи, що свідчило про регулярність і нормативність такої форми музичного спілкування. Платні публічні концерти влаштовувались також в Парижі та Ляйпцігу, пізніше – у Відні, Неаполі, Празі, Стокгольмі та інших європейських культурних центрах» [5, 168].

Таким чином у Європі у XVIII ст. відбувався перехід від музикування у домашньому побуті, світських салонах, палацах і церквах до нових форм публічного виконання музики. Виникнення публічних концертів створило умови для розвитку інструментальної музики та розуміння її як окремого виду мистецтва з власним глибоким змістом.

Практика створення музичних товариств у Європі, а згодом і в Росії, почала поширюватись в Україні у XIX столітті. Велике зацікавлення музикою, що спостерігалось серед інтелігенції українських міст, спонукало музикантів-аматорів шукати шляхи до налагодження організованого й систематичного концертного життя. Перша спроба відкрити Філармонічне товариство в Україні була зроблена ще в 1817 році студентами Харківського університету, але вони отримали відмову [9, 77].

Саме на східноукраїнських землях зароджувалось українське національно-культурне відродження, що позначилось значними досягненнями у галузі літератури, театру, музики. Воно стало своєрідною захисною реакцією на складне політичне, економічне і культурне становище, викликане деспотичною політикою царського уряду до неросійських народів імперії. Кінець XVIII – поч. XIX ст. став академічним, шляхетським етапом процесу національного культурного відродження, в межах якого пошавилась діяльність освіченого українського дворянства. Заснований у 1805 р. перший в Україні Харківський університет одразу став осередком цього руху. Слід також зауважити, що наприкінці XVIII ст. саме у Харкові був побудований театр, директором, режисером і актором якого з 1812 р. був Г.Квітка-Основ'яненко, а корифеєм – основоположник сценічного реалізму в українському та російському театрі М.Щепкін. Таким чином, для створення Філармонічного товариства саме у цьому у місті були об'єктивні причини (необхідність пропаганди українського театру і музики) та умови (наявність зацікавленої публіки та приміщення для публічних концертів). Законірно, що царський уряд не міг дозволити створити ще один осередок, де могла б збиратися міська інтелігенція.

Відмову на клопотання відкрити Філармонічне товариство у Києві в 1833 році отримав і граф Ільницький. Лише через 15 років у Києві виникло Товариство любителів музики, яке щотижня у вибраний день організувало концерти класичної музики. А вже в 50-х роках починає діяти Філармонічне товариство за участю М.Лисенка, диригента В.Велінського, фольклориста М.Рігельмана, композитора-аматора П.Селецького, диригента і педагога Р.Пореніга.

В Одесі з 1842 року теж існувало Філармонічне товариство, статут якого підкреслював, що потрібно популяризувати як класичні твори всіх шкіл, так і національну музику. П.Сокальський зазначав, що «у публічних концертах товариства звичайно виконуються симфонії Бетховена, Гайдна, Моцарта, увертюри Вебера, Маршнера та ін.» [17, 48].

Безперечним поштовхом до відкриття філармонічних товариств по всій Україні була діяльність Імператорського Російського Музичного Товариства. ІРМТ було культурно-просвітницькою та музично-освітньою організацією, метою якого було впровадження системи музичної освіти та кращих зразків музичного мистецтва у широкі маси різних народів, що населяли територію Російської імперії.

На початок XX століття до складу Імператорського Російського музичного товариства входило 23 відділення, про що свідчать звіти ІРМТ за 1899-1900 рр. [12, 3]. П.Сокальський у своїх рецензіях виділяє три найголовніші прояви діяльності РМТ: «курси, конкурси й концерти, включно з квартетними вечорами» [17, 14]. Також російський критик наголошує, що РМТ «стало представником космополітичного начала інструментальної музики і цим виповнило два призначення: 1) додало в столиці ще одну зручність для аматорів музики, 2) притягло до себе, як до центру, музикантів і публіку, що не вдовольняються самою оперою та салонними романсами» [17, 85].

З відкриттям філій ІРМТ в Україні (Київ – 1863 р., Харків – 1871 р., Одеса – 1886 р., Миколаїв – 1892 р., Катеринослав – 1898 р., Полтава – 1899 р.) почався етап налагодження українського концертного життя, яке характеризувалось залученням професійних сил та мало певну системність. Зі свідомств «Нарису діяльності Київського відділення Імператорського Російського Музичного Товариства» та створеного при ньому музичного училища (1866-1888) дізнаємось, що в Києві офіційне відкриття відділення ІРМТ відбулося 27 жовтня 1863 року [14, 15]. «З цього часу починаються філармонічні сезони в столиці України (тоді Малоросії)» [18, 17]. До першого складу дирекції Київського відділення увійшли П.Селецький, Н.Рігельман, В.Бутович, Р.Пфеніг, О.Вітте [13, 16-17].

Незважаючи на безумовну прогресивну роль ІРМТ у підвищенні рівня концертного життя в Україні, налагодженні системи музичної освіти, його українські відділення значною мірою залежали від репертуарної політики центру. «Діяльність ІРМТ сприяла поширенню класичної європейської та російської музики, піднесенню музичного професіоналізму європейського типу в Україні, але гальмувала й знецінювала всілякі спроби розвитку української національної культури» [6, 426]. Російське музичне товариство зберігало керівну роль у музичному житті всіх міст, що належали до складу Російської імперії до революційних змін 1917 року.

Крім РМТ та Філармонічного товариства, в цей час організацією концертів також займалися інші об'єднання: Товариство камерної музики, Хорове товариство, Гурток любителів російської музики, Будинок пісні та інші [3, 94-95]. Пропагандою російської інструментальної музики з 1885 року стали й Російські симфонічні концерти, які організував Беляєв [1, LIII].

У Львові, найбільшому культурному центрі Західної України, на той час діяло кілька аналогічних товариств, але їх походження було німецьким або польським. Згадки про існування у місті музичного товариства належать ще до 1826 року, коли син В.Моцарта Франц Ксавер заснував тут «Музичне товариство св. Цецилії». В період найбільшого свого розквіту воно систематично влаштовувало хорові концерти. Потім, у 1838 році, у Львові було організовано друге музичне об'єднання – Галицьке музичне товариство (ГМТ), яке налагодило систематичне проведення симфонічних концертів і завдяки якому у 1853 році розпочала свою діяльність консерваторія.

Подібні концертні організації були створені в Чернівцях – «Співацьке товариство» (1859), «Товариство сприяння музичному мистецтву» (1862), «Чоловіче співацьке товариство» (1872) [2, 9]. Проте, як зазначає М.Загайкевич, «всі офіційні державні установи Галичини служили в той час цілям німецької культурної експансії і зовсім не цікавились станом місцевого національного мистецтва» [2, 10] Власне українськими музичними товариствами Галичини стали товариства «Горбан» та «Боян» з багатьма філіями. Потрібно зазначити, що всі концертні організації другої половини XIX ст. були недержавними, вони не отримували субсидій, а існували на членські внески та на прибутки від концертів.

З виникненням фахової музичної освіти у XIX ст. розширюються можливості влаштовувати різноманітні концерти як гастролерів, так і власних виконавців. На початку XX століття Україна вже мала власні консерваторії, які готували професійних інструменталістів, вокалістів, диригентів, тобто фахівців. Під цим поняттям розуміємо його словникове тлумачення. Фахівцем або професіоналом називають того, для кого обрана справа є головним і постійним предметом діяльності. Він, фахівець, отримує за неї належну платню, а отже, тим самим передбачається, що досягає у ній найвищої досконалості [16, 53].

Також на початку XX ст. існувало багато музикантів-аматорів та велика кількість хорових колективів. Всі ці наявні творчі сили хотіли і могли продемонструвати свою майстерність і тому нарівала потреба в організації українського концертного підприємства, яке дало б можливість вітчизняним музикантам повноцінно працювати. Одночасно, пошук нових форм організації концертного життя відбувався в такий період історії суспільства і національної культури, який є одним з найскладніших для вивчення, аналізу та винесення об'єктивної оцінки його результатам.

У 20-х–30-х роках XX ст. в Україні починається процес, направлений на організацію державних філармоній. Радянська влада усвідомлює необхідність створення державних засад національної концертної практики і розпочинає масову ідеологізацію та жорстке керівництво виконавчими органами влади усіх процесів національної культури. Постанова XI Всеукраїнського з'їзду Рад робітничих, селянських і червоноармійських депутатів «Про стан та перспективи культурного будівництва» від 15 травня 1929 року визначає генеральний курс держави: «УРСР ставить своїм завданням всіма силами держави і всіма заходами підтримувати розвиток української культури, національної за її мовою, формою, матеріалом і пролетарською за її суттю» [7, 75]. Щоб відволікти увагу громадян держави від політично-економічних проблем, більшовики зосереджуються на питаннях в галузі культури. «Сфера ідеології була для більшовицької партії традиційно принциповою справою, до того ж вона практично повністю підкорювала собі політику» [4, 27].

Прагнення сталінського керівництва прискореними темпами перейти до соціалізму призвело до екстенсивного розвитку культури. Значну роль у становленні радянських філармонійних товариств відіграла переорієнтація усіх форм культури на смаки та інтереси нового споживача, що характеризувався низькими художніми запитами. У концертні зали прийшов новий слухач (солдати, робітники, селяни), якого одразу залучають і до процесів творчості. Цей новий слухач починає диктувати свої умови художньої комунікації. Створена ситуація не лише з причин ідеологічних, але й з причин боротьби за виживання вимагала від митців оновлення концертного життя і музичного репе-

ртуару. У 20-х рр. ХХ ст. навколо процесів оновлення і пошуку точаться гострі мистецькі дискусії. Суперечки щодо уявлень, якою мусить бути музика новонародженої держави, логічно призвели до того, що співіснували різні за своїми баченнями музичні організації.

У 1928 році товариство імені М.Леонтовича, виконавши свою функцію налагодження музичного та театрального життя в Україні, було реформоване у ВУТОРМ (Всеукраїнське Товариство Револьюційних Музикантів). Після розпаду ВУТОРМу почали створюватись різні незалежні художні об'єднання: «Асоціація сучасної музики», «Пролетмуз», «Пролеткульт». Різниця у поглядах представників цих організацій полягала у різних підходах до культурної спадщини, народної творчості, до понять народності і демократичності мистецтва. «Одні перебільшували значення народної творчості, відкидаючи професіоналізм, другі, навпаки, не звертались до фольклору, обмежуючись конструктивізмом. Треті прагнули створити якусь «пролетарську» музику, а насправді принижували все, створене раніше, називаючи його «буржуазним» [8, 20].

Влада розуміла, що потрібні єдині напрями для цілеспрямованої роботи різних музичних товариств і єдина ідеологія, яка б сприяла її міцності. Рядом постанов уряд СРСР створив нову всеукраїнську концертну організацію – Державну естраду, покликану будувати свої концерти за принципами різнобарвності і змістовності програм та їх ідеологічної спрямованості. Місцем основної діяльності держстради мали стати філармонії.

У 1928 році в Харкові силами Харківського оргвиконкому, Всеукраїнського фотокіноуправління, Товариства драматургів і композиторів та Товариства ім. Леонтовича було організоване Українське філармонічне товариство (Укрфіл). Про перші збори організаційної групи, які відбулися ще 27 лютого 1926 року і мали реальні наслідки, повідомляє редакція журналу «Музика» в 1927 році [10].

Українське філармонічне товариство було покликане на той час організувати та спланувати концертне життя України, ліквідувавши його розпорошеність. Організація концертної роботи здійснювалася засобами українських, союзних і закордонних артистичних сил всередині республіки, а також показом української музики в межах Союзу і за кордоном. Журнал «Музика масам» наголошує на тому, що «в Укрфілі ми вперше зустрічаємо організацію, яка прагне охопити всі галузі музики і музичного життя» [11, 5].

Така всеохопність Українського філармонічного товариства призвела до постановки і розв'язання багатьох завдань радянської «культурної революції»: наближення музики до широких мас, підвищення їх музичного рівня; ствердження нової музичної ідеології та «боротьба з вульгарною музикою»; організація виробництва музичних інструментів; постачання у різні клуби та сільбудди нот та інструментів; налагодження зв'язків з музичними організаціями; опрацювання заявок та проведення концертів на периферії.

Після створення у Харкові Українського філармонічного товариства почався рух за організацію філармоній в усіх великих містах та обласних центрах. Станом на 1941 рік на Україні працювало 23 філармонії [7, 336-342]. Незважаючи на репертуарну політику того часу, яка надавала перевагу творам із соціально-політичним змістом, все ж таки в концертних залах звучала музика класичних та вітчизняних композиторів. Популяризацією класичної музики займаються філармонічні організації, що стають осередками проведення великої кількості концертів, а також фундаторами нових мистецьких форм – тематичних декад та фестивалів. Прикладом таких заходів є Декади українського мистецтва та радянської музики [15].

Таким чином, ще з епохи середньовіччя музиканти прагнули до об'єднань, до створення організацій, метою яких було популяризація мистецтва, стимуляція його розвитку та професійності виконання. Залежно від соціально-політичного життя та економічного розвитку країн музичні організації відрізнялись як за формою, так і за часом виникнення. Спільною ознакою всіх музичних товариств, що функціонували до початку ХХ ст., є намагання організувати концертне життя у своєму місті і в своїй країні. Специфічними завданнями українських філармонічних товариств у ХІХ – на початку ХХ ст. була підтримка руху національно-культурного відродження, допомога у здійсненні процесу пробудження національної самосвідомості, підвищенні інтересу суспільства до свого істо-

ричного минулого, народної творчості, етнографії та мови. Формування тоталітарної системи у 20-30-х роках ХХ ст. призвело до зниження різноманітності у сферах ідеології та духовного життя. Культурним наслідком тоталітаризму стала повна монополізація офіційною ідеологією всієї системи духовного виробництва та формування казенної і офіційної культури. Слід зазначити, що ця культура, окрім сучасного мистецтва, у своїх виховних цілях використовувала і класичну спадщину. Основну місію у популяризації класичної музичної спадщини і творів радянських композиторів починають виконувати філармонічні організації, які створюються на державних засадах і покликані служити соціалістичній ідеології. У цей період на Україні готуються підвалини для створення нових форм організації концертного життя на державних засадах з урахуванням фінансування, матеріальної бази, планування діяльності та наявності концертних зал.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Гусин И. Предисловие // Кюи Ц. Избранные статьи. Составитель, автор вступительной статьи и примечаний ИЛ. Гусин. – Л., 1952. – III-LXVII с.
2. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. – К.: видавництво Академії наук УРСР, 1960
3. Кадцын Л. М. Музыкальное искусство и творчество слушателя. – М.: Искусство.
4. Касьянов Г. Українська інтелігенція 1920-30-х років: соціальний портрет та історична доля. – К.: «Глобус» «Вію» Едмонтон. Канадський інститут українських студій Альбертського університету, 1992.
5. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах. (Клавікорд, клавесин, фортепіано). ХVІ–ХVІІІ ст. – Тернопіль: СМП «АСТОН», 1998.
6. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ сторіччя. – Тернопіль: АСТОН, 2006.
7. Культурне будівництво в Українській РСР 1928-1941. – Київ. – Наукова думка, 1986.
8. Кушка Н. Увертюра. Вінниччина. – 1997. – 24 квітня.
9. Миклашевський Й. Музична і театральна культура Харкова кінця ХVІІІ – першої половини ХІХ ст. – К.: Наукова думка, 1967.
10. Музыка. – 1927. – №4. – С. 35.
11. Музыка масам. – 1928 – №7. – С. 5.
12. Отчет Императорского Русского Музыкального Общества с 1 сентября 1899 года по 1 сентября 1900 года. – С.-Петербург, 1901.
13. Очерк деятельности Киевского отделения Императорского РМО (1863-1913) /сост. Миклашевский. – К.:Лито-Типография «С.В.Кульженко», 1913.
14. Очерк деятельности Киевского Императорского РМО и учрежденного при нем музыкального училища (1866-1888). – К.: Типография К.Н. Милевского, 1888.
15. Правда. – 1936. – №82. – 23 березня.
16. Словник іншомовних слів. – К., 1974.
17. Сокальський П. Вибрані статті та рецензії. – К., 1977.
18. Яворський Е. Зоряний шлях національної філармонії України. Історія. Минуле. Сучасне. – К.: Муз. Україна, 2003.

Tetyana Burdeina-Publika

**PHILHARMONIC SOCIETIES IN THE SOCIAL AND CULTURAL LIFE OF UKRAINE  
IN THE SECOND PART OF THE XIX –FIRST PART OF THE XX CENTURIES**

*In this article after remarks on history of European philharmonic societies' movement, the problems of professional concert association establishment and forming of philharmonic societies in 20-30 th years of the XX century are considered, and their basic tasks are defined taking into the account specifics of social and cultural realities of the period.*

**Key words:** philharmonics, Russian musical societies, community n.a. M.Leontovich, Ukrainian philharmonics society.

Росіна Румар

МУЗИЧНА ОСВІТА КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКОЇ ЧОЛОВІЧОЇ ГІМНАЗІЇ У  
ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХІХ – НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

*У статті розкриваються форми музичної освіти і аналізується концертне життя Кам'янець-Подільської чоловічої гімназії у другій половині ХІХ на початку ХХ століть.*

**Ключові слова:** музична освіта, чоловіча гімназія, концертне життя, нотна грамота, хоровий спів.

У зв'язку з утворенням української державності в наукових колах все більший інтерес викликають ті питання, які пов'язані з дослідженням регіонального культурно-мистецького руху, що набув широкого розгалуження у другій половині ХІХ – на початку ХХ століття. Питання музичної культури окремих музичних регіонів вже не раз поставало у поважних дослідженнях, зокрема західноукраїнську музичну культуру як особливе явище розглядали М.Загайкевич, С.Павлишин, Й.Волинський, М.Білінська, Л.Яросевич, Л.Кияновська та інші. Вельми актуальною є потреба дослідження музично-хорового життя окремих ділянок Подільського краю, яке до цього часу залишається «білою плямою» у вітчизняному музикознавстві.

Мета статті – проаналізувати на основі архівних документів форми музичної освіти і визначити їх роль у концертному житті Кам'янець-Подільської чоловічої гімназії у другій половині ХІХ – на початку ХХ століття, та надати цим фактам хронологічної послідовності.

Наприкінці ХVІІІ – на початку ХІХ століття освіта на Поділлі переживала важкі часи. Зважаючи всезростаючого впливу поляків та росіян, створювались умови, за яких викладання адаптувалось до російських імперських взірців. З одного боку, розвивалась інфраструктура середніх навчальних закладів правлячого режиму, а з іншого – з'являлись установи з приватної ініціативи (в основному це були заклади для жінок). У другій половині ХІХ століття закладами середньої освіти в м. Кам'янці-Подільському були: духовна семінарія; 1 чоловіче та 2 жіночих гімназії – Маріїнська і приватна жіноча гімназія пані Славутинської; два духовних (чоловіче і жіноче), технічне, реальне і комерційне, одне міське двокласне, і три міських однокласних училища тощо.

Історія чоловічої гімназії починається з діяльності Вінницької школи, що в 1814 р. реорганізували у Подільську губернську гімназію. Проте в ній вчилися здебільшого діти католиків, а після польського повстання гімназію у Вінниці закрили і перевели в 1833 р. до Кам'янця-Подільського.

При вступі до чоловічих гімназій були особливі вимоги, тому що мали «приймати тільки таких дітей, які перебували під опікою осіб, здатних надати достатню запоруку в правильному над ними домашньому нагляді та надати їм необхідні для навчальних занять зручності» [1]. Отже, керівництво заздалегідь турбувалось про сприятливі умови навчання в закладах, де надавали ґрунтовну освіту.

Атестат про закінчення гімназії відкривав багатьом шлях до університету, а рівень освіти дозволяв випускникам претендувати на найкращі вищі навчальні заклади України. Так, 1886 р. у Київському університеті на різних курсах вчилася 90 випускників Кам'янець-Подільської чоловічої гімназії.

Переглядаючи особові справи і атестати успішності учнів, можна стверджувати, що обов'язковим предметом у навчанні були «співи», які надавали молоді необхідні знання з музичної грамоти. Але не завжди процес навчання музики проходив у гімназії на належному рівні та забезпечував необхідні знання. Часта зміна викладачів спричинялася до безсистемної роботи, про що свідчить зауваження одного з викладачів: «... так як в Подольской гимназии до сих пор велось изучение пения без всякой программы, метода и системы, то оказывается, что ученики всех классов вовсе неподготовлены к пению» [5, 23]. Це зауваження належить викладачу співів Івану Силевичу і датоване 25 січня 1883 року. Воно пояснює причину виникнення в цьому ж році детально опрацьованої навчальної програми зі співів для всіх класів чоловічої гімназії, яку наводимо нижче:

**1 і 2 клас.** Теоретичні відомості: а) значення нот у співі та їх вид; б) п'ятилінійна нотна система та відлік ліній системи; в) написання нот на лініях, між лініями, вище та нижче ліній; г) найменування і кількість нот; д) значення нот по виду і значення їх по місцю що вони займають в нотній системі; е) ключ та його значення; є) значення пункту при ноті; ж) гама звичайна; з) тони та півтони натуральні; и) інтервали нот; і) загальне правило для співу: положення корпусу та відкриття рота, вірна вимова голосних букв, вдих та видих (вдыхание и передышка) під час співу, точність інтонації та рівність темпу.

Практичні заняття: а) спів гам; б) «упражнения в сольфеджиях»; в) «упражнения в интервалах»; г) «упражнения в нотах с пунктами».

**3-4-5 класи.** Теоретичні відомості: а) про ноти; б) про назви і кількість нот; в) про ключі; г) про інтервали; д) про поділ нот; е) про пункти; є) про паузи; ж) про темпи; з) про знаки; и) про тони і півтони; і) про веселу і жалібну гама; ї) про терміни; й) про виразність; к) про дрібні ноти (прикраси); л) про синкопи.

Практичні заняття: а) спів діатонічної гама та інтервалів (в унісон); б) проба голосів і розподіл їх на 4 партії для співу чотирьохголосних пісень.

**6-7-8 класи.** /Курс регентський/ Теоретичні відомості. Ознайомлення з правилами регентського мистецтва: а) вибір голосів до хору; б) розпізнавання тембру голосу; в) визначення розміру (регистру) голосів; г) численність та узгодженість, злагоженість голосів в хорі; д) розставлення голосів для співу в розумному порядку; е) вивчення гам у всіх співацьких ключах; є) вивчення таблиці акордів з діезами та бемолями; ж) знайомство з партитурами; з) задавання тону по камертону, и) правила керування хором в творах без ритму, з ритмом та в речитативі; і) «приличная» манера керування хором; ї) про діатонічні, хроматичні та енгармонічні гама; й) про три-, чотири- та п'яти-звуччя з їх оберненнями; к) про інтервали «прямые и косвенные» з їх оберненням; л) про акорди консонуючі і дисонуючі; м) «о правильном ходе интервалов»; н) про модуляції; о) про каданси» [5, 23].

Аналізуючи цю програму, можна припустити, що випускники гімназії мали ґрунтовні знання з теорії та практичні вміння керування хором як світським, так і церковним [11, 2]. Такий розподіл визначався специфікою використання світської та церковної музики у тогочасному православному суспільстві, музичною мовою та жанрово-стильовими засадами творів, виконуваних під час різних заходів. Викладач співів навчав «правильному нотному пению по уставу церковному» в вільний від уроків час – 4 години на тиждень (2 години – церковний спів, 2 години – світський), крім того, перед Літургією кожного недільного, святкового та Високоурочистого дня була передбачена додаткова репетиція хору [14, 3].

Виконання творів духовного змісту як канонічних, так і паралітургійних учнями гімназії підтверджується знаходженням в бібліотечних списках великої кількості назв духовних хорових книг та окремих творів: «Сокращенный обиход для церковного нотного пения в 2-х частях» [2, 55], «Последование молебных пений», «Ирмологий нотного пения», «Октоих нотный» [3, 134], хорові концерти Д.Бортнянського: «Воспойте Господеви песнь нову», «Господи, силою твоєю», «Милости твоя Господи во век віспою», «Боже, песнь нову воспою тебе», «Вскую прискорбна еси душа моя» та багато інших, «Слава во вышних Богу» та «Исповемся Тебе Господи» В.Давидова, різні духовні пісні: «Херувимськіє» Д.Бортнянського та Симоновського, «Верую» М.Березовського, «Ангел вопияше» Макарова, «Отче наш» Д.Бортнянського та Ф.Львова, псалом А.Веделя «На реках Вавилонських». Паралельно знаходимо назви і світських хорових творів, але переважно це аранжування російських народних пісень: Афанасьєв «64 русские народные песни», складені на 3,4,6 голосів; Вороніков «Новейшее собрание русских песен аранжированных на 4 голоса для С,А,Т,Б.»; Рожнов «Родные звуки» альбом зі 101 російською народною піснею для однорідного 4-голосного хору тощо [14, 16].

Паралельно з церковним співом розвивалось світське мистецтво. Наприклад, у програмі другого літературно-музичного вечора вихованців чоловічої гімназії 6 квітня 1883 року, куди запрошували учениць жіночих гімназій, були виконані хорові номери у мішаному складі, окремо чоловічим і жіночим хором, а також ансамблі інструменталістів, соло та прочитана поезія сучасних письменників. Подаємо зміст програми в оригіналі:



«Відділення І.

1. Гімн «19 февраля 1880 года» муз. інспектора гімназії В.І.Петра виконає зведений хор учнів.
2. Тріо Рейенгера d-moll, Allegro і фінал виконають учні – 5 кл. Подгурський (скрипка), 5 кл. Павловський (віолончель) і 8 кл. Покровський (фортепіано).
3. Діалог з драми «Ян Гус» – уч. 8 кл. Камишанський і Чекерський.
4. а) Молитва (Ave Maria) муз. Ф.Шуберта;  
б) Арія Демона з оп. «Демон» А.Рубінштейна виконає на ф-но інспектор гімназії В.Петр.
5. «Соловей» муз. Галенковського вик. на скрипці уч. 6 кл. М.Подгурський.
6. Хор русалок з опери «Русалка» муз. Даргомижського виконає жіночий хор.

Відділення ІІ.

7. Увертюра з опери – вик. уч. 5 кл. К.Подгурський (скрипка), 5 кл. Павловський (віолончель), 5 кл. Мартиновський (флейта), 8 кл. Покровський та інспектор В.Петр на ф-но.
8. «Грешница» вірш А.Толстого – уч. 8 кл. Камишанський.
9. «Встает заря» муз. Базена виконає чоловічий хор.
10. «Поток богатыр» вірш А.Толстого – уч. 8 кл. Чекерський.
11. «Романс» муз. Серве вик. на віолончелі уч. 5 кл. Павловський.
12. «Камаринская» вик. зведений хор» [6, 20].

Отже, переглядаючи програму виступу, можна пересвідчитись, що вихованці отримували знання не тільки з хорового співу, але й навчались гри на музичних інструментах. Хоча в навчальних планах гімназії не зустрічається інформація про інструментальну освіту до 1896 року, але в листуванні директора гімназії з попечителем Київського навчального округу за 1896 рік є прохання на дозвіл офіційної посади викладача музики, оскільки «некоторые воспитанники вверенной мне гимназии, обучавшиеся на дому игре на струнных и других бальных инструментах, в последнее время, с моего разрешения, сгруппировали оркестр и устроили несколько сыгрывов в здании гимназии под руководством приглашенного мною для этой цели некоего Янковского, окончившего с успехом полный курс консерватории. Опыт превзошел мои ожидания, и в день годовичного акта гимназии 18 ноября 1895 года этот оркестр... исполнил несколько пьес, доставив этим удовольствие гостям, ...и вызвал единодушные похвалы» [9, 2].

У різні часи на посаді викладача музики та керівника струнного або духового оркестру були високоосвічені люди: Радомир Нейман – вихованець Кам'янець-Подільської гімназії, який у період навчання (1896-1899 рр.) допомагав та замінював капельмейстера [8, 2]; Гофман Вільгельм (1903-1910 рр. – викладач музики в гімназії) – пройшов курс теорії музики та закону гармонії в Королівській Консерваторії Музики в Мюнхені [15, 3]; Сігалов Альфред Бертольдівич (1910-1912 рр. – викладач музики в гімназії) – закінчив консерваторію в Штутгарті [13, 6]; Камінек Зденек Рудольфович (з 1912 року до 1917 року викладач музики в гімназії) – закінчив Празьку консерваторію [12, 3].

Отже, результатом плідної роботи з учнями в оркестрі викладача-ентузіаста Янковського та симпатій з боку керівництва та міських жителів стала офіційною посада викладача музики, внаслідок чого директором гімназії був закуплений комплект з 20 духових мідних інструментів на чеській фабриці музичних інструментів «В.Ф.Червений и сыновья», оскільки «духовой оркестр пользуется большей симпатией, чем бальный» [7, 1].

Отже, різні форми музикування: церковний і світський хоровий та сольний спів, гра на струнних та духових інструментах – сприяли підвищенню культурного рівня вихованців і суспільства, оскільки вчителями були високоосвічені люди, та збагаченню репертуару для проведення концертів, які відбувались доволі часто в місті.

В архівних документах знайдені згадування про урочистості, проведені в місті на честь вшанування пам'яті М.В.Гоголя 12 квітня 1909 р. Передбачаючи святкування цієї події, дирекція чоловічої гімназії звернулася до нотного видавництва «Циммерман» в Санкт-Петербург із замовленням надіслати ноти хорового твору «М.В.Гоголю» (муз. В.І.Главача, сл. К.К.Случевського) для змішаного складу, та гімн «Слава художнику смеха могучого» (муз. М.Четвертакова, сл. М.Бистрова) для мішаного і чоловічого складу [10, 7].

Вихованці всіх навчальних закладів міста (приблизно 4000 чоловік) урочистою колоною з прапорами та вінками під музику духових оркестрів та спів хорів проходили по Губернаторській площі в центрі міста. Мішаний хор чоловічої та жіночої гімназій під акомпанемент духового оркестру технічного училища виконав кантату «Ты славься, ты славься, наш гений родной», зведений хор усіх навчальних закладів виконав «Славянский марш», а після покладання вінків заспівали народний гімн «Боже, Царя храни!» [4, 46]. Протягом дня духові оркестри грали аранжовані російські пісні біля Пушкінського дому.

Отже, великі урочисті події в Кам'янці-Подільському не обходились без музикантів, зокрема без духових оркестрів, які існували в чоловічих училищах та хорових колективів усіх навчальних закладів міста. Це свідчить про належне викладання предмета «співи», а також про сприяння з боку начальства щодо забезпечення навчального процесу сучасним нотним матеріалом.

Серед збережених документів концертних програм знаходиться інформація, що деякі святкування готувались спільними зусиллями вихованців чоловічої та жіночої гімназій, і тоді хорові номери вже були не тільки для однорідного складу хору, але й для мішаного. З програми святкувань 100-літньої річниці Бородінського бою середніми навчальними закладами Кам'янця-Подільського, що відбувалось у приміщенні Пушкінського Народного дому 26 серпня 1912 р., було виконано зведеним хором учениць жіночих гімназій п. Славутинської і Маріїнської, вихованців чоловічої гімназії та технічного училища – «С нами Бог» і хоровий концерт Д.Бортнянського «Господи силою Твоею», кантату Кастальського «В память 1812 года»; хором чоловічої гімназії – кантату Єрошенко, на слова М.Лермонтова «Бородино», і оркестром балалаєчників чоловічої гімназії «Ювілейний марш» [16, 1].

Перелік вищезгаданих програмних творів, представлений у виконанні зведених колективів чотирьох навчальних закладів, наводить на думку про те, що репертуар виконавців був доволі складним і вимагав особливо професійних диригентських та організаційних якостей викладачів.

Програми учнівських концертів заздалегідь складались організаторами і подавались на рецензування, в окремих випадках їх затверджували, деколи «радили» відмовитись від конкретного номера, найчастіше це була поезія, яка, на думку цензорів, політично загострювала сучасний стан речей. Іноді програми концертів доволі суттєво змінювались.

Таким чином, в другій половині XIX століття в чоловічій гімназії Кам'янця-Подільського особлива увага приділялась предметам «співи» та «музика», що продовжили традиції «церковного співу» і трансформувались в предмет, який ознайомлював з творами світського спрямування. Паралельно до володіння хоровими навичками популярність серед чоловічих училищ набуває предмет «музика», який дозволяє спочатку за допомогою ентузіастів, а згодом завдяки введенню його в навчальний курс створювати інструментальні оркестри (духові, струнні, оркестр балалаєчників) та опановувати гру на різних музичних інструментах.

Навчальні хорові колективи обслуговували не тільки церковні богослужіння, часто вони брали участь у світських заходах – вокально-літературних вечорах, тематичних концертах вшанування пам'яті видатних осіб (М.Гоголя, М.Крилова, Т.Шевченка, М.Лисенка та ін.). Діяльність хору духовної семінарії, чоловічого і жіночих училищ мала позитивний вплив на становлення і розвиток хорового руху на Поділлі і розглядається як одна з передумов творення хорової культури краю на наступних етапах.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Підгірна Л., Бабляк А. Була у Кам'янці чоловіча гімназія...: Штрихи до історії // Подолянин. – 1993. – 27 січня.
2. Державний архів Хмельницької області (ДАХО) Ф.64. – Оп.1. – Спр.1.
3. ДАХО Ф.64. – Оп.1. – Спр.27а.
4. ДАХО Ф.65. – Оп.1. – Спр.355.
5. ДАХО Ф.319. – Оп.1. – Спр.127.
6. ДАХО Ф.319. – Оп.1. – Спр.291.
7. ДАХО Ф.319. – Оп.1. – Спр.524.
8. ДАХО Ф.319. – Оп.1. – Спр.542.

9. ДАХО Ф.319. – Оп.1. – Спр.597.
10. ДАХО Ф.319. – Оп.1. – Спр.747.
11. ДАХО Ф.319. – Оп.1. – Спр.1211.
12. ДАХО Ф.319. – Оп.1. – Спр.1224.
13. ДАХО Ф.319. – Оп.1. – Спр.1276.
14. ДАХО Ф.319. – Оп.2. – Спр.92.
15. ДАХО Ф.319. – Оп.2. – Спр.398.
16. ДАХО Ф.319. – Оп.2. – Спр.536.

**Rosina Rymar**

**MUSICAL EDUCATION OF KAMENEC-PODOLSKY MEN'S GYMNASIUM IN THE SECOND HALF OF XIX CENTURY AND IN THE BEGINNING OF XX CENTURY**

In article are opening the forms of musical education and analyzing concert life of Kamenez-Podolsky men's gymnasium in the second half of XIX century and in the beginning of XX century.

**Key words:** musical education, men's gymnasium, concert life, ability to read musical notes, choral singing.

**Марія Іздепська-Новіцька**

**ПОШИРЕННЯ ТА РОЗВИТОК ДУХОВНОЇ МУЗИКИ НА ТЕРЕНАХ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХІХ – НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

*У статті здійснюється спроба дослідити шляхи поширення та способи функціонування духовної музики, її роль та значення в репертуарі аматорських хорів на теренах Західного Поділля другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст.*

**Ключові слова:** хоровий концерт, літургійні твори, церковна музика, школа співу, виконавська майстерність.

У радянський період, коли розвиток культури в Україні був чітко регламентований та ідеологічно скоординований, на концертній естраді та у репертуарних програмах музичних навчальних закладів використовувалась переважно зарубіжна духовна музика А.Вівальді, Й.-С.Баха, Л.Бетховена, В.-А.Моцарта, Й.Гайдна, Ф.Генделя, Дж.Верді, Дж.Рссіні та ін. Духовні твори вітчизняних композиторів вивчались переважно за наново написаним літературним текстом, котрий не мав нічого спільного із оригіналом. Внаслідок цього величезний пласт церковної музики українських композиторів у їхньому авторському викладі був недоступним для широких мас слухачів.

Цей культурний феномен потребує всебічного вивчення та наукового узагальнення у зв'язку із його значним поширенням та поступовим зростанням. Внаслідок цього існує велика потреба у спеціальній музикознавчій літературі з вивчення історії вітчизняної музики та її витоків. Сюди входять дослідження історії духовної музики, вивчення специфічних напрямів розвитку духовної музики та особливості виконавських традицій в різних регіонах. Значний інтерес у цьому зв'язку викликають процеси поширення духовної музики на теренах Західного Поділля, оскільки цей регіон має свої багаті культурно-мистецькі традиції.

Локальний підхід до вивчення здобутків духовної виконавської практики попередніх поколінь дає змогу зрозуміти особливості розвитку музичного життя Західного Поділля. Ці питання висвітлювали такі вітчизняні дослідники культури та краєзнавці, як Й.Волинський, М.Загайкевич, Л.Кияновська, М.Черепанин, Я.Михальчишин, П.Медведик, Л.Ханик. Проте їхніх праць недостатньо для повного розуміння особливостей розвитку музичних процесів, які відбувалися в Галичині у другій половині ХІХст. – на початку ХХст.

Мета статті – дослідити шляхи поширення, способи функціонування та популяризацію творів духовної музики українських та західноєвропейських композиторів на Західному Поділлі.

Брак власної державності та надзвичайно складні суспільно-історичні умови, за яких східні етнічні території України тривалий час перебували у складі Російської імперії, а західні – в Австро-Угорській та Польській, були основною перешкодою у рівномірному розвитку культури та духовних надбань. Ці чинники надзвичайно негативно впливали на культурно-мистецькі процеси, розриваючи спадкоємність у розвитку українських культурних традицій.

Одним із найбільших досягнень історії української музики стала доба класицизму, у якій «остаточно завершився довговіковий розвиток української хорової музики» (Витвицький), що сформувалася у другій половині XVIII ст. в музиці М. Березовського, А. Веделя та Д. Бортнянського. У творчості останнього «замкнулася доба класицизму в українській музиці, започаткована Максимом Березовським. Ненормальність політичного становища України призвела до того, що цей процес не завершився, а перервався на початку XIX ст.» [3, 43]. Після смерті Д. Бортнянського у 1825 році на східній Україні наступив період спаду, котрий тривав аж до часу початку мистецької діяльності Миколи Лисенка. Проте багатоголосі хорові композиції швидко знайшли своїх виконавців і слухачів в Галичині. Духовні твори Бортнянського вперше зазвучали у виконанні українського церковного хору в кафедральній церкві у місті Перемишлі на Великдень 1828 року. Цей хор був створений з ініціативи тодішнього Перемишльського єпископа Івана Снігурського – великого поціновувача музики Бортнянського. Замолоду, студіюючи богослов'я у столиці Австро – Угорщини, він часто ходив слухати спів чудового хору, який існував при російському посольстві у Відні. Очоливши у 1816 році єпископську кафедру в Перемишлі, він у 1818 році заснував дяківський інститут, у якому навчали церковного співу та нотної грамоти. У 1827 році І. Снігурський організував тут церковний хор, який очолив чеський музикант з м. Брно (Моравія) Алоїз Нанке. Хор виконував з нот багатоголосі композиції Д. Бортнянського. Цього ж року в Перемишлі була організована музична школа, у якій навчали гри на різних музичних інструментах, а головне – готували грамотних співаків для хору [11, 166].

За прикладом Перемишля у 30-х роках XIX ст. нотний церковний спів був запроваджений у Львівській духовній семінарії та у Ставропігіївському інституті.

Як зазначає М. Черепанин [13, 27], виховані в Перемишлі керівники хорів І. Зінкевич, М. Вербицький, І. Лаврівський, Я. Миронович перетворили ці навчальні заклади в головні українські музичні осередки мистецького Львова, які пропагували хорову творчість Д. Бортнянського та його сучасників у Галичині.

Хорові концерти та твори літургійного призначення цих композиторів міцно утвердилися у виконавській практиці навчальних хорів завдяки тому, що вони відзначилися глибокою самобутністю, яка «впливає із джерел національної традиції» [8, 170]. На цих творах у вищезазначених навчальних закладах виховувалась і зростала молода плеяда греко-католицького духовенства, яка невдовзі склала найчисельнішу та найвпливовішу верству української інтелігенції. У другій половині XIX ст. вона була безпосередньо причетною до національного, духовного та культурно – мистецького відродження Галичини.

Провідну роль у цьому напрямі на теренах Західного Поділля займає постать греко-католицького священика Йосифа Вітошинського – відомого педагога, диригента, організатора селянських хорів, оркестру, театральних гуртків.

Йосиф Сильвестрович Вітошинський (1838 - 1901) закінчив гімназію у Перемишлі, де здобув музичну освіту, потім вивчав богослов'я у Львівській духовній семінарії, де музику в той період викладали відомі педагоги та композитори І. Ціпановський та І. Лаврівський. Навчання давалося йому легко, і на останньому курсі він уже керував студентським хором.

Після закінчення богословських студій у 1865 році Йосиф Вітошинський отримує парафію у селі Зарваниця на Терехівщині і відразу організовує церковний хор, навчаючи селян основ музичної грамоти та навичок співу з нот. Це було великим культурно-освітнім поступом у житті села.

З 1868 року аж до кінця життя Йосиф Вітошинський живе і працює у с. Денисові Козівського повіту і там стає головним провідником культурно-мистецького життя, яке дає широкий резонанс не тільки в околицях, але й по всій Галичині. Заснувавши у 1870 р. у своїй парафії першу після Львова

читальню товариства «Просвіта», товариство тверезості, він також створив селянський чоловічий хор, який невдовзі став мішаним. Цей хор співав світські та духовні хорові твори галицьких композиторів, у ньому виховувались майбутні добре підготовлені аматори-співаки, а то й навіть аматори-диригенти.

У репертуарі Денисівського хору було більше сотні хорових творів галицьких та наддніпрянських композиторів (М.Лисенка, П.Ніщинського), обробки народних пісень. Із творів зарубіжних класиків, як відзначає П.Медведик, «хор співав твори Бетховена, Гайдна, Моцарта та ін.» [12, 338]. Проте домінуюче місце в репертуарі хорів під орудою отця Й. Вітошинського займала духовна музика, зокрема лірико-драматичний концерт № 30 «Услыши, Боже глас мой» Д.Бортнянського. З духовних творів галицьких композиторів Денисівський хор пропагував композиції представників «перемиської школи» оо. І.Лаврівського, М.Вербицького, О.Нижанківського, І.Воробкевича, В.Матюка. Копітка й наполеглива праця, за свідченнями сучасників, дала блискучі результати. У 1887-1890 рр. Денисівський селянський хор у кількості 125 чоловік з величезним успіхом виступав перед слухачами більшості містечок Галичини – у Львові, Коломиї, Бучачі, Копичинцях, Теревовлі, Струсові, Микулинцях, Золочеві, 9 разів у Тернополі, 2 рази у Станіславові, 6 разів у Бережанах.

Завданням кожного хориста та диригента було повністю опанувати Святу Літургію та ряд позалітургійних творів, що виконувалися у церкві. Ці твори, за переконанням сільського пароха, спонукали до заглиблення у їхній зміст, робили селян вихованішими, інтелігентнішими людьми. Відомо, що духовні концерти Д.Бортнянського та галицьких композиторів написані для виконання а capella, отже їх відтворення вимагало від хористів володіння цілим арсеналом вокально-технічних та слухових навичок. Окрім того, невідповідним співакам досить непросто досягнути глибини того емоційного настрою, який викладено в словесному тексті і поєднується у стрункій, завершеній музичній композиції видатного композитора. Подібного роду виконання було доступним лише добре вишколеним співакам, що володіли знаннями нотної грамоти. Свідченням високого рівня колективу була публікація чеського етнографа Ф. Ржегоржа у празькому часописі, який під час гостини в о.Й.Вітошинського «одушевлявся співом хору і в 1891 р. вперше зробив його світліни» [2, 250].

Видатною подією у культурно-освітньому житті Західного Поділля стало відкриття о.Й.Вітошинським у 1884 році у Денисові приватної школи співу та музики, головним завданням якої було підготувати зі здібних учителів та дяків за тримісячний період диригентів хорів та ансамблів. Повідомляючи про організаційні деталі збору учнів школи, Й.Вітошинський зазначав: «Наука уділятися буде зрана і пополудни на три години, крім того учасники заняті будуть писанем нот, щоб кожний, укінчивши курс науки, вернув додому із значним запасом співів церковних і світських» [6].

Отже, навчання у приватній школі співу та музики було інтенсивно укомплектоване та цілеспрямоване не тільки на освоєння основ знання та музичної граматики та співу, але й на самозабезпечення методичною та дидактичною літературою. Тут панувала строга систематичність у вправлянні музикою та співами, професійний підхід до опанування фахом, тому її випускники виходили здібними диригентами хорів та ансамблів. Серед них відомі на всю Галичину диригенти І.Корикора з Сокаля, І.Чубатий та Т.Найруженніший з Тернополя, Мартин Терещук, що організував український хор в м. Оліфант (США), про який у 1898–1899 рр. тепло писала американська преса [14, 714].

Особливо помітною на Західному Поділлі була диригентська діяльність колишнього хориста Денисівського хору Ілька Блажкевича, який після смерті О.Вітошинського став керівником духовного оркестру, а в період Першої світової війни перебував у Києві, де познайомився і заприятелював з О.Кошицем, К.Стеценком, М.Леонтовичем, Г.Давидовським, М.Леонтовичем, П.Демуцьким, деякий час співав у хорах О.Кошиця та К.Стеценка. Повернувшись до Купчинця, він організував у 1921 р. сільський хор у кількості 70-ти осіб, з якими виконував багато духовних творів наддніпрянських та галицьких композиторів [15, 248].

Треба зауважити, що І.Блажкевич мав здібних вихованців, серед них – Іван Питель, що був керівником духового оркестру, а також церковного і світського хорів у містечку Козова. В репертуарі цього церковного хору були літургійні твори Д.Бортнянського, М.Вербицького,

О.Архангельського, колядки і щедрівки та інші хорові твори [15, 254].

Наступним керівником цього хору був Микола Трофим'як, що розучив з церковним хором м.Козови духовні твори О.Кошиця, Д.Січинського, О.Нижанківського, А.Веделя та Д.Бортнянського.

Вперше в Галичині, зокрема у Тернополі, було виконано духовний твір М. Лисенка на слова О. Кониського «Боже великий, єдиний». Він прозвучав у залі Тернопільського Замку 2 серпня 1885 року на вечорі, присвяченому пам'яті М. Костомарова. Цей захід організувала Тернопільська філія «Просвіти» та «Руської бесіди». На концерті були присутні «музичні мандрівники» «Академічного Братства» зі Львова, І. Франко, О. Нижанківський та ін. Цей твір виконував жіночий ансамбль у складі 11 осіб, одягнутих в народні строї, серед яких були доньки пароха з с. Біла о.А.Крушельницького – Олена, Володимира та Соломія – в майбутньому видатна українська співачка [10, 49]. З того часу цей твір став одним з найпоширеніших у позалітургійній церковній практиці на Тернопіллі.

Духовна музика займала значне місце в репертуарі мішаного хору товариства «Бережанський Боян», яке було організоване у 1892 році композитором, нотовидавцем, священиком о.О.Нижанківським. Цей хор став осередком музичного життя міста та його околиць. У його репертуарі були світські та духовні твори українських композиторів. Цей хоровий колектив щороку вивчав нову програму. Так у 1897 р. хор «Бережанського Бояна» презентував слухачам музичний вечір, концертна програма якого була повністю складена із творів Д. Бортнянського. У 1903 році «Бережанський Боян» підготував великий авторський концерт з творів Д. Січинського, в якому, окрім кантати «Дніпро реве» та «Лічу в неволі», прозвучали фрагменти з «Літургії».

У репертуарі цього аматорського хорового колективу були не лише твори українських композиторів, а й західноєвропейських. Так, у 1904 р. у Львові під протекторатом митрополита Кир Андрея (Шептицького) хор «Бережанський Боян» виконав кантату Г.Генделя «Христос». Басове соло виконував місцевий священик о.Амвросій Рибак, якого М.Лисенко назвав «галицьким Шаляпіним» [16].

Твори духовної музики пропагували й хори навчальних закладів, зокрема гімназійні. Так, товариство «Учительська громада» в Бережанах, відзначаючи у 1911 році разом із гімназійною молоддю соті роковини з дня народження М.Пашкевича, організувало святковий концерт, у якому було представлено більше десятка музичних номерів. Мішаний хор гімназії виконав тричастинний хоровий концерт № 32 Д. Бортнянського «Скажи ми, Господи, кончину мою». Треба зазначити, що ювілейний концерт став значною подією у Західному Поділлі. Про нього детально писала Львівська преса [7]. У листопаді 1932 р. під час святкувань 60 – літнього ювілею Б.Лепкого у святковому концерті із творами духовної музики виступили 3 хори: «Бережанський Боян», хор ченців з монастиря у Краснопуці, що поблизу Бережан, та хор учнів української гімназії [1, 422].

Найбільш репрезентативним музичним колективом Тернопільської громади був хор товариства «Тернопільський Боян». У його репертуарі переважали світські та духовні твори українських авторів. Вже від початку свого заснування у січні 1901 року, до його репертуару входили складні духовні твори. Перший концерт, який відбувся 8 березня 1901 року був присвячений пам'яті Т.Шевченка. Під керівництвом О.Терлецького прозвучав хоровий концерт № 12 Д.Бортнянського «Піснь новую воспою Тебе». Про цю подію повідомляла галичан львівська газета «Діло» від 20 березня 1901 року.

У 20-х роках ХХ ст. «Тернопільський Боян» підготував програму, яка цілком складалася із творів Д.Бортнянського. Загалом у 20-30-х роках цього ж століття хор «Тернопільського Бояна» часто виконував твори духовної музики. Щороку в концертах він співав колядки, щедрівки, виконував на великі свята Божественну Літургію в місцевій церкві.

У 1931 році по Західному Поділлі покотилася хвиля святкувань 30-ліття митрополичих свячень Кир Андрея (Шептицького). У великій концертній програмі особливе місце зайняли духовні твори І.Лаврівського «Услиши, Господи», М.Лисенка «Камо піду» та 28 хоровий концерт Д.Бортнянського «Блажен муж».

24 травня 1933 року в концерті, що був присвячений творчості Людвіга ван Бетховена, хор «Тернопільського Бояна» виконав ораторію «Христос на Оливній горі» [4.50].

У листопаді 1934 року у концерті пам'яті М. Вербицького, окрім світських творів, у виконанні «Тернопільського Бояна» прозвучали фрагменти з його Літургії – «Іже Херувими», «Святий Боже», «Свят» [5, 75].

Значний вплив на розвиток і функціонування духовної музики в Тернополі мала діяльність очільника Тернопільської парафії греко-католицького священика о. В.Громницького. Ретельно виконуючи свої душпастирські обов'язки, він був засновником багатьох культурно-мистецьких закладів у місті, а також ініціював вивчення хорами різних навчальних закладів Божественної Літургії. Щонеділі богослужіння в центральній церкві відбувались за таким порядком: перша Служба Божа була співаною («самулівка») для міщан. Друга – для українських учнів з польських гімназій, де співав гімназійний хор під керівництвом П.Гайди. Третя Служба Божа відправлялася для гімназистів Рідної Школи. Цю службу співав мішаний хор під керуванням Т.Ковальського, а пізніше – директора Омеляна Бачинського. Четверта – Велика св. Літургія. Її супроводжував парафіяльний хор під проводом регента п. Шутовського. Час від часу в центральній церкві співав хор «Тернопільський Боян» та випускників гімназій [9, 27].

Отже, поширення духовної музики на Західному Поділлі відбувалось завдяки спеціальним навчальним закладам, а також діяльності окремих представників місцевої інтелігенції – священиків, музикантів, любителів мистецтва. Важливу роль у цих процесах відіграло хорове товариство «Боян», вокально-хорові гуртки, що існували при інших музично-освітніх інституціях – «Просвіті», «Союзі українок» та ін., у церковних хорах. Необхідно зауважити, що діяльність всіх українських товариств проходила у надзвичайно складних політичних та економічних умовах, без жодної підтримки, а часом відвертої протидії представників офіційної влади.

Функціонування духовної музики на теренах Західного Поділля відбувалось у традиційних для неї сферах: канонічній (богослужбовій літургійній практиці), концертній (виконання духовних хорових концертів, ораторій та ін.), виконання паралітургійної церковної музики (церковні пісні, пісні з нагоди релігійних свят, вокальні, хорові, інструментальні твори сакральної тематики). Становлення і розвиток музичних процесів, що відбувались на теренах Західного Поділля, відіграли важливу роль у розвитку духовної культури Галичини, яка є невід'ємною складовою загальнонаціонального культурного надбання.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Білинський А. Тридцять роки бережанської молоді // Бережанська земля: Історико-мемуарний збірник НТШ // ред. В.Лев, В.Стецюк. – Нью-Йорк, Париж, Сідней, Торонто, 1970.
2. Бородієвич І. Денисів // Шляхами Золотого Поділля. – Т.2. Філадельфія, 1970.
3. Витвицький В. Дмитро Степанович Бортнянський // За океаном. Збірник статей. Львів, 1996.
4. ДАТО. ф.3. оп.2. спр. 323.
5. ДАТО ф.3. оп.2, спр. 360
6. Діло. – 1884. – Ч. 105
7. «Діло». – 1911. – Ч. 255.
8. Дувірак В. Дмитро Степанович Бортнянський // Українська музична література. – Ч.1. – Тернопіль: Астон, 2000. – С. 170.
9. Кравченко О. Українська церковна громада в Тернополі // Тернопіль: Погляд кризь століття. – Тернопіль, 1992.
10. Лисий В. Тернопільська філія «Просвіти» // Шляхами Золотого Поділля. Т. 2. – Філадельфія, 1970.
11. Лисько З. Перша українська музична школа в Галичині // Життя і знання. – Львів, 1934, – Ч. 6.
12. Медведик П. Діячі української музичної культури // Записки НТШ «Праці музикознавчої комісії» (ред. О.Купчинський, Ю.Ясіновський). – Львів, 1993. – Т. ССХХVI.
13. Черепанин М. Музична культура Галичини. – К.: Вежа, 1997.

14. Савак Б. Денисів. Бережанська земля // Історико-мемуарний збірник. Торонто, Нью-Йорк, Лондон, Сідней, Бережани, Козова, 1998.
15. Хома В. Іван Питель // Літературно-мистецька Козівщина. – Тернопіль: Воля, 2003.
16. Шах С. Микола Лисенко у Львові. Християнський голос. Мюнхен, 1963. – Ч. 1–2.

**Maria Izdepska-Novitska**

**EXISTENCE AND THE CONDITIONS OF FUNCTIONING OF THE SPIRITUAL MUSIC  
ON THE TERRITORY OF WESTERN PODILLYA IN THE SECOND HALF OF THE 19<sup>TH</sup>  
CENTURY AND THE FIRST HALF OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY**

This article makes effort to investigate the ways of existence and the conditions of functioning of the spiritual music, its role and significance in the repertoire of the amateur choirs on the territory of Western Podillya in the second half of the 19<sup>th</sup> century and the first half of the 20<sup>th</sup> century.

**Key words:** choir concert, Liturgy composition, spiritual music, school of singing, executing art.

**Наталія Юзюк**

**ДО ПИТАННЯ РОЛІ АНСАМБЛЕВОЇ ГРИ НА УРОКАХ ФОРТЕПІАНО  
У КОМПЛЕКСНОМУ ФОРМУВАННІ ОСОБИСТОСТІ ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ**

*У статті подається стислий огляд історії зародження та розвитку чотириручного фортепіанного ансамблю, мотивується доцільність ширшого впровадження цього виду музикування як важливої інтерактивної технології моделювання фахової діяльності молодого вчителя музики.*

**Ключові слова:** чотириручний фортепіанний дует, герменевтичний аналіз, інтерактивне навчання, педагогічна технологія, тренінг «ділові та рольові ігри», М.Лисенко, поліфункційне спілкування.

Важливу роль у становленні національної системи освіти відіграють рішення двох останніх з'їздів працівників освіти України, які передбачають її поступовий перехід від репродуктивної, авторитарної освіти до освіти дослідницької, інноваційної, гуманістичної.

В цьому аспекті відбувається перегляд вже існуючих освітньо-професійних програм і навчальних планів та розробляються комплексні програми, що ґрунтуються на новій філософії освіти. Забезпечуючи всебічне виховання та формування молодого особистості на сучасному етапі, нові нормативні документи допомагають більш осмисленому визначенню студентами своїх можливостей, зростанню їх особистої відповідальності та наполегливості у здобутті професійних знань і умінь, а відтак націлюють молодого фахівця на подальшу самостійну науково-пошукову діяльність з використанням інноваційних засобів та технологій в особистій роботі.

Метою статті є обґрунтування мотивації ширшого впровадження на уроках фортепіано творів для ансамблю, робота над якими має риси інтерактивних технологій моделювання багатьох сторін майбутньої самостійної професійної роботи студента.

Головними вміннями та навичками, що опановуються на індивідуальних уроках фортепіано у ВНЗ педагогічного спрямування, крім формування інтелектуального потенціалу (теоретичні знання) та загальної музичної культури, є: виконання інструментальної п'єси solo різних стилів і жанрів, спів під власний супровід, ансамблеве музикування, а також інші прикладні вміння. Таким чином, справжня професійна майстерність, якою повинен володіти вчитель музики складається з цілого спектра фахових умінь.

Для забезпечення таких результатів навчання, які б відповідали сучасним програмовим вимогам, з метою розвитку раціонального, критичного мислення, розширення загального художнього світогляду молодого особистості необхідно шукати нових пріоритетів освіти, тобто на уроках фортепіано варто впроваджувати різні інноваційні педагогічні технології та методики навчання. Напри-



клад, систематично використовувати міжпредметні зв'язки, тобто залучати елементи інтегрованого навчання (технологію бінарних уроків).

Досвід вказує на те, що для стимулювання інтересу студентів до навчання та мотивації їх навчально-пізнавальної діяльності корисно ширше впроваджувати таку форму музикування, як гра фортепіанних ансамблів у чотириручному перекладі. Фортепіанний дует є рекомендованим видом навчальної роботи за програмовими вимогами, але не у всіх освітніх закладах він є активно та повноправно розповсюдженим.

Без винятку, педагоги усіх шкіл і напрямів вважають необхідним впроваджувати ансамблеву форму музикування на всіх етапах навчання. Російські педагоги Є.Гнесина, А.Артоболевська, Л.Ніколаєв, Л.Баренбойм, а також українські викладачі Р.Савицький, В.Барвінський, Д.Герасимович, Б.Милич, І.Беркович радили з перших уроків привчати учня до гри в ансамблі.

Загальновідоме поняття «ансамбль» має цілу низку значень. 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.

Фортепіанний дует на чотири руки – єдиний вид ансамблю, коли дві людини музикують за одним інструментом. Особливості такого виконання краще виявляються, якщо порівнювати його з грою піаністів на двох роялях. Різниця між двома ансамблями дуже велика і стосується їх принципів стилевих засад. Два інструменти дають виконавцям більшу свободу, незалежність у використанні регістрів, педалей, тощо, в той час як близьке сусідство піаністів за однією клавіатурою більше сприяє їх внутрішній єдності та співпереживанню. Подібна різниця в характері ансамблів відобразилася і в музиці, яка створюється для них: твори на два інструменти тяжіють до віртуозного концертного виконання, твори для чотириручного дуету – до стилю камерного музикування.

Історія виникнення і розвитку жанру чотириручного фортепіанного дуету цікава та насичена багатьма подіями.

Фортепіанний чотириручний дует був улюбленим жанром XIX століття, що було зумовлено об'єктивними причинами. Клавішні інструменти минулих (XVII-XVIII) віків такі, як клавесин і клавикорд, мали занадто малу клавіатуру, щоби за нею могли легко розміститися два виконавці. Звук їх був відносно невеликим і не міг істотно залежати від кількості нот, які звучали. Крім того, сам поліфонічний стиль клавірних творів не потребував виконання більш ніж одним виконавцем, тим більше, що у той період велике значення мало й мистецтво імпровізації. З появою в другій половині XVIII століття молоточкового фортепіано із великим діапазоном, з можливістю збільшувати і зменшувати звучність, а також з педальним резонатором тощо фортепіанний дует, як жанр почав швидко розвиватися, він став надзвичайно популярним і перетворився у невід'ємну частину музичного життя. Під час гри двох піаністів значно збільшувалася сила його звучання, відкривалися нові звукові фарби – усе це допомогало краще розкрити музику нового гомофонного стилю.

Відомо, що батьківщиною першої в історії клавірної школи є Велика Британія. Найбільш ранні з відомих дуетів для фортепіано належить також до епохи Ренесансу у Великій Британії. У Британському національному музеї зберігаються дві невеличкі п'єси Н.Карлтона та Т.Томкінса «A Verse for two to play» («П'єса для виконання двома») та «A Fancy for two to play» («Фантазія для виконання двома»), призначені для спільного музикування.

У Німеччині, у великій родині Бахів постійно звучала ансамблева музика (згадаймо твори «для домашнього вжитку» Капріччіо «На від'їзд улюбленого брата» або «Кавову кантату»). Творів Й.С.Баха на чотириручний клавірний дует, на жаль, не збереглося, але є відома значна кількість ансамблевої музики, створеної синами великого Баха.

Цікавими також є два дуетних твори Й.Гайдна, один з яких – соната Фа мажор з назвою «Вчитель та учень» («Il maestro e lo scolare»), де у дотепній формі викладена головна ідея музичної педагогіки: учень повинен наслідувати живому прикладові граючому maestro!

Серед сучасників Гайдна та молодших синів Баха, що писали дуетні сонати, часом чотириручна фактура ще трактувалася не як єдине ціле, а як поєднання партій двох солістів – обидві прави руки написані у скрипковому ключі, обидві ліві у басовому. При подібному запису друга та третя лінійки іноді були порожніми.

У такому напрямку відбувався перший етап розвитку чотириручного ансамблю. Разом із розповсюдженням традицій домашнього музикування новий вид ансамблю дістав ще стрімкіший розвиток. На початок XIX століття він мав значний репертуар і став повноправною самодостатньою формою музикування. Саме різноманітні переклади (клавіраусцуги) та ансамблева гра на одному інструменті двох партнерів відіграли значну роль у справі популяризації фортепіано та навчання на ньому. Переклади та ансамблі надавали як аматорському, так і професійному музикуванню особливу принаду: вони були здатні скласти більш повне уявлення про оригінал, дозволяли у фортепіанному звучанні відтворити достатньо складні музичні твори. Причому здійснювати таке ознайомлення могли не тільки професійно підготовлені піаністи, але й такі, які володіли лише азами, вміли читати дволінійні партії та мали елементарну техніку.

Через майже сто років, у 1877 році, у передмові до своїх чотириручних сонат під назвою «Сонати або дуети для двох виконавців за одним фортепіано або харпсихором» («Sonatas or duets for two performers on one pianoforte or harpsichord») відомий на той час англійський композитор Ч.Бьорні (1726–1814) виклав свої думки відносно переваг та можливостей фортепіанного дуету таким чином: «Те, що гра на двох клавірних інструментах може надати чудові у багатьох відношеннях результати, вже було доведено декількома оригінальними композиціями, окремі з яких видавалися у Німеччині. Але незручність двох клавесинів або двох фортепіано в одній кімнаті завадило розвитку такого виду музики... Однак гри дуетів на одному інструменті властиві майже ті ж самі переваги без необхідності захарашувати кімнату... і, хоча спочатку близькість рук виконавців здається незручною і стримуючою, звичка та трохи винахідливості щодо розміщення рук та вибору аплікатури швидко вирішують дану проблему...» [8, 15].

Кульмінацією цього періоду та однією з найяскравіших вершин усієї історії жанру є фортепіанні дуети В.Моцарта. Ансамбль з двох піаністів взагалі приваблював композитора: ним написані музичні твори для двох фортепіано, для двох фортепіано з оркестром, але більшість ансамблів призначена для виконання двома піаністами на одному інструменті. Саме так В.Моцарт із сестрою Наннерль зображені на відомому сімейному портреті у 1781 році.

Перші ансамблеві твори французьких композиторів з'явилися на самому початку XVIII століття у 10-х роках XX ст. Це були окремі мініатюри для дуету Ф.Куперена, вміщені автором у 16 клавірних сьюттах. Викладені на трьох лінійках, вони можуть бути виконані у різноманітних варіантах: на двох інструментах, на одному з двома клавіатурами або з однією. Про способи гри цих творів сам композитор говорить так: «П'єси, що мають подібну назву, повинні виконуватися на двох клавіатурах, одна з яких шляхом зміни регістрів має звучати тихіше. Ті, хто має клавесин з однією клавіатурою, або спінет, будуть грати верхню партію так, як вона зазначена, а басову на октаву нижче; якщо ж басову партію неможливо понизити на октаву, прийдеться підвищити на октаву верхню партію.» [8, 244].

На кінець XVIII ст., завдячуючи творчості багатьох композиторів, склалися основні типи фактурного викладу, такі як мелодія з супроводом, діалогічна фактура, поліфонічна фактура. З появою молоточкового фортепіано з його регістровими, динамічними та тембровими ресурсами до фактури чотириручних творів почали активно впроваджуватися елементи оркестрового письма.

Отже, якщо панівним концертним інструментом у XIV ст. була скрипка, то вже у XIX ст. – головним інструментом стало фортепіано, яке поєднувало монументальність і камерність. Фортепіано вважалось інструментом героїки в масштабі оркестру, а також інструментом лірики, що не потребує слів. Нове молоточкове фортепіано з його розширеним діапазоном, з властивістю поступового збільшення та зменшення звучності, з додатковим резонатором педалі надавало виконавцям особливі можливості.

Таким чином, на початку XIX ст. фортепіанний чотириручний ансамбль вже мав у своєму

розпорядженні чималий репертуар, через що він дістав можливість утвердитися як повноправна самостійна форма музикування. Важливою додатковою причиною швидкого поширення цього виду ансамблю була його демократичність. Традиції домашнього музикування були пов'язані з розповсюдженням фортепіано, яке стало улюбленим та необхідним у побуті інструментом, на якому грали як solo, так і в різноманітних ансамблях, акомпанували співу, навчали дітей. Чотириручні твори кінця XVIII – початку XIX ст. були розраховані на середній рівень і були посилені багатьом аматорам. Вони з успіхом застосовувалися в педагогічній практиці, розвиваючи ансамблеві навички.

Серед композиторів-піаністів, які збагатили дуетну літературу цього періоду, значну роль зіграв М.Клементі. У виданнях семи сонат (1779-1786) автор вказує, що їх призначено для виконання саме на фортепіано, а не на клавесині чи фортепіано, як це було заведено у той час.

В епоху романтизму фортепіано міцно утвердилося у побуті та на естраді, а з появою творів Л.Бетховена та Ф.Шуберта історія цього жанру дістала наступної кульмінацію свого розквіту.

У 20-х – 40-х роках XIX століття розвиток фортепіанного мистецтва визначився у бурхливому напрямку віртуозного піанізму. Яскраві незчисленні твори дуетного жанру К.Черні прикрашали камерний репертуар піаністів тієї епохи. Намагання максимально використати регістрові та динамічні ресурси інструмента привело К.Черні до створення шестиручних ансамблів.

Цікавим історичним фактом є присвячення Ф.Мендельсоном свого одного з найяскравіших віртуозних творів цього жанру, чотириручного дуету Allegro brillant, піаністці К.Шуман, який вона виконала на одному з концертів разом із Ф.Лістом. До речі, діти Р.Шумана постійно грали нескладні ансамблі з молодим Й.Брамсом. Пізніше Й.Брамс створив два вокальні цикли у супроводі фортепіанного дуету ор. 52, 65, а також цілу низку вальсів для ансамблю.

Перші чотириручні переклади оркестрових творів, що появилися на зламі XVIII-XIX століть, стали прикметою нової важливої функції фортепіанного дуету – музично-просвітницької. З часом виконавці відкрили й таку властивість фортепіанного чотириручного дуету, яка зробило його ще більш популярним, – здатність до відтворення оркестрових ефектів. Наявність чотирьох рук давала можливість передати на фортепіано насиченість повнозвучних tutti, а також різноманіття прийомів звуковидобування, штрихів та тембрів. Відтак швидко увійшло в традицію видавати симфонічні, камерно-ансамблеві, а згодом і оперні твори разом з чотириручними перекладами.

У другій половині XIX ст. на Україні яскраво виступив як піаніст-соліст і ансамбліст основоположник національного професійного мистецтва Микола Віталійович Лисенко. Визначна роль М.В.Лисенка у становленні класичного вітчизняного мистецтва надзвичайно плідно проявилася у найрізноманітніших його галузях. Ансамблевій грі Лисенко приділяв увагу ще з юнацьких років. Навіть ще до закінчення пансіону, відпочиваючи від навчання під час канікул, «... він робив виняток для занять музикою, працюючи за інструментом двічі на день, граючи в чотири руки з М.Старицьким» [4, 14].

Велику роль ансамблевої гри у вихованні музиканта Лисенко відзначав у приватному листі: «Ніщо так не розвиває відчуття ритму, як камерна музика». Також у передмові до програми «класу спільної гри» для своєї школи він писав: «Ніщо так не діє на піднесення музичної свідомості, задоволення, на зміцнення й удосконалення ритмічного й динамічного відчуття, як спільна гра з іншими інструменталістами» [4, 65].

М.Лисенко брав систематичну участь у концертах Київського відділення музичного Товариства, які мали просвітницький характер. Протягом усього свого життя композитор пропагував фортепіанні твори переважно західноєвропейської класики. До програми його виступів входили також і такі ансамблеві твори: «Полонез» Бетховена для двох фортепіано у вісім рук; концерт для трьох фортепіано Й.С.Баха та увертюра до опери «Семираміда» Д.Россіні в обробці К.Черні для восьми фортепіано у 32 руки [4, 71].

Вже зрілий піаніст-віртуоз М.Лисенко на своїх концертах виконував серед складної сольної програми й такі ансамблеві твори (разом зі своїми ученицями): фортепіанний дует Рейнеке на мотиви «Манфреда» Р.Шумана, увертюру до «Короля Манфреда» Рейнеке для двох фортепіано у вісім рук [4, 132].

Про Лисенка-ансамбліста М.Рильський писав: «На тих камерних концертах, беручи участь в ансамблях (тріо, квартетах тощо), вражав Лисенко енергією і разом з тим строгістю та стриманістю свого виконання, вмінням підкоряти свою індивідуальність вимогам цілого» [4, 133].

В цілому музична діяльність М.Лисенка становить вагомий частину прогресивних традицій української культури.

Розвитку жанру чотириручного фортепіанного дуету свою увагу активно приділяли також і галицькі професійні композитори початку ХХ ст. Разом з численними оригінальними мініатюрами та обробками народних пісень створювалися і твори класичних форм (наприклад, відома «Соната» В.Витвицького).

Таким чином, загальний досить об'ємний репертуар для фортепіанного дуету поділяється на дві великі частини: 1) оригінальні твори композиторів, написані спеціально для даного виду ансамблю; 2) численні різноманітні транскрипції оркестрових, камерно-ансамблевих, оперних, хорових творів тощо.

До самої появи у ХХ ст. засобів масової інформації просвітницька функція фортепіанного дуету зберігала своє важливе значення, але в період між Першою світовою війною та останньою третьою ХХ століття фортепіанний дует займав досить скромне місце у розвитку музичної культури.

І все ж у загальному процесі розвитку музичного життя поступово з'явилися нові чинники, які надали «друге життя» цьому жанру, зробили його відновлення природним та логічним.

Сучасний етап розвитку історії повноправного концертного життя фортепіанного чотириручного дуету розпочався в останню третину минулого ХХ століття у Європі та США після того, як почалося активне відродження інтересу виконавців до гри на чотири руки, що продовжується і сьогодні.

Серед перших сучасних ентузіастів пропаганди чотириручного дуету, що почали грати у концертах і записувати на платівки твори Ф.Шуберта, В.Моцарта та інших композиторів, були А.Шнабель з сином та П.Бадюра-Шкода з Й. Демусом. У 50-х роках ХХ ст. на музичних фестивалях постійно виступали фортепіанні дуети у складі Д.Мура і Р.Фермой, а також Б.Бриттена і С.Ріхтера.

Не дивлячись на об'єктивні історичні причини пишного розквіту та тимчасового гальмування розвитку цього жанру, цей вид музикування зовсім не зник через одну надзвичайно важливу та цінну його функцію – педагогічну. Саме вона зберігала своє значення й тоді, коли інші (концертна, аматорська і навіть пізнавально-просвітницька, зв'язана з грою перекладів) здавалися зовсім забутими.

Український піаніст та педагог, один з фундаторів галицької професійної піаністичної школи Р.Савицький у своїй методичній праці «Основні засади фортепіанної педагогіки» зазначав: «... найкращим способом навчити читати ноти є гра в ансамблях, гра камерної музики, акомпанементу тощо. Якщо такої можливості немає, лишається читання нот вдома і гра в чотири руки з учителем» [7, 37].

Враховуючи той факт, що через фортепіанні класи («спеціальні» і так звані «додаткові») проходять музиканти усіх спеціальностей, а також те, що гра у чотири руки є і залишається максимально доступною (як у музичній школі, так і у домашніх умовах), стає очевидним, що роль цього виду ансамблю в навчальному процесі є дуже важливою.

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. Ансамблева гра корисна тим, що вчить музичного мислення – не пальцевого, а слухового, вона надзвичайно активізує та дисциплінує відчуття ритмічної пульсації, вчить рахувати паузи, «порожні» такти, щоби вступати вчасно, вдосконалює вміння читати незнайомий текст, виховує інтонаційно і тембрально тонкий слух. Цей вид музикування виходить за рамки музичного мистецтва і має психологічний та етичний сенс. Його можна розглядати як творчий процес, як проблемне навчання, а також як таку педагогічну техноло-

гію, яка має риси інтерактивних (взаємодіяльних) методів.

Визначення назви «педагогічна технологія» можемо знайти у нових педагогічних дослідженнях: «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» [6, 26].

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. Відтак серед різноманітних інтерактивних методів на наших уроках саме тренінг є універсальним засобом адаптації молодшої людини до своєї професії.

Очевидно, не буде спірною думка, що використання деяких елементів тренінгу, а саме «робота у команді» (різновид «ділових та рольових ігор») у навчальному процесі на уроках з дисципліни «Музичний інструмент. Фортепіано» є доцільним і виправданим. Через розв'язання основного завдання тренінгу («ансамблева гра»), а саме – формування у студентів знань, умінь і навичок організації різних видів музичної діяльності – досягатиметься швидкість, гнучкість, оригінальність мислення, толерантність, здатність до вирішення проблемних завдань, результатом чого мислення студента стає більш точним та оригінальним.

Музикознавець Б.Яворський зауважував: «... усі форми прояву творчої ініціативи надзвичайно цінні. Але... особливо дорога музична творчість. Адже цінність її не в самій «продукції», а в процесі оволодіння музичною мовою. Саме музична творчість ясніше і більш показово, ніж інші, демонструє процес розвитку музичного мислення» [1, 338].

Педагог з Німеччини К.Хольцвейсиг переконана, що «... надзвичайно корисно на всіх етапах навчання широко використовувати ансамблеву форму музикування. Подібна гра залучає учня до відносно складних звучань, які ще не доступні йому в сольному виконанні, дисциплінує його волю, допомагає гостріше відчутти метроритмічне розгортання музики. Найбільш важливе й найбільш прекрасне з того, що дає виконавцю камерна музика – це «приєднання до музикуючого колективу. Щоби стати частиною цілого, необхідно вслуховуватися і вживатися в музичний процес» [10, 201].

Важливу роль при спільній грі двох піаністів має психологічний фактор. Партнерів необхідно підбирати, якщо можливо, однакового рівня підготовки, щоби відбувалося творче змагання, відтак це стане додатковим стимулом до більш ретельної підготовки та концентрації уваги під час гри.

Розучування ансамблевого твору складається не тільки з того, що кожен виконавець ретельно і свідомо відпрацьовує вдома свою партію. Це є лише попередньою умовою подальшої спільної гри. У помірному темпі обоє виконавців розбирають кожне співзвуччя, кожную структурну деталь і знаходять їхнє місце у цілісній формі. Все найбільш важливе повинно виділятися більш випукло, другорядне – дістає характеристику більш тихого рівня. Також вагоме значення при грі в чотири руки має спільна ритмічна точність та застосування гнучкої педалі.

Природно, що при грі в чотири руки багато і з великим бажанням грають з аркуша. При цьому бажано, щоби один з виконавців не переставав грати під час вимушеної зупинки іншого. Це навчить другого виконавця швидко орієнтуватися і знову підключатися до гри.

Добре вивчені цікаві ансамблеві твори варто презентувати на концертах. Для студентів, яким виконувати п'єсу-solo іноді перешкоджає зайве хвилювання, спільна гра з партнером надає більшої впевненості. Педагог Т.Кравченко зауважувала: «... виконання на сцені – особливий, неповторний процес, винятковий стан духу, пов'язаний з максимальною мобілізацією всіх творчих, артистичних і фізичних сил, до того ж ускладнений естрадним хвилюванням. До цього стану треба звикати, як до всякої важкої справи. Поряд з безліччю виконавських і технічних навичок треба виробляти і звичку до концертного стану» [3, 4].

Під час виконання ансамблевого твору на звітному виступі оцінювання успіхів студентів повинно відбуватися за такими критеріями: 1) наявність відповідного звукового балансу між солюючою та акомпануючою партіями; 2) узгодженість, синхронність, синергія дій (спорідненість туше, спільні цезури та алогічні відхилення («дихання»)); 3) логічність формотворення та динамічного плану; 4) відповідність виконання кожної партії загальним професійним вимогам; 5) розкриття художньо-ідейної сторони виконуваного твору, задуму композитора.

Впровадження нових форм і методів викладання, безперечно, вимагатиме від викладачів музичного предмета зміни особистих методичних стереотипів, сформованих протягом десятиліть, а також особистого ставлення до своєї ролі в аудиторії як до керівника процесом навчання. «Практику і методику занять неможливо укласти в певну схему: кожний урок – це творчість педагога, застосування його принципів до конкретного учня і твору» [3, 8]. «Одне з головних завдань педагога у вихованні музиканта полягає в тому, щоб підтримувати в учневі постійну захопленість музикою і роботою над її втіленням. ... Творчий взаємозв'язок, професійний взаємовплив створюють атмосферу контакту між учителем і учнем. Не особисті симпатії, а справжнє духовне єднання, засноване на відданості музиці, може дати позитивні наслідки в музиці», – вказувала Т.Кравченко [3, 16].

Отже, саме під час спільної роботи – ансамблевого музикування – виникає елемент змагання і взаємної відповідальності за результат, за свої знання з предмета. У свою чергу активізуються творчі сили студентів, їхня самостійність, виховуються гуманні стосунки, завдяки чому значно підноситься навчально-виховна ефективність заняття, тобто вдосконалюються професійні навички та формується особистість молодого фахівця.

Студенти, активно навчаючись спілкуватися засобами музики, починають розуміти мотиви навчання гри на музичному інструменті, а іноді їм стають зрозумілими деякі внутрішні перешкоди своїм індивідуальним мистецьким проявам, які їхня увага раніше не помічала. Таке поліфункціональне спілкування забезпечує обмін інформацією і співпереживання, пізнання особистості і самоутвердження, адже реалізуються комунікативні, перцептивні, сенситивні та інтерактивні риси музичного спілкування.

Відтак не буде спірною думка про те, що систематичне впровадження ансамблевого музикування у навчальний процес уроку фортепіано як важливої складової комплексної підготовки молодого вчителя музики загальноосвітньої школи є своєрідним моделюванням багатьох сторін його майбутньої професійної діяльності, адже високий рівень володіння музичним інструментом дозволить фахівцю, здійснюючи вплив на емоційну сферу через почуттєво-логічне сприйняття музичного мистецтва, формувати у підростаючого покоління добрий художній смак. Професійне пропагування вчителем високохудожніх музичних творів європейських та вітчизняних композиторів збагатить духовно українську молодь, яка пізнає та усвідомить свою національну самобутність, а також наблизиться до розуміння світової класичної музики.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Баренбойм Л. За полвека. Очерки, статьи, материалы. – Ленинград: Советский композитор, 1989.
2. Герега М.М., Гавриляк Т.С. Методичні рекомендації по вивченню фортепіанних ансамблів у класі загального та спеціалізованого фортепіано. – Львів, 1993.
3. Кравченко Т. У класі фортепіано. (Нотатки педагога) // Питання фортепіанної педагогіки та виконавства. Збірник статей // Упоряд. А.Й.Корженевський. – К.: Музична Україна, 1981. – 3-16 с.
4. Курковський Г. Микола Віталійович Лисенко – піаніст-виконавець. – К.: Музична Україна, 1973.
5. Молчко У. Впровадження фортепіанних ансамблів Богдани Фільц у музично освітній процес вищих навчальних закладів // Актуальні проблеми викладання музичних дисциплін у вищій школі. Збірник статей. Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – Вип.35. – К., 2004. – С. 209-217.
6. Пятакова 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 ім. І.Франка, 2003.
7. Савицький Р. Основні засади фортепіанної педагогіки. – Тернопіль: Астон, 1994.

8. Сидор М. Фортепіанний дует: Програми для студентів та викладачів вузів. – Львів, ЛДМА ім. М.Лисенка, 2000.
9. Сорокина Е. Фортепианный дуэт. История жанра.: Исследование.– М.: Музыка, 1988.
10. Хольцвейссиг К. Игра в четыре руки // Ребенок за роялем. Педагоги-пианисты социалистических стран о фортепианной методике. – М.: Музыка, 1981.
11. Штейнпресс Б. Музыка XIX века. Популярный очерк. Ч.1.Классицизм и романтизм. – М.: Советский композитор, 1968.

**Natalya Yuziuk**

**TO THE PROBLEM OF THE ROLE OF ENSEMBLE PLAYING AT PIANO LESSONS  
IN INTEGRATED MOULDING OF MUSIC TEACHER'S PERSONALITY**

The article is devoted both to presenting a brief review of 4-hands piano ensemble originating and developing history and motivating an expedience of wider inculcation of such sort of piano using as necessary interactive technology of future professional activity modelling.

**Key words:** piano duet, hermeneutical analysis, interactive education, pedagogical technology, «business and role games» training, M.Lysenko, multifunctional dealings.

**Зоряна Юзюк**

**ФОРТЕПІАННІ ТВОРИ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ  
У ПЕДАГОГІЧНОМУ РЕПЕРТУАРІ**

*Стаття присвячена діяльності мистців української діаспори в галузі створення педагогічного фортепіанного репертуару. Твори авторських та упорядкованих збірників, а також збірок фортепіанних обробок українського фольклору розглядаються в аспектах піаністичних завдань, виконавських проблем та педагогічної спрямованості.*

**Ключові слова:** педагогічний репертуар, дидактична спрямованість, український фольклор, цикл п'єс, обробка для фортепіано, збірник, упорядкування.

Починаючи з 90-х років минулого століття, імена багатьох українських композиторів – представників української діаспори – почали повертатись на Батьківщину; в Україні стали виходити друком їхні музичні твори, написані ще як на Україні, так і створені вже впродовж перебування за кордоном. Так український фортепіанний репертуар поповнився значною кількістю високопрофесійних творів.

Як відомо, через несприятливі історичні обставини багато українських митців ХХ століття були змушені покинути рідну землю.

Так, в різний час до США виїхали В.Балей, В.Безкоровайний, Т.Богданська, В.Витвицький, В.Грудин, О.Кошиць, Я.Ласовський, З.Лисько, І.Недільський, Ю.Олійник, П.Печеніга-Углицький, А.Рудницький, Р.Савицький, І.Соневицький та М.Фоменко, до Канади – М.Кравців-Барабаш, З.Лавришин та Ю.Фіяла, до Англії – С.Туркевич, до Франції – М.Кузан та Ф.Якименко, до Австрії – А.Гнатиншин та Б.Кудрик, до Голландії – М.Антонович, до Бразилії – І.Вовк.

У доробку багатьох вищезгаданих композиторів присутня музика для фортепіано. Вона представлена як творами віртуозного, концертного плану, так і мініатюрами педагогічного спрямування. Власне окремої уваги заслуговують Р.Савицький, І.Соневицький, В.Безкоровайний, М.Фоменко, С.Туркевич, Т.Богданська та М.Кравців-Барабаш, котрі долучились до створення фортепіанного репертуару суто дидактичного призначення. Так, педагогічні збірки присутні в творчості Р.Савицького [26], І.Соневицького [27] та М.Фоменка [32], цикл творів – у С.Туркевич [31]. Обробки українського фольклору для фортепіано зробили В.Безкоровайний [3] та М.Кравців-Барабаш [10], [14], [15], [16], [35]. Крім того, М.Кравців-Барабаш та Т.Богданська працювали у сфері упорядкування педагогічних збірників для фортепіано [29], [33], [34].

Композиторська, педагогічна, наукова, суспільно-громадська діяльність цих митців висвіт-

люється в окремих статтях у довідниках [12], [17], її також розглядають Н.Кашкадамова [8], Л.Кияновська [9] та Р.Савицький (мол.) [25].

Педагогічному призначенню вищезгаданих збірників також присвячено ряд наукових статей, розділів монографій, передмов до нотних видань Т.Воробкевич [5], [6], І.Громіш [7], У.Молчко [13], О.Німилович [18], І.Новосядлої [19], Р.Савицького (мол.) [24] С.Павлишин [20; 21; 22], Н.Польового [23].

Мета статті – узагальнити діяльність митців української діаспори в галузі створення педагогічного фортепіанного репертуару.

З представників української діаспори у США вагомий внесок у написання педагогічних збірників зробили Р.Савицький, І.Соневицький та М.Фоменко.

В 1977 році Український музичний інститут Америки, відзначаючи своє 25-ліття, опублікував в Нью-Йорку «Український фортепіанний альбом для початківців» [26] Р.Савицького (1907-1960). П'єси, що увійшли до цього збірника, були написані автором у повоєнний час, коли він в 1947-1954 роках перебуваючи на чужині біля м. Берхтесгаден (Німеччина) та у Філадельфії (США), займався педагогічною діяльністю і особисто відчував велику потребу музичної літератури такого типу. До альбому увійшло 12 п'єс: 10 мініатюр у формі періоду, створених на основі колядок та українських народних пісень, і 2-х циклів варіацій на теми надзвичайно популярних в народі пісень «Їхав козак за Дунай» та «Їхав стрілець на війноньку».

Принцип розміщення п'єс (на початку збірника йдуть легкі, а наприкінці – фактурно ускладнені та довші твори), наявність детальних динамічних, артикуляційних, фразувальних, аплікатурних позначень, що можна спостерігати на прикладі коліскової «Ой ходить сон», а також подання повних текстів пісень наприкінці альбому є аналогічним до принципу оформлення збірників фортепіанних творів для дітей І.Соневицького.

Мелодика, гармонія, фактура та загальний характер п'єс відповідають розвитку і технічним можливостям учнів 1-2 класів. Як вважає син композитора Р.Савицький (мол.), «технічні прийоми запропонованих у збірці творів дають можливість засвоїти важливі компоненти гри на початковій стадії навчання – в той період, коли рука юного піаніста щойно починає опановувати клавіатуру» [26, 3], а звернувся композитор до українських народних мелодій «...через те, що вони є сприятливим матеріалом для детального та цікавого пояснення і для прищеплення молоді ейфонії рідної музики» [26, 3]. Завдяки глибокій художній виразності п'єс збірник, без сумніву, користуватиметься увагою серед викладачів та учнів дитячих музичних шкіл.

Стараннями Р.Савицького (мол.) «Український фортепіанний альбом для початківців» був перевиданий в Україні в 1999 році.

На думку музикознавця С.Павлишин, «твори для фортепіано займають у Соневицького головне місце в інструментальному жанрі. При тому він ставить у них конкретну мету – створення українського педагогічного репертуару» [21, 71]. Фортепіанні п'єси для дітей І.Соневицького (нар. 1926), як і мініатюри попереднього збірника, теж були створені на основі українських народних пісень. Твори об'єднані у чотири цикли: «Зима», «Весна», «Літо», «Осінь». Саме під такими або наближеними до них назвами перші три збірки були опубліковані протягом кількох років у різних видавництвах США. Четверта збірка – «Осінь» – вперше побачила світ вже в Україні. Дані цикли було об'єднано та видано у Львові Львівською спілкою композиторів (у 1999 р.) під загальною назвою «Пори року» [27].

В 1951 році у видавництві «Свобода» в Джерсі Сіті з'являється перша збірка – «Зима», до якої увійшло 8 найвідоміших колядок та 2 шедрівки.

Надзвичайно прозора, наближена до хорової, фактура цих мініатюр переважно двоголосна, ніде не повторює двічі той самий виклад. Наприклад, у двох варіантах «Нова радість стала» (мажорному і мінорному) в першому випадку виступає двоголосся, у другому – чотириголосся з характерними підголосковими елементами і широким мелодичним розспівуванням.

Через рік у видавництві «У світ» в Нью-Йорку з'явилася друга збірка з восьми фортепіанних мініатюр композитора «Веснянки-гаївки». Назагал всі мініатюри мають форму періоду (за винятком



«Ой ти, старий діду», в якій автор друте проведення теми (на відміну від першого і третього, що звучать у тональності B-dur) подає в доміантовій тональності (F-dur) з дещо більш складною фактурою, через що створюється враження тричастинності), а також мініатюри «А вже весна», котра написана у формі варіацій.

П'єси збірника розміщено за принципом зростання складності творів: від невеликих, простих за фактурою до більш розгорнутих, багатих на різні типи викладу як, наприклад, варіації «А вже весна», в яких використовується акордово-хоровий, тріольний, фігураційний типи фактури, а також чергування та перекидання рук тощо. Детальні динамічні, артикуляційні, фразові та аппікатурні позначення роблять збірник зручним для використання у навчальному процесі.

Третя збірка дитячих п'єс для фортепіано І.Соневицького «Мініатюри» (її друга назва – «Літо») побачила світ в 1955 році у видавництві «Свобода» в Джерсі Сіті. Вона складається з десяти переважно жартівливих українських народних пісень

Гармонічна мова творів – традиційна, досить прозора. В залежності від потреб втілення літературної першооснови композитор деколи розділяє фактуру на мелодію й акомпанемент («По дорозі жук», «Чорна кура», «Косарі»). У таких випадках тема переходить в нижній або середній голос.

Для відтворення різних конкретних образів композитор вживає доцільні, оригінальні, іноді дуже економні засоби. Наприклад, стакато у високому регістрі («Баба і курчата»), акцентовані баси, що передають дзьобання птаха («Занадився журавель»), імітація кування зозулі («У лісі на полянці») та інші.

Останньою частиною цілого циклу є невеличкий розділ «Осінь». До четвертої збірки увійшли раніше написані твори «Червона калина» (1969), «Триптих '88» (1988) та новостворені п'єси («Осінь», «Коліскова»). В основу трьох окремих п'єс збірки покладено українські народні пісні: жартівливу «Ой, що ж то за шум учинився», відому патріотичну «Ой, у лузі червона калина» та «Ой, пряду, пряду, спатоньки хочу», яка також послужила матеріалом для славнозвісної хорової обробки М.Леонтовича «Пряля».

В збірниках, за винятком останнього, разом з творами надруковані і слова народних пісень, на основі яких вони створені, що значно полегшує дітям розуміння і відтворення образного змісту мініатюр.

Широкий спектр виразових засобів, різноманітність образів, доступних і зрозумілих дітям фортепіанних мініатюр І.Соневицького, котрі входять до всіх чотирьох збірників, дають можливість якнайкраще розвинути різні виконавські прийоми на початковому етапі навчання юних піаністів. Спільними для перших трьох збірників є прозора і скупа фактура та переважаюче двоголосся з елементами підголоскової поліфонії, що відповідає виконавським можливостям учнів 2-3-4 класів. П'єси зі збірки «Осінь», які не належать циклу «Триптих '88», можна залучати до програм учнів 3-5 класів. Якщо виконувати «Триптих '88» цілим циклом, то він відповідає рівню 7 класу, якщо ж окремими творами – тоді їх доцільно пропонувати до вивчення учням 6 класу.

Майже півстоліття фортепіанні твори, що увійшли до збірника «Пори року» І.Соневицького залишалися для нас невідомими і лише після перевидання в 1999 році у Львові стали вагомою складовою педагогічного репертуару дитячих музичних шкіл України.

Фортепіанний репертуар поповнився ще одним збірником – «Моя веселка» [32] М.Фоменка (1894-1961). П'ять легких п'єс для фортепіано на українські теми зі збірника були написані в 1952 році і присвячені Р.Савицькому. Кожна з них має просту тричастинну побудову. Їм притаманні безпосередність і природність розвитку музичного матеріалу (де фольклорні мотиви є поєднані з надзвичайно яскравими піаністичними виразовими засобами, зокрема доречним використанням регістрів інструмента, що дає можливість урізноманітнити фактуру творів), майстерна довершеність форми і зручність піаністичного викладу. Все це робить ці твори вартісним навчальним матеріалом для учнів 5-6 класів ДМШ.

З композиторів української діаспори Англії до створення фортепіанного репертуару для дітей також долучилася С.Туркевич (1898–1977), ім'я якої, як і імена А.Гнатишина, І.Соневицького, Р.Савицького та інших визначних митців, що емігрували на Захід з певних життєвих причин, до не-

давнього часу було майже невідоме широкій громадськості в Україні. І лише з появою монографії доктора мистецтвознавства, професора С.Павлишин «Перша українська композиторка» [22], виданої у Львові в 2004 році, ім'я С.Туркевич повернулося на Батьківщину. «Вона, – як зазначає С.Павлишин у передмові до збірки фортепіанних творів автора, що побачила світ теж у Львові роком пізніше, – завжди прагнула до нового, і, по суті, була першою авангардисткою в українській музиці. Стиль її творчості можна окреслити як раціональний, антиромантичний; постімпресіоністичні і експресіоністичні риси поєднуються у неї з витонченістю фактури і далеким натяком на український ідіом» [30, 3].

Однак у «Циклі п'єс для дітей» [31], над яким композиторка закінчила роботу в повоєнні роки, вона постає перед нами дещо іншою. Музична мова її творів тут більш традиційна і наближена до народних джерел, а тематичний матеріал п'єс лише злегка забарвлюється альтераціями, збагачується підголосками, органічними пунктами, характерними гармонічними нашаруваннями. До циклу дитячих фортепіанних п'єс С.Туркевич входять дев'ять мініатюр. Більшість із них мають просту тричастинну форму, «Колискова» – варіаційну, а «Молитва» – форму періоду.

«Збірка дитячих п'єс Туркевич (присвячена її внукові Романові), хоч існує в досить нечіткому рукописі, заслуговує видання і впровадження у шкільний репертуар» [22, 147], – відгукувалась про цей твір С.Павлишин за рік до виходу їх друком.

Якщо виконувати вибрані мініатюри з «Циклу п'єс для дітей» С.Туркевич, то вони відповідають рівню 3-4 класів, а якщо цілим циклом, тоді варто їх давати до репертуару учнів 5-6 класів.

Окрім написання авторських творів, базованих на українському народному мелосі, українські музиканти також працювали в галузі створення обробок українського фольклору для фортепіано. Власне, велику кількість таких творів можна побачити у доробку українських педагогів-піаністів Америки (В.Безкоровайного (1880-1966)) та Канади (М.Кравців-Барабаш (1917-2002)). Якщо М.Кравців-Барабаш разом з роботою над колядками та щедрівками також опрацювала велику кількість різних пісенних і танцювальних мелодій, то В.Безкоровайний зосередив свою увагу виключно на піснях зимового календарного циклу.

Багато видатних композиторів звертались до жанру обробки колядок та щедрівок для фортепіано. «Коляди у фортепіанному викладі, – пише Т.Воробкевич, – мають давню європейську традицію. Серед органічних хоральних прелюдій Й.С.Баха в перекладі для фортепіано Ф.Бузоні є прелюдії різдвяного змісту. У фортепіанній спадщині Ф.Ліста є «Різдвяний альбом...» [3, 4-5].

Серед українських композиторів до жанру обробки колядок та щедрівок звертались Я.Ярославенко, Д.Січинський, Б.Вахнянин, В.Барвінський.

Варто зазначити, що більшість композиторів діаспори теж вміщували до своїх фортепіанних збірників обробку колядки чи щедрівки. Так, у вже згаданих вище «Українському фортепіанному альбомі для початківців» Р.Савицького можна побачити 4 колядки, у збірнику «Пори року» І.Соневіцького композитором вміщено 8 колядок і 2 щедрівки. М.Кравців-Барабаш, творчість для дітей якої буде розглядатись згодом, теж має фортепіанні обробки колядок і щедрівок. Так, у виданні «Моя Україна» М.Кравців-Барабаш зустрічаються 2 щедрівки (I зошит) та 4 колядки (II зошит). Т.Богданська, в одному з упорядкованих нею збірників теж вміщує колядки та щедрівки в обробці В.Барвінського.

У цьому зв'язку привертають увагу композитор В.Безкоровайний та піаністка М.Кравців-Барабаш, котрі, як свого часу В.Барвінський (збірник «Колядки і щедрівки» [1]), теж звернулись до написання фортепіанних збірників, присвячених творам виключно різдвяної тематики.

Збірка колядок у фортепіанному перекладі В.Безкоровайного "Три ялинці" [3] налічує 16 мініатюр, кожна з яких має форму періоду.

Як вважає упорядник збірника педагог Т.Воробкевич, «ясність мелодичної лінії колядок, прозорий, делікатний гармонічно-гомофонічний виклад, розуміння природного звучання цієї музики, зручність у піаністичному відношенні є доброю підставою для широкого використання цих мініатюр у педагогічній практиці» [3, 6].

Твори видання відповідають рівню 5-6 класів.

Понад половину століття фортепіанна творчість для дітей В.Безкоровайного залишалась невідомою на Батьківщині. І лише після того, як збірник «Під ялинкою», зредагований Т.Воробкевич, у серії «Український педагогічний репертуар» у 2006 році вийшли друком у Львові, українська музична громадськість дістала можливість познайомитися з нею.

Велику роботу в галузі обробок українського фольклору для фортепіано здійснила представниця української діаспори в Канаді піаністка і педагог М.Кравців-Барабаш. До збірника «Коляди і щедрівки» [10], виданого у Торонто 1975 року, увійшли 35 мініатюр. Збірник умовно поділяється на дві частини: I – твори для одного виконавця (18 коляд та 9 щедрівок), II – твори для фортепіано в 4 руки (7 коляд і 1 щедрівка). До кожного твору I частини додано тексти, з мініатюр II частини текст має лише перший ансамбль «На небі зірка».

Цей збірник є надзвичайно корисним, його варто впроваджувати в педагогічний репертуар учнів 2-3 класів ДМШ.

Також у 1978, 1979, 1982 та 1985 роках у видавництві «Український Музичний Фестиваль» виходять збірки обробок українських народних пісень і танців для фортепіано «Моя Україна» [14], [15], [16], [35] (у чотирьох зошитах) в упорядкуванні М.Кравців-Барабаш. Збірки скомпоновано подібно до аналізованих вище збірників І.Соневицького та Р.Савицького. Але якщо твори збірок останніх представляють рівень складності 1-4 класу музичної школи, то збірки М.Кравців-Барабаш адресовані дітям дошкільного віку, які лише починають займатись музикою, та учням 1-3 класів. В цілому збірки «Моя Україна» долучаються до лінії в українській фортепіанній педагогіці, в свій час започаткованої І.Берковичем («Школа гри на фортепіано» [4]) та продовженої Б.Миличем («Маленькому піаністу» [11]). Вони також перекликаються своєю педагогічною спрямованістю, фольклорною основою творів та оформленням видання зі збірником «Дітям» [2] угорського композитора Б.Бартока

Сама упорядник у назвах перших трьох збірок уточнює, що це «українські пісні для малих дітей». Також перші три зошити мають окрему присвяту: I – «В міжнародному році дитини присвячуємо українським дітям», II – «Присвячую моїм внукам Меланії і Данилові», III – «Присвячую внучці Тамарі».

У чотирьох збірках зібрано 112 легких п'єс. Назагал сюди увійшли українські народні пісні та їх обробки, мелодії українських народних танців та їх обробки, церковні мелодії, обробки авторських мелодій (мелодія Я.Барнича («Трембіта», III зошит), мелодія о.О.Нижанківського («Гуляли, гуляли, гуслі розривались», III зошит)) та авторський твір (сл. В.Панченка, муз. А.Філіпенка, «Вишиванка» (III зошит)). Крім дитячих пісень, тут можна зустріти колядки, щедрівки, танці, найбільш відомі ліричні, а також патріотичні пісні (гімн «Ще не вмерла Україна», «Машерують вже повстанці»). Поруч з нотним матеріалом упорядник подає і один куплет кожної пісні з розрахунком на те, що діти разом з грою на фортепіано обов'язково повинні вчитися й співу. Рівень труднощів зростає впродовж кожного зошита. Загальний рівень складності простежується від початкового періоду навчання (короткі одноголосні мелодії) до рівня 2 класу ДМШ (невеликі художні п'єси із завершеною побудовою). Характерним є те, що із зростанням труднощів у творах зменшується довжина наведених текстів, а із переростанням у художні твори (зошити III-IV) тексти перестають додаватись взагалі.

Окремої уваги заслуговує четверта книжка з серії «Моя Україна», котра має окрему назву «Христия грає на фортепіані». Тут рівень творів є складнішим, ніж у попередній збірці, текст додається лише до «Української колісанки». В збірці вміщено твори поліфонічні («Мала інвенція», «Наслідування»), інструктивні («Етюд I», «Етюд II»), твір великої форми («Варіяції»), обробки народних пісень («І снилося», «Стоїть гора високая»). У збірці також можна побачити своєрідні «п'єси-перекликання» з творами Й.С.Баха («Сольфеджіо») та Л. ван Бетховеном («Місячна»). Якщо у першому творі повністю збережено фактурний виклад та мелодичний малюнок «Сольфеджіо» Й.С.Баха, але сам твір подано у дещо спрощеному та скороченому вигляді, то друга мініатюра, хоч і наслідує фрагмент I частини сонати ор. 27 №2 (т. зв. «Місячної») Л. ван Бетховена, але з твору Бетховена запозичується лише фактурний виклад фігурацій правої руки, натомість у лівій руці проводиться тема української народної пісні «Ой не світі місяченьку».

Варто зауважити, що пісня «Подоляночка» привернула увагу не тільки М.Кравців-Барабаш. Її також залучили до своїх збірників Р.Савицький та І.Соневицький. Надзвичайно цікаво простежити, яку обробку отримала ця пісня у різних композиторів і як ускладнюється її рівень, починаючи від викладу одноголосної мелодії почергово у двох руках (М.Кравців-Барабаш), переходячи до двоголосного викладу (Р.Савицький) з подальшим переростанням до складнішого твору, насиченого елементами підголосковості (І.Соневицький).

Багато композиторів неодноразово звертались і до інших народних пісень. Завдяки цьому, крім «Подоляночки», в різних альбомах можна помітити народну пісню «Баба і курчата» (у М.Кравців-Барабаш та Р.Соневицького). Також М.Кравців-Барабаш та Р.Савицький однаково зацікавилися піснями «Їхав козак за Дунай», «Ой ходить сон» та «Стоїть явір над водою».

Варто зауважити, що М.Кравців-Барабаш настільки привабили певні мелодії, що вона (після попереднього залучення їх до збірника «Співаночки для дітей» [28], редактором-упорядником якого теж є вона) їх включила в «Мою Україну» вдруге. Це такі твори: «Боже великий, Боже єдиний», «Вишиванка», «Гуляли, гуляли, гуслі розривались», «Трембіта».

В 90-х роках ХХ ст. перші три збірники «Моя Україна» були перевидані у Львові. Вони мають значну педагогічну та виховну роль, оскільки залучають дітей до багатих джерел української народної творчості.

Окрім написання нових творів та обробок народних пісень для фортепіано, велике значення має і упорядкування збірників педагогічного спрямування.

Так, М.Кравців-Барабаш стала упорядником збірника «Творів українських композиторів для фортепіано» [29], що вийшов друком у видавництві «Український Музичний Фестиваль» в Торонто 1972 року. Збірник сформовано з найвідоміших п'єс таких українських композиторів ХІХ-ХХ ст., як М.Лисенко, С.Людкевич, В.Косенко, В.Барвінський, Л.Ревуцький, А.Кос-Анатольський, М.Сільванський, І.Шамо, Ю.Рожавська та Б.Фільц. Твори, що увійшли до збірника, відповідають рівню 6-10 класів ДМШ.

У цій галузі вагомий внесок зробила знана американська піаністка українського походження Т.Богданська (нар. 1927). Нею була зібрана більшість фортепіанних п'єс як згаданих вище Р.Савицького, І.Соневицького, З.Лиська, так і інших українських композиторів, які часто піаністка використовувала у своїй педагогічній діяльності. Також Т.Богданська здійснила педагогічну редакцію цих творів та видала їх окремим збірником у 1969 році у видавництві ім. З.Лиська в Нью-Йорку. Згодом цей збірник було перевидано у двох частинах, в Україні [33], [34]. Як і вищезгадане видання «Моя веселка» М.Фоменка, збірник, упорядкований Т.Богданською, також присвячений Р.Савицькому. Якщо до першої частини увійшли мініатюри, призначені для виконання учнями 1-5 класів, то у другій частині вміщено складніші твори, які використовуються в педагогічному репертуарі учнів 5-9 класів ДМШ.

У композиційному доробку багатьох митців ХХ століття – представників української діаспори – присутні твори для фортепіано. Серед значної фортепіанної спадщини цих композиторів, окрім творів концертного рівня, велику частину складають збірки педагогічного призначення.

Якщо до збірників Р.Савицького, І.Соневицького, С.Туркевич та М.Фоменка увійшли власні твори (т. зв. «авторські збірники»), то подібні видання В.Безкоровайного та М.Кравців-Барабаш містять авторські обробки українського фольклору. Також вагомий внесок зробили М.Кравців-Барабаш та Т.Богданська, здійснивши упорядкування педагогічних збірників.

Завдяки старанням Т.Воробкевич, Р.Савицького (мол.), О.Смоляка, С.Павлишин та колективу Львівської Національної Спілки композиторів України розглянуті у статті збірники фортепіанних творів Т.Богданської (упорядкування), В.Безкоровайного, Р.Савицького, І.Соневицького, С.Туркевич та М.Фоменка вийшли друком на Україні, чим значно поповнили вітчизняний педагогічний фортепіанний репертуар.

Твори, що увійшли до педагогічних збірок, створених та упорядкованих музикантами української діаспори, є надзвичайно різноманітними за жанровою основою, музичною мовою, піаністичним та художнім завданням, педагогічним рівнем. Частина перевиданих на Україні збірників [26],

[27], [33], [34], а також збірки, видані за кордоном [29], [35] (окрім «Коляди і щедрівки» [10], укладені М.Барабаш) подані у двомовному варіанті – українською та англійською мовами. Текст решти перевиданих на Україні збірок [3], [14], [15], [16], [30], [32] подано лише мовою українською. Але спільними рисами більшості згаданих видань є програмність творів, переважаюче базування мініатюр на фольклорній основі, певна подібність в оформленні збірників та наявність присвят.

Педагогічні твори митців української діаспори варто більше досліджувати, впроваджувати у навчальний процес, а також виносити на концертну естраду та популяризувати.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Барвінський В. Колядки і щедрівки: Для фортепіано зі словесним текстом. – Тернопіль: Збруч, 1997.
2. Барток Б. Детям: Маленькие пьесы для начинающих пианистов (без октав) с использованием венгерских и словацких детских и народных песен /Вступ. стаття Н.Копчевского; Перевод текстов песен Дм.Седых. – М.: Музыка, 1970.
3. Безкоровайний В. При ялинці: Збірка колядок для фортепіано. – Львів: ЛДМА ім. М.Лисенка, 2006.
4. Беркович І. Школа гри на фортепіано. Друге видання. – К.: Дер. вид. обр. мист. і муз. літ. УРСР, 1962.
5. Воробкевич Т. Передмова // Безкоровайний В. При ялинці: Збірка колядок для фортепіано. – Львів: ЛДМА ім. М.Лисенка, 2006. – С.3-6.
6. Воробкевич Т. Передмова // Фоменко М. Моя веселка: П'ять легких п'єс для фортепіано на українські теми. – Львів: ЛДМА ім. М.Лисенка, 2006. – С. 3-4.
7. Громіш І. Фортепіанний збірник Романа Савицького для початківців: його виховна і педагогічна спрямованість. //Українські композитори – дітям. Матеріали міжвузівської студентської науково-практичної конференції /Редактори-упорядники С.Дацюк, С.Процик, І.Фрайт, О.Яцків – Дрогобич: Вимір, 2004. – С. 68-72.
8. Кашкадамова Н. Передмова редактора // Савицький Р. Основні засади фортепіанної педагогіки. – Пустомити: Пустомитівська районна друкарня, 1994. – С. 3-4.
9. Кияновська Л. Митці української діаспори // Кияновська Л. Українська музична культура: Навчальний посібник. – Київ: ДМЦНЗКМ, 2002. – С. 120-122.
10. Коляди і щедрівки: Для фортепіану. /Уклад. М.Барабаш. – Торонто: Український Музичний Фестиваль, 1975.
11. Милич Б. Маленькому піаністу: Посібник для дошкільників. Видання четверте. – К.: Муз. Україна, 1984.
12. Мистецтво України: Біографічний довідник /Упорядники А.В.Кудрицький, М.Г.Лабінський; За редакцією А.В.Кудрицького. – К.: Укр. енцикл., 1997.
13. Молчко У. Марта Кравців-Барабаш та її фортепіанний альбом «Моя Україна» // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. – №3 (15). – Тернопіль-Київ, 2005. – С. 40-47.
14. Моя Україна. Українські пісні для малих дітей. Книжка I /Обробка для фортепіано М.Кравців-Барабаш. – Львів: Вільна Україна, [б.р.].
15. Моя Україна. Українські пісні для малих дітей. Книжка II. /Обробка для фортепіано М.Кравців-Барабаш. – Львів: Вільна Україна, [б.р.].
16. Моя Україна. Українські пісні для малих дітей. Книжка III. /Обробка для фортепіано М.Кравців-Барабаш. – Львів: Вільна Україна, [б.р.].
17. Муха А. Композитори України та української діаспори: Довідник. – К.: Муз. Україна, 2004.
18. Німілович О. Фортепіанні цикли Ігоря Соневицького та їх роль у збагаченні навчально-педагогічного репертуару вищої та середньої школи // Етнос. Культура. Нація. Випуск IV. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. – Дрогобич: Коло, 2004. – С. 136-144.

19. Новосядла І. Фортепіанні твори для дітей Василя Безкоровайного. // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. – №1 (18). – Тернопіль-Київ, 2007. – С. 3-10.
20. Павлишин С. Від упорядника // Туркевич С. Фортепіанні твори /Упорядник С.Павлишин. – Львів: ЛНСКУ, 2005. – С. 3-6.
21. Павлишин С. Ігор Соневицький. – Львів: Бак, 2005.
22. Павлишин С. Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукачович. – Львів: Бак, 2004.
23. Польовий Н. Народнопісенна основа циклу «Пори року» Ігоря Соневицького // Українські композитори – дітям. Матеріали міжвузівської студентської науково-практичної конференції. /Редактори-упорядники С.Дацюк, С.Процик, І.Фрайт, О.Яцків – Дрогобич: Вимір, 2004. – С. 73-75.
24. Савицький Р. (мол.). Вступне слово // Савицький Р. Український фортепіанний альбом для початківців. – Тернопіль: Астон, 1999. – С. 3.
25. Савицький Р. (мол.). Композиторська спадщина Романа Савицького на початку ХХІ століття // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Том ССXLVII: Праці Музикознавчої комісії. – Львів: НТШ, 2004. – С. 426-434.
26. Савицький Р. Український фортепіанний альбом для початківців. – Тернопіль: Астон, 1999. – 20 с.
27. Соневицький І. Пори року. – Львів: ЛСКУ, 1999.
28. Співаночки для дітей /Редактор-упорядник М.Кравців-Барабаш. – Торонто: Український Музичний Фестиваль, 1973.
29. Твори українських композиторів для фортепіано. Том II /Редактор-упорядник М.Кравців-Барабаш. – Торонто: Український Музичний Фестиваль, 1972.
30. Туркевич С. Фортепіанні твори /Упорядник С.Павлишин. – Львів: ЛНСКУ, 2005.
31. Туркевич С. Цикл п'єс для дітей // Туркевич С. Фортепіанні твори /Упорядник С.Павлишин. – Львів: ЛНСКУ, 2005. – С. 97-112.
32. Фоменко М. Моя веселка: П'ять легких п'єс для фортепіано на українські теми. – Львів: ЛДМА ім. М.Лисенка, 2006.
33. Фортепіанні твори українських композиторів для молоді /Зібрала Т.Богданська. – Частина перша. – Тернопіль: Астон, 2000.
34. Фортепіанні твори українських композиторів для молоді /Зібрала Т.Богданська. – Частина друга. – Тернопіль: Астон, 2000.
35. Христя грає на фортепіані: Моя Україна. Книжка IV /Опрацювала М.Кравців-Барабаш. – Торонто: Український Музичний Фестиваль, 1985.

**Zoryana Yuzyuk**  
**PIECES FOR PIANO OF ABROAD UKRAINIAN COMPOSERS**  
**IN THE PEDAGOGICAL REPERTOIRE**

The article enlightens work of abroad Ukrainian musicians in the field of creating a pedagogical piano repertoire. Pieces from author's and edited piano collections as well as collections with piano arrangements of Ukrainian folklore are analysed in aspects of their pianistic tasks, interpretational problems and pedagogical purposes.

**Key words:** pedagogical repertoire, pedagogical purpose, Ukrainian folklore, cycle of pieces, piano transcription, piano collection, edition.

Надія Варавкіна-Тарасова

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

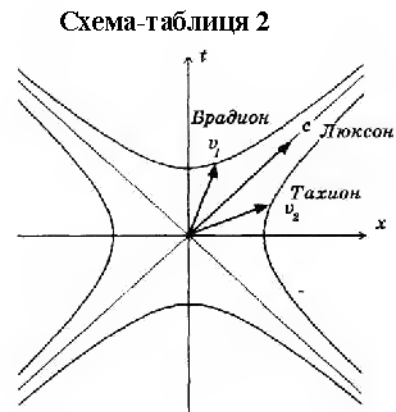
В обрядовій культурі українського народу великого значення набув прямий зв'язок з висловом «Око Лада» як Божества пізньотрипільського пантеону. Дешифрувальник і дослідник прадавньої української пам'ятки «Рукопису Ора» американець Д.Стойко повідомляє, що «релігія Ока існувала в українських степах ще за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

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

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

## ЛІТЕРАТУРА

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



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

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

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

Галина Борейко

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

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

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

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

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

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

же ставлення. Воно то «жевріє», то яскраво «спалахує» самобутніми витворами українських композиторів, що творять шедеври та історичні пам'ятки нашої національної хорової культури [1, 36].

У свою чергу М.Чембержі зазначає: «Мистецтво при всьому багатстві своїх барв та відтінків і здатності відповідати на запити будь-якої соціальної групи стає незмінним чинником консолідації суспільства» [2, 14].

У розвитку музичної культури Рівненщини хоровому мистецтву належить одне із вагомих місць, і охоплює воно значну частину учасників аматорської самодіяльності. Л.Ігнатова зазначає: «Аматорство як одна із форм масової художньої діяльності людей завжди активно побутувало в Україні. Залучення широких верств населення до спільної творчості – один із дієвих чинників підняття національної самосвідомості, патріотичного духу та виховання. Україна в цьому випадку – унікальна країна. Адже, практично не маючи своєї державності, вона зуміла аматорський рух підняти до такого рівня, що забезпечила появу професійного мистецтва у різних його проявах. Іншими словами, одна вітка аматорського самовияву плавно перейшла у професійну рефлексію, друга як народна художня творчість існує і нині» [3, 45].

Вагоме місце в розвитку хорового мистецтва Рівненщини займає хорова капела Дубенського районного будинку культури, яка була створена в березні 1964 року і працює донині. З моменту створення очолила капелу студентка Львівської державної консерваторії ім. М.Лисенка Ганна Мусіївна Катанаш, яка навчалася на другому курсі диригентського відділу в класі викладача Івана Микитовича Небожинського. У 1968 році вона блискуче закінчила консерваторію.

Ганна Мусіївна Катанаш народилася 10 березня 1928 року в селі Соснівка Дубенського району Рівненської області у великій селянській сім'ї. Батько Ганни Мусіївни був церковним регентом і атмосфера у їхньому домі завжди була співучою, тому що батько розучував церковні твори, а з ним співали всі діти та дружина. Ганна завжди дивувалася, що батько так довго вчив партії, їй вони давалися дуже легко, вона завчила напам'ять весь церковний репертуар. Тому любов до співу у неї зародилася ще з дитинства.

Коли Ганна підросла, вона пішла в Соснівську школу, через війну закінчила лише 4 класи і тому довелося довчитися з перервами у Дубно, Тростянці, а потім за місцем роботи чоловіка с.Хотовиці Почаївського району Тернопільської області.

Після закінчення школи Г.М.Катанаш працювала завідувачем бібліотеки в с. Острів Козинського району Рівненської області, але їй дуже хотілося пов'язати своє життя з музикою, тому вона вступила на диригентський відділ Львівського музичного училища. Після його закінчення, у 1958 році, молода випускниця пішла працювати в Дубенську музичну школу викладачем сольфеджіо, вокалу й фортепіано, вона вела дитячий хор у школі. В цей же час Г.Катанаш організувала в Дубно хоровий колектив. Ганна Мусіївна згадує: «З цього і почалася моя творча діяльність... І от перша репетиція. Що таке перша репетиція? Це презентація особистості, і якщо ти на першій репетиції проявиш себе добрим організатором і спеціалістом, то і надалі будеш працювати. Для початку взяти простий твір, щоб перевірити вокальні дані (на прослуховування прийшло 150 чоловік, людей різних професій – автор), частина бажуючих відсіялась, а частина залишилась. На початок створення хор складався із 60-ти чоловік» [6]<sup>1</sup>.

Учасниками хору були працівники різних підприємств міста: ливарно-механічного заводу, м'ясокомбінату, промкомбінату, трикотажної фабрики, працівники торгівлі, вчителі, культпрацівники та медпрацівники міста. До першого складу капели входили: Л.Михайлова, Ю.Ємельянова, В.Шелемех, Л.Гелюта, Н.Нечипорук, Л.Анікушина, А.Ткачук, Д.Ткачук, О.Кушнерук, Л.Лебідь, А.Люпак, Л.Щеголинська, О.Янович, О.Павлюк, Ю.Плакас, С.Суражський, В.Алімов, В.Савчук, П.Кочубей, В.Векленко, І.Янчук, О.Смолко, В.Селедець, І.Костюк, В.Мудрик, І.Штихалюк, Л.Істоміна, О.Філатова, І.Мартинюк, І.Кшивак та багато інших [5, 53].

Роботу з хористами Ганна Катанаш почала із вивчення нотної грамоти, знайомства з творчістю визначних композиторів, підготовки святкових програм, які склалися із декількох творів, се-

<sup>1</sup> Записано автором зі слів Ганни Мусіївни Катанаш, 1928 р.н., м. Дубно Рівненської області 15 квітня 2008 року Г.Борейко // Архів автора.

ред яких були: «Зимня дорога» Ю. Шабаліна, українські народні пісні «Сусідонька», «Вареники в сметані» та ін.

Учасники хору працювали наполегливо, будучи справжніми ентузіастами, адже, окрім заняття співом, у кожного із них була основна робота, а репетиції проводились три рази на тиждень, і працювати приходилося до пізнього вечора, а інколи й до ночі.

З кожним роком Г. Катанаш урізноманітнювала і ускладнювала репертуар колективу, відпрацьовувала нові твори. Систематичні заняття гуртка проходили з метою вироблення чіткості звукової дикції, своєрідної манери виконання, художнього тлумачення музичного твору, що виявлялося у розстановці смислових кульмінацій та нюансів, в особливостях темпу і ритму.

Першого успіху хор досягнув уже в перший рік свого існування, коли виступив на обласному святі «Весни і праці», де був нагороджений грамотою обласного виконавчого комітету.

У 1966 році на обласному огляді художньої самодіяльності хор зайняв перше місце і був нагороджений грамотою і грошовою премією.

У 1967 році на обласному фестивалі мистецтв хор зайняв перше місце і був відібраний на республіканський фестиваль, на якому став Лауреатом Всесоюзного і Республіканського фестивалів, нагороджений великою золотою медаллю і дипломом I ступеня. Його учасниця Н.Нечипорук згадує: «На нас дивилися як на звичайний сільський хор, але після виконання української народної пісні в обробці А. Кос-Анатольського «Чотири воли пасу я» в залі настала тиша, а через якусь мить пролунали бурхливі оплески»<sup>1</sup>.

Через два з половиною роки творчої діяльності, за високу виконавську майстерність та успіхи у розвитку хорового мистецтва Постановою колегії Міністерства культури Української РСР від 15 серпня 1967 року академічному хору Дубенського районного будинку культури Рівенської області було присвоєно найменування «Самодіяльна народна хорова капела» [7], а керівника хору Г.Катанаш нагороджено Почесною грамотою Президії Верховної Ради УРСР та золотою медаллю.

Велику фінансову підтримку капелі надавала місцева влада. Капела була забезпечена музичними інструментами, методичною літературою, мала десять комплектів чоловічих та жіночих костюмів, взуття, великий просторий кабінет для проведення занять.

На початку 1970 року в Дубенському районному будинку культури відбувся творчий звіт самодіяльної народної хорової капели з участю провідних композиторів України Є.Козака, І.Шамо, народного артиста УРСР, лауреата Державної премії А.Кос-Анатольського, заслуженого діяча мистецтв УРСР М.Колесси та солістів Київської і Львівської державних філармоній. У виконанні капели прозвучали пісні «Щедрик» М. Леонтовича, «Садок вишневий коло хати» А.Вахнянина, «Зимня дорога» Ю.Шабаліна. Особливий успіх у слухачів мали пісні присутніх в залі композиторів І.Шамо «Україно – любов моя», Є.Козака «Хлопець стежку втоптав», А.Кос-Анатольського «Чотири воли пасу я», українська народна пісня в обробці М. Колесси «Сива зозуленька», які виконували солісти – О.Прокопчук, Л.Гелюта, І.Янчук, О.Янковський, Ю.Піктурно, М.Карачун [8, 2].

Творчий звіт народної капели пройшов під бурхливі оплески, а митці професійного мистецтва дали високу оцінку колективу і керівнику. Зокрема, М.Колесса сказав: «Добрий ансамбль, чарівні голоси, чіткий спів... Сподіваємось, що виконавський рівень капели буде зростати й далі, що вона стане прикладом пропаганди музично-хорового мистецтва для інших». Композитор І.Шамо в свою чергу зазначив: «Бачу на сцені людей різного віку, різних поколінь, щиро відданих мистецтву. Їх єднає пісня. Капела справляє на слухачів глибоке емоційне враження» [8, 2].

За добросовісне ставлення до праці Ганні Катанаш у 1971 році було присвоєно почесне звання «Заслужений працівник культури України». За період роботи з капелою вона нагороджена п'ятьма золотими медалями та ювілейною медаллю «За доблесний труд».

Самодіяльна народна хорова капела була учасником багатьох оглядів, конкурсів, фестивалів, практично жоден концерт не обходився без її участі. Капелу добре знали не тільки в районі та області, з творчими поїздками вона неодноразово виступала в сусідніх областях Волинській, Тернопіль-

<sup>1</sup> Записано автором зі слів Ніни Дмитрівни Нечипорук, 1937 р.н., м. Дубно, Рівненської області 15 квітня 2008 року Г.Борейко // Архів автора.

ській, а також у Черкаській та Київській. Відвідувала вона і сусідні республіки Білорусь, Литву, Латвію, Угорщину.

Капела запрошувалась музично-хоровим товариством у м. Київ, де виступила з творчим звітом в Колонному залі ім. М.Лисенка. В червні 1975 року вона була удостоєна права представляти хорове мистецтво Рівненщини, а разом з цим і України на сцені Виставки досягнень народного господарства СРСР в Москві, де отримала найвищий бал і стала золотим Лауреатом. Водночас заслужений працівник культури Української РСР, художній керівник хорової капели Г.М.Катанаш була нагороджена золотою медаллю і дипломом I ступеня Головного Комітету ВДНГ СРСР, а солістка капели, заслужений працівник культури УРСР Л.Гелюта нагороджена бронзовою медаллю. При цьому спів оцінювали члени журі з числа видатних діячів мистецтв та відповідальних працівників Міністерства культури СРСР.

Поїздка до Москви стала творчою насагою для подальшого розвитку хорового мистецтва. Капела успішно виступила у першому і другому турі Першого Всесоюзного фестивалю самодіяльної народної творчості і одержала звання лауреата та велику золоту медаль. Програма колективу збагатилася новими творами: «Мати Батьківщина» музика О.Білаша на слова М.Ткача, «Там де була війна» музика В. Дмитрієва на слова О.Ольгіна, «Прихід весни» Ф.Мендельсона.

Постійно поповнювалась капела новими учасниками. Так, у її склад влились Н.Христюк, С.Качура, Л.Фарина, О.Кокор, Г.Плотніков, Л.Колодун, С.Іськович, Н.Бондарчук, Г.Бондарчук, які наполегливо працювали за спеціальною програмою, щоб виступати на рівні з досвідченими учасниками.

У наступні роки капела виступала в обласних центрах України – Черкасах, Чернівцях, Львові, Житомирі, Луцьку та перед ліквідаторами Чорнобильської аварії в Гомельській області Білорусії.

Виступи капели неодноразово транслювало телебачення. Вона брала участь в телетурнірі «Сонячні кларнети». За період свого існування капела нагороджена 7 золотими медалями республіканських оглядів і фестивалів, присвячених знаменним датам: 50-річчю, 60-річчю і 70-річчю Великого Жовтня, 100-річчю з дня народження В.І.Леніна, 50-річчю створення СРСР, I та II Всесоюзного фестивалів самодіяльної народної творчості.

Народна хорова капела двічі стала лауреатом конкурсу пісні ім. М.Леонтовича, у 1990 році – лауреатом Республіканського конкурсу хорових капел, присвяченого 120-річчю з дня народження Лесі Українки в м. Луцьку.

Вона постійно бере участь в обласних, районних оглядах, святах, виступає з концертами перед трудівниками міста, району та області.

Незмінним керівником капели протягом багатьох років продовжує залишатись заслужений працівник культури України Ганна Катанаш.

Репертуар капели поповнився творами українських композиторів М.Леонтовича («Праля»), «Піють півні», «Дударію», «Ой, зійшла зоря», Л.Ревуцького («Прилетіла перепілочка»), О.Білаша («Мати – Батьківщина»), Є.Козака («Вівчарик», «Звела мене не біда»), О.Сабадаш («Вареники»), А.Новікова («Аріоза матері»), М.Лисенка (на слова І.Франка «Вічний революціонер»), П.Майбороди (на слова Г.Сербіна «Край над Горинню»), І.Зажитько («Співає моя Україна»), а також низкою українських народних пісень в обробці А.Кос-Анатольського «Чом, чом, земле моя», українською народною піснею в обробці П.Милославського «Дівчино, прощай», українською народною піснею в обробці Ф.Колесси «В гаю зелененькім», українською народною піснею в обробці Г.Верьовки «І шумить, і гуде», українською народною піснею в обробці місцевого композитора М.Ракова «Ой дуб-дуба» та ін.

Принагідно зауважимо, що керівник капели вдавалася у своєму пошуку й до мистецтва інших народів. У репертуарі знайшли своє місце захоплюючі моравська народна пісня в обробці В.Львіна «Может ты дома был», литовська народна пісня в обробці І. Стролія «Вальок дальгелі», композитора Г.Белова на слова Кітахарі Хакусю, переклад з японської В. Маркової «Лунной ночью». Вимогою того часу обов'язковою була й російська тематика. Глядачі мали змогу слухати на сцені твори російських композиторів П.Чайковського «Соловушко», В.Дмитрієва «Там, где была



война», А.Кальдари «Stabat Mater», Г.Свиридова «Повстречался сын с отцом» та інші.

Репертуар народної капели багатий не тільки хоровими піснями, але й сольними номерами. Впродовж багатьох років солістами хору були заслужений працівник культури УРСР Л.Г. Гелюта, Л.В. Анікушина, С. Панасюк, М. Козяр.

За час існування хорова капела під керівництвом знавця хорової музики, досвідченого диригента Г.Катанаш дала понад 400 концертів.

В даний час Г.М.Катанаш, окрім керівництва хором, працює ще й регентом церковного хору Свято-Миколаївського собору в Дубно, багато робить аранжувань, пише свої твори, але найбільше їй вдаються твори духовної тематики.

Митець багато уваги приділяє індивідуальній роботі зі співаками, виконавській культурі, виразності подачі тексту, прищеплює любов до пісні. Вона завжди енергійна, діяльна, закохана в пісню, до остатку віддана мистецтву, наполеглива в досягненні мети, непримиренна до будь-якої фальші. В роботі керівник капели зуміла згуртувати навколо пісні різних за віком і музичною підготовкою людей, створити атмосферу творчого горіння, піднести пісню до рівня мистецтва, згуртувати діяльний самобутній мистецький колектив. Всі свої знання та вміння вона віддає справі розвитку хорового мистецтва.

Отже, народна хорова капела під керівництвом Г.Катанаш відіграла значну роль у становленні та розвитку музичної культури Рівненщини загалом та хорового мистецтва зокрема. Неоціненний її вклад у збереження та примноження національно-культурних традицій. Через популяризацію творів українських класиків та місцевих самодіяльних композиторів, пісень, створених самим народом, які збереглися на Поліссі, вона зробила вагомий внесок у загальнонаціональну культуру. Крім того, завдяки великому талантові і високій професійній майстерності Г.М. Катанаш, обізнаності її з різними музичними творами XIX-XX ст. діяльність народної хорової капели Дубенського районного будинку культури стала здобутком не лише культури Рівненщини, але й української культури в цілому.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Котирло Т. Хорове мистецтво у розвитку та формуванні духовного світу особистості // Теоретичні та методологічні засади неперервної мистецької освіти: Зб. матеріалів науково-методологічного семінару. – Чернівці: Зелена Буковина, 2006.
2. Чембержі М. Мистецька освіта Києва: історія і сучасність // Теоретичні та методичні засади неперервної мистецької освіти: Зб. матеріалів науково-методичного семінару. – Чернівці: Зелена Буковина, – 2006.
3. Ігнатова Л.П. Тенденції розвитку музичної культури Волині наприкінці XX - початку XXI століття: Дис. канд. мист.: 17.00.01. – К., 2006.
4. Записано автором зі слів Ганни Мусіївни Катанаш, 1928 р.н., м. Дубно Рівненської області 15 квітня 2008 року Г.Борейко // Архів автора.
5. Державний архів Рівненської області (ДАРО). Ф. Р-597 – «Фонд Рівненського обласного Будинку народної творчості», оп. 1, од. зб. 325, – 60 арк.
6. Записано автором зі слів Ніни Дмитрівни Нечипорук, 1937 р.н., м. Дубно Рівненської області 15 квітня 2008 року Г.Борейко // Архів автора.
7. Поточний архів Дубенського районного будинку культури.
8. Державний архів Рівненської області (ДАРО). Ф. Р-1400 – «Фонд Каганова Михайла Івановича». Ф. Р-1400, оп. 1, од.зб. 1, – 2 арк.

**Halyna Boreyko**

#### CREATIVE DEPOSIT G.M.CATANASH IN DEVELOPMENT OF MUSICAL CULTURE RIVNE REGION

In the article the question of becoming and of development of musical culture Rivne region and creative contribution of leader of folk choral choir Catanash G.M. are considered.

**Key words:** choral art, folk choir, musical culture, amateur collective.

Ярослав Лемішка

ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВА ДІЯЛЬНІСТЬ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА  
В КІНЦІ ХІХ – НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

*Стаття висвітлює диригентсько-хорову діяльність видатного українського композитора, педагога, громадського діяча С. Людкевича в контексті культурно-мистецьких традицій Галичини в кінці ХІХ – на початку ХХ століття.*

**Ключові слова:** С.Людкевич, диригентська діяльність, концертне виконавство, хоровий твір, концертна програма, хорова партитура.

Ім'я видатного українського композитора, педагога, культурно-мистецького та громадського діяча Станіслава Пилиповича Людкевича (1878-1979) все більше привертає увагу дослідників-музикознавців своїм неперевершеним талантом, ерудицією, передачею знань молодому поколінню, безкорисливим служінням українському народові. До цього часу серед музикознавців мало хто виокремлював таку його грань, як багатолітня титанічна праця диригента та керівника багатьох хорових та симфонічних колективів, серед яких «Львівський Боян», «Бандурист», хор дівчат Руської семінарії м. Львова та ін. З цими колективами С.Людкевич завжди перебував на передньому плані культурно-мистецького життя Галицького краю, починаючи з кінця ХІХ століття і закінчуючи 30 роками ХХ ст.

Якщо музикознавча, педагогічна, композиторська, фольклористична, публіцистична, громадська сфери діяльності С.Людкевича певною мірою розглянуті в працях О.Шреер-Ткаченко, М.Загайкевич, М.Білинської, С.Павлишин, Я.Якубяка, Л.Кияновської, С.Грици, то диригентсько-хорова діяльність досліджувалася мало.

Мета статті – висвітлити диригентсько-хорову діяльність видатного українського композитора С. Людкевича в контексті культурно-мистецьких традицій Галичини у кінці ХІХ – на початку ХХ століття.

На початковому етапі своєї творчої діяльності С.Людкевич почав виступати не тільки як піаніст і композитор, але й як диригент аматорських учнівських та студентських хорів. Власне від початку 1898 р. розпочинаються концертні виступи С.Людкевича як піаніста та диригента хору. На 1898 р. випало декілька ювілейних дат: 50-ліття скасування панщини в Галичині, 25-ліття літературної діяльності І.Франка, 100-ліття відродження української літератури. Та головною подією 1898 р. для членів «Академічної громади» (студентського товариства Львівського університету) і зокрема для С.Людкевича як його члена був ювілей 25-літньої літературної діяльності І.Франка. Учасники товариства «Академічна громада» як ініціатори ювілею почали активно готуватися до нього ще з весни 1897. С.Людкевичу було доручено організацію концертної частини святкового вечора. У спогаді про перший ювілей І.Франка С.Людкевич описував труднощі, з якими він зустрівся під час підготовки до цього свята: «Бракувало виконавців, «Львівський боян» відмовився виступати; хор, скомплектований з трудом в останній хвилині, складений з випадкових учасників, з яких щоразу хтось відпадав, був замалий, щоб справитись зі складною поліфонною фактурою середньої частини «Вічного революціонера» Людкевича і виконував її у значно повільнішому темпі» [8, 116]. Молодий диригент не вмів ще дати собі ради із записом оркестрової партії і з самою оркестровкою. Йому допомагав полковий барабанщик з групи віденських музикантів, які працювали у львівському військово-му оркестрі. Людкевич згадував, що капельмейстер і оркестранти дуже прихильно й радо допомагали, але з ангажуванням військового оркестру були труднощі.

1898/99 навчальний рік розпочався 14 жовтня, за два тижні до ювілею І. Франка. С. Людкевич щоденно, а то й двічі на день проводив репетиції з хором у приміщенні «Академічної громади», а окремо 27 і 30 жовтня в обідній час відбувалися репетиції оркестрового супроводу у військовій казармі. 26 жовтня приїхав Ясько Остапчук, селянський посол до австрійського парламенту, який склав мелодію на Франкові слова «Мій раю зелений». С. Людкевич проводив і з ним репетиції до солоспіву, підібравши до нього фортепіанний супровід.

У день ювілею – 30 жовтня 1898 р. – зал «Поштового Клубу» «заройвся самим цвітом нашої інтелігенції, перейнятої одною ідеєю...» [8, 116]. Ювіляра вітали В.Гнатюк, як голова ювілейного комітету, М.Грушевський – від Наукового товариства імені Шевченка, С.Новаківський – від радикальної партії, Н.Кобринська – від «Союзу українок», Г.Гарматій – від «Академічної громади», М.Павлик – як близький приятель. Зі словом подяки звернувся до присутніх Франко. Було зачитано листи і телеграми, вручено ювілярові подарунки. Концерт розпочався «Вічним революціонером» С.Людкевича. Як зазначає дослідник історії хорового товариства «Боян» Л.Р.Ханик, «дуже велично пройшло Франкове свято, на якому прозвучав перший твір молодого композитора С.Людкевича «Вічний революціонер» [7, 27]. Крім цього твору, в концерті Я.Остапчук виконав власний солоспів у фортепіанному супроводі С.Людкевича; опісля слідувало художнє читання поезій «Каменярі» і «Наймит». У концерті хор під диригуванням С.Людкевича також виконував твори М.Лисенка, Ф.Колесси, Г.Топольницького під акомпанемент відомої піаністки Ольги Окуневської.

Українське музичне життя Львова концентрувалося у заснованому в 1891 р. хоровому товаристві «Львівський Боян». До речі, з хоровим колективом, який функціонував при цьому товаристві, С.Людкевич співпрацював з жовтня 1897 р. по 1939 р., не враховуючи років, проведених у Відні, Перемишлі та в період Першої світової війни. Спочатку у цьому колективі він виконував функцію співака-хориста і піаніста, а згодом – диригента і композитора.

Репетиції хору «Львівського Бояна» відбувалися кожної п'ятниці з 19.30 до 21.00 години у приміщенні товариства «Руська бесіда» або у великій залі квартири голови товариства Володимира Шухевича. До речі, солістами «Львівського Бояна» в кінці XIX ст. були два відомі в майбутньому тенори: Модест Менцинський, студент богослов'я і диригент хору духовної семінарії та брат Людкевича Іларіон Козак, а членом товариства був ще один брат С.Людкевича – Бруно Гіжовський. У «Львівському Бояні» співало багато студентів, членів «Академічної громади», тому між обома товариствами був постійний творчий контакт та взаємодопомога.

У жовтні 1897 р. при «Львівському Бояні» був організований музичний гурток з двадцяти чоловік для пропаганди інструментальної музики. Тут працював клас скрипки й альту і струнно-смичковий квінтет, який у 1898 р., крім інших творів, виконував п'єсу С.Людкевича «Сумна пісня».

Численні виступи С.Людкевича як диригента з чоловічим студентським хором «Академічна громада», що працював при Львівському університеті, чергувалися з виступами мішаного хору «Львівського Бояна». У перших концертах «Львівського Бояна» С.Людкевич брав участь як піаніст та диригент: Зокрема, 5 березня 1898 р. – у «Слов'янському концерті» – як піаніст і 10 березня 1899 р. – в Шевченківському – як диригент.

Спочатку з «Львівським Бояном» С.Людкевич найчастіше концертував у Львові, рідше – поза Львовом (26 травня 1898 р. виступав з хором у м. Городку як піаніст з нагоди 50-ліття скасування панщини в Галичині). Майже всі перші презентації хорових творів С.Людкевича реалізувалися в концертних програмах «Львівського Бояна».

Як бачимо, диригентська діяльність С.Людкевича розпочалася з перших днів його праці з хоровим колективом «Львівський Боян». Постійна праця з цим колективом часто сприяла до написання багатьох хорових творів, які й вперше виконувалися ним й давали привід для професійних оцінок, а також були відправними точками й для власних самооцінок. Апробацією такого виду діяльності молодого композитора була підготовка мистецької частини першого ювілею І.Франка, де товариші С.Людкевича з «Академічної громади» після цього на загальних зборах «Львівського Бояна» 18 листопада 1898 р. висунули його кандидатуру на диригента, і таким чином С.Людкевича було обрано в 1899 р. другим диригентом хору «Львівський Боян» (у цей час художнє керівництво очолював Степан Федак) [6, 311].

Перший (уже офіційний) виступ С.Людкевича як диригента, вибраного на зборах «Львівського Бояна», відбувся 10 березня 1899 р. на Шевченківському концерті у Львові. Програма концерту складалася з чоловічих хорових творів, які переважно виконувалися вперше. Серед них були твори Ф.Колесси «Було колись» та «Дівчина і рута» і три обробки українських народних пісень М.Лисенка – «Ой у полі три криниченьки», «Ой летіла горлиця», «Та забілили сніги». У другому відділі концер-

ту виконувалася кантата М.Лисенка «На вічну пам'ять Котляревському» із супроводом оркестру Львівського 80-го військового полку. Як на двадцятирічного диригента без спеціальної диригентської підготовки концертна програма була нелегка, але, незважаючи на це, отримала схвальний відгук у Львівському часописі «Діло». Зокрема, рецензент цього концерту зазначав: «Чоловічий хор в загальному відспіваний удачно, хоча була потрібна більша сила голосів і більше виконання відтінків. При виконанні кантати М.Лисенка («На вічну пам'ять Котляревському») видно було велике старання співаків. Всіма хорами диригував С.Людкевич, молодий академік, вперше виступавший перед широкою публікою, відомий своїм твором «Вічний революціонер», вив'язався зі своєї задачі щасливо» [1].

Чотири роки навчання С.Людкевича у Львівському університеті були роками щорічних літніх концертних поїздок. Він зі своїми друзями – учасниками хору об'їздив і сходив пішки Галичину, Буковину і Закарпаття у літні канікулярні місяці, а також під час навчального року, виступаючи як диригент хору та піаніст-виконавець власних творів. Іноді під час цих мандрівок С.Людкевич ще й записував місцевий фольклор. Крім Львова, С.Людкевич виступав переважно в малих містечках Галичини і щороку два-три рази – в Ярославі – рідному місті свого дитинства. Так, 14 лютого та 5 листопада 1899 р. він побував у Ярославі з хором «Львівського Бояна», 31 липня цього ж року брав участь як піаніст у концерті в м. Тербовлі, що на Тернопільщині, а 17 вересня – у м. Глинянах, що на Львівщині.

17 листопада 1899 р. на концерті хору «Львівського Бояна» в залі «Народного дому» в м.Львові, крім колядок і щедрівок в обробці М.Лисенка та в'язанки українських народних пісень «Обжинки» Ф.Колесси, прозвучали його ж чоловічі хори «Закувала зозуленька» і «Поклик до братів слов'ян» та фортепіанний твір «Характерний козак» (на тему балагульської пісні), який виконали на чотири руки сестри Є. і Г. Прокишівні. На жаль, вищезазначений фортепіанний твір не зберігся. Треба зауважити, що мотив балагульської пісні Людкевич наспівав в останній період свого життя дослідниці його творчості З.Штундер; він нагадує теми швидких частин «Думки-шумки» М.Завадського і другої рапсодії для фортепіано М.Лисенка.

На цьому концерті головну увагу привернули твори Ф.Колесси і С.Людкевича. Рецензент Львівського часопису «Руслан» писав: «Про концерт «Львівського Бояна» замітно ще сказати, що всі днівники (газети. — Я.Л.) підносять дуже композиції двох наших молодих композиторів пп. Ф.Колесси, звісного вже ширшій публіці, і молодого, дуже талановитого Остапа Людкевича. Перші продукції сього останнього заінтересували вже давніше, а тепер раз у раз більше інтересують ширшу публіку – і кажуть робити собі великі надії на плоди його музи» [2].

Перший повний публічний концерт С.Людкевича відбувся 3 грудня 1899 р. в залі Робітничого дому м.Львова. Відгуки преси були дуже схвальні. «Другу частину вечора, – писав кореспондент газети «Руслан», – виповняли хорові продукції і декламації. Добродій Пачовський віддекламував «Каменярів» Івана Франка з великим знанням. Грімкі оплески були нагородою за його декламацію. А вже що хори під управою молодого українського композитора і диригента «Львівського Бояна» п. Остапа Людкевича, то справді показали, що українське серце не потребує аж виробляти собі артистичного смаку, бо він лежить у душі кожного українця. Не менша подяка належить також і д. Людкевичеві, що знав, яку подати страву слухачам. Композиції М.Лисенка, Ф.Колесси й інших, композиції народних українських пісень входили в програму того вечора. І так: «Ой у полі три криниченьки», «Ой пушу я кониченька», «Ой на горі та жінці жнуть», «Ой гук, мати, гук», «Ой бре море, бре» і нарешті «Ще не вмерла Україна»... Із справжнім вдоволенням треба піднести те, що д. Людкевич, розпоряджаючи невеличкими силами, устроїв такий чудовий концерт. Тут не лише видно артистизм – тут була щирість, був запал до такої важної цілі, як освідомлення зденаціоналізованих робітників» [2].

26 червня 1899 р. львівська молодь відзначила четверті роковини від дня смерті М.Драгоманова. З цього приводу студентський хор «Академічна громада» під керівництвом С.Людкевича виконав кантату «Іван Гус» М.Лисенка і «Поклик до братів слов'ян» С.Людкевича, (останній твір написаний швидше, ніж «Вічний революціонер» – у жовтні 1897 року).

Більш інтенсивною була диригентська діяльність С.Людкевича у наступному 1900 р. Зокрема, 3 березня цього року С.Людкевич диригував «Львівським Бояном» на Шевченківському концерті не тільки в м.Львові, але й в інших містечках Галичини. До речі, на цьому концерті (маємо на увазі у Львові) вперше виступив як композитор Й.Кишакевич із власною кантатою «Калина».

Програма цього концерту складалася із таких творів: кантати «Калина» Й.Кишакевича, «Було колись» та «Дівчина і рута» Ф.Колесси, «Тече вода з-під явора», «Мені однаково» та кантати «На вічну пам'ять Котляревському» М.Лисенка.

1 квітня 1900 р Шевченківський концерт відбувся в Бурштині, що на Станіславщині, а 2 серпня цього ж року С.Людкевич виконував фортепіанні твори на вечорі пам'яті Маркіяна Шашкевича в Камінці Струмиловій, що на Львівщині (до речі, хором богословів Львівської духовної семінарії на цьому концерті диригував О. Нижанківський). 8 грудня цього ж року С.Людкевич диригував хором «Львівського Бояна» у Чернівцях, що на Буковині, а 7 березня наступного 1901 р. – на Шевченківському вечорі у м.Комарно біля Львова, а також в інших містечках та селах Галичини. Тут подана лише невелика кількість виступів С.Людкевича в його студентські роки. Треба зауважити, що далеко не всі виступи зафіксувала й галицька преса.

Велика кількість виступів із «Львівським Бояном» і пов'язаних з ними репетицій мали для музичної освіти С.Людкевича, без сумніву, більше значення, ніж декілька консультацій з композиції у директора Львівської консерваторії професора М.Солтиса та інших відомих на той час музикантів.

У багатьох містечках Галичини концерти львівських студентів на Шевченківських вечорах були першими з нагоди відзначення пам'яті поета в тому чи тому місті, як, наприклад, 3 березня 1900 р. у Городку «львівські молоді співаки в числі десяти, під батугою п. Людкевича, гарними співами чарували публіку... Концерт почав промовою др. Лонгин Озаркевич. Відтак слідували хори мужеські, а було їх шість... Всі точки програми випали надсподівано добре. Львів'яни співали так гарно, що майже кожен точку на загальне бажання мусіли повторити... На закінчення відспівали гімн «Ще не вмерла Україна»... Се перший раз поминали городецькі русини батька Тараса концертом. Як на перший раз концерт випав під кожним зглядом добре» [8, 136].

У львівській періодиці зафіксований ще один відгук про концерт, що відбувся в Бурштині 1 квітня 1900 року: «Подвійний квартет «Львівського Бояна» під батугою молодого талановитого композитора О.Людкевича співав прегарно і, виконавши справді концертно свої точки програми, збирав заслужено грімкі оплески. Бурю оплесків викликала і точка фортепіанова, виконана п. Людкевичем... Вечір закінчив гімн «Ще не вмерла»... Гостей явилось много: кільканадцять священників з родинами і кількадесять селян, також доволі світської інтелігенції, польська інтелігенція громадно... По офіційній частині вечерка відбувся в тій самій салі комерс, і при гарнім співі «бояністів» та при патріотичних тостах протягнувся до пізньої ночі... Сей обхід пам'яті Т.Шевченка – то перший прояв руського життя в Бурштині, що досі спав сном блаженних, хоча околиця Бурштина патріотична» [3, 80].

Початок нового навчального року – 13 жовтня 1900 – студентське товариство «Академічна громада» відзначає інавгураційними зборами, в яких С.Людкевич брав участь зі своїм хором (тобто «Львівським Бояном» – Я.Л.). Про це зазначено в журналі «Молода Україна»: «Сходини відкрив Косевич... По промові слідувала части вокально-музикальна програми. Хор зложений з самих членів «Академічної громади» під батугою тов. Людкевича звеличав сей вечір гарними піснями народних мотивів, як «Ой на горі, горі», «Та туман яром» і «Ой летіла горлиця». Пісні переплів тов. Пачовський, талановитий поет, своєю декламацією. Відтак хор відспівав прегарну пісню «Ой і не гаразд, запорожці», що її на жадане зібраних членів мусів хор ще два рази повторити... На закінчене залунала «Ще не вмерла Україна» та «Не пора» [3, 80].

С.Людкевич був не тільки свідком, але й одним з найактивніших учасників усіх студентських зборів. Так, 8 грудня 1900 р. з великою групою членів «Академічної громади» він брав участь у з'їзді українських студентів вищих навчальних закладів Австрії в Чернівцях з нагоди заснування там товариства «Молода Україна». С.Людкевич приїхав до Чернівців з хором львівських студентів-громадівців, у якому тоді співали Василь Пачовський, Михайло Волошин, Зенон Кузеля, Павло

Чайковський, Лларіон Боцюрків та ін. і виконав, крім інших творів, власний «Поклик до братів слов'ян» із супроводом оркестру, обробки народних пісень та гімн «Ще не вмерла Україна» на східноукраїнську мелодію у своїй обробці. Враження від цього концерту зафіксував рецензент газети «Буковина»: «Концерт... випав знаменито. По раз перший оглядали Чернівці моторних львівських молодих людей, які не жалували ні сил, ні гроша, щоби додати величі так поважній хвилі та бадьорості... Перший раз залунали на чернівецькому ґрунті широко народні українські мелодії Лисенка та Людкевича. По раз перший почулися у нас звуки всеукраїнського гімну на мелодію, яка виплекалася в грудях, закованих кайданами слова, нещасних наших братів на закордонній Україні...

Хор мусів деякі речі, зокрема такі, як «На прю», народні пісні повторювати, а пісня «Про Купер'яна» з XIV в. так усіх одушевила, що оплескам не було кінця. І пісня «Ой і не гаразд, запорожці», що її відспівав квартет, подобалася рівно ж усім присутнім. А вже ж декламація «З боротьби титанів», виголошена самим автором, п. Василем Пачовським, викликала цілу бурю оплесків на доказ симпатії та признання для молодого автора. З цілого концерту винесла публіка дуже добре враження головно завдяки умілости диригента, молодого композитора, музики п. Людкевича» [5].

Репертуар цих концертів складався в основному з власних творів С.Людкевича та з Лисенкових обробок українських народних пісень для чоловічого хору а cappella. Так, на Шевченківському концерті в м.Комарно, що біля Львова, 7 березня 1901 р. «Львівський Боян» виконував обробки українських народних пісень С.Людкевича «Ой на горі, горі», «Ой попід гай» та чоловічий терцет «Козаченьку», Лисенкові обробки українських народних пісень, хор «На прю» та гімн «Ще не вмерла Україна» на східноукраїнську мелодію, як зазначали тодішні рецензенти, тобто з мелодією, з якою він виконувався у Східній Україні в обробці С.Людкевича. У кінці повідомлення про цей концерт автор додає: «О хорі академіків (в козацьких строях) під проводом диригента п. Людкевича не буду розписуватися, бо о нім знає і ширша громада; скажу лишень, що за кожною виконаною ним точкою не умовкали оплески, а лица всіх сяли вдоволенням» [5].

13 і 14 липня 1901 р. зібралось третє віче українських студентів Австрії у Львові. Перед цими зборами передував вечір пам'яті М. Драгоманова. Вечір відкрив Микола Ганкевич, промову виголосив Михайло Павлик. Після цього співав студентський хор під керівництвом С.Людкевича. Про виступ хору газета «Молода Україна» повідомляла: «Відспівано Гушалевича-Вахнянина «Наша жизнь», історичні пісні «Та не буде лучше», «Про козака Голоту», «Ой Січ, мати», Лисенка «Ой п'є Байда» та «Ой що ж бо то та й за ворон» і Людкевича «Ой по горі, горі», а на закінчене Старицького-Лисенка «На прю». Хори випали як не мож краще, дарма, що брали в них участь товариші з провінції, які шойно день перед концертом приїхали до Львова і могли взяти участь лишень в останніх пробах» [4, 266-267]. Треба зауважити, що вечір почався виконанням гімну «Ще не вмерла Україна», а закінчився твором «Не пора», що ставав тоді другим національним гімном. Усі перераховані у повідомленні обробки пісень, три історичні і дві бурлацькі, належать М.Лисенку.

Перед загальними зборами товариства «Львівський Боян» 4 грудня 1900 року обрано комісію, яка зайнялася влаштуванням прощального концерту. Очолив її С.Людкевич. На концерті, що відбувся 13 грудня цього ж року у великому залі Народного дому м.Львова, співав мішаний хор «Львівського Бояна», який під керівництвом С.Людкевича виконав твори Й.Кишакевича «Калина», М.Лисенка «Ой діброво, темний гаю», «Пливе човен», Д.Січинського «Дніпро реве». З Відня приїхав і виступив на концерті брат Людкевича Лларіон Козак, поезії декламував В.Пачовський.

У концертах «Львівського Бояна» С.Людкевич брав участь не лише як диригент, але й як піаніст та композитор. Зокрема, на Шевченківському концерті 27 березня 1900 р., що відбувся у великому залі «Народного дому», диригували С. Федак і С. Людкевич. У цьому концерті взяв участь відомий співак О. Мишуга. У програмі, крім інших творів, були твори М.Лисенка: хоровий твір «На прю» і кантата «Б'ють пороги».

На рубежі двох століть (XIX та XX) С.Людкевич яскраво заявив про себе не лише як про талановитого педагога, композитора та культурно-громадського діяча, але й як про перспективного диригента і організатора хорового концертного життя Галичини. Його перші виступи із хоровими колективами «Академічна громада» та «Львівський Боян» засвідчили про серйозні наміри у сфері

піднесення диригентського життя Галицького краю на більш високий рівень і дорівняти його до мистецького життя сусідніх європейських держав – Польщі, Австрії, Чехії. У більшій мірі це йому вдалося, оскільки керовані ним колективи завжди викликали захоплення не тільки в глядачів, але й у поважних тогочасних критиків та кореспондентів місцевої преси. Все це без сумніву дало поштовх для майбутньої роботи в цьому напрямку і стимулювало для постійного підвищення його диригентської та хормейстерської майстерності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Без підпису. З мистецьких новинок // Діло. – 1899. – Ч. 53.
2. Без підпису. З мистецьких новинок // Руслан. – 1899. – Ч. 263.
3. Без підпису. Мистецькі новини // Молода Україна, – 1900. – Ч. 2. – С. 80.
4. Виступ хору «Львівського Бояна» // Молода Україна. – 1901. – Ч. 7. – С. 266-267.
5. Концерт українських академіків в Чернівцях // Буковина. – 1900. – Ч. 142.
6. Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України. – Відділ рукописів. – Кореспонденційна книга А.Г. – 3. – С. 311.
7. Ханік Л.Р. Історія хорового товариства «Боян». – Львів, 1999.
8. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. 1. (1879–1939). – Львів: ПП «Бінар–2000». 2005.

**Yaroslav Lemishka**

**THE ACTIVITY OF STANISLAV LYUDKEVYCH AS A CONDUCTOR AT THE END OF THE XIX CENTURY – IN THE BEGINNING OF THE XX CENTURY**

The article deals with the research of the activity of Stanislav Lyudkevych as a conductor, a prominent Ukrainian composer, a pedagogue, and a public man in the connection with cultural and artistic traditions in Halychyna at the end of the XIX century – in the beginning of the XX century.

**Key words:** S. Lyudkevych, conductor activity, concert performance, choir composition, concert program, choir score.

## МУЗИЧНА ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Олег Смоляк

## ШИРОКООБ'ЄМНІ РИТМІЧНІ ФОРМИ ВІРША У ГАЇВКАХ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ

*У статті проаналізовано широкооб'ємні ритмічні форми вірша, які притаманні гаївкам Західного Поділля, враховуючи генетичний, синонімічний та типологічний рівні споріднення варіантних розгалужень. Тут основний акцент робиться на еволюцію становлення та розвитку ритмічних форм вірша, які властиві обрядовому фольклору.*

**Ключові слова:** Західне Поділля, ритмічна форма вірша, силабічна модель, типологічний рівень, гаївка, еволюція фольклору.

На сучасному етапі в українських етномузикознавців все більший інтерес викликають питання, пов'язані з теоретичним осмисленням музичного фольклору, зокрема його структурних компонентів. До таких насамперед належить морфологічне осмислення ритмічних форм вірша, оскільки такого роду підхід дає можливість визначити типологію пісенних віршів у тому чи тому народнопісенному жанрі, їхню діахронну градацію та модифікацію.

Дослідженням ритмічних форм вірша в українському етномузикознавстві займалися вчені П.Сокальський [7], Ф.Колесса [5], К.Квітка [4], В.Гошовський [1], С.Грица [2], А.Іваницький [3], Б.Луканюк [6] та ін., але їхні дослідницькі інтереси передусім були спрямовані на осмислення більшості народнопісенних жанрів. Детальним дослідженням ритмічних форм вірша одного жанру, зокрема весняного, мало хто займався.

Мета статті – проаналізувати широкооб'ємні ритмічні форми вірша, які притаманні гаївкам Західного Поділля, враховуючи генетичний, синонімічний та типологічний рівні споріднення варіантних розгалужень. При цьому основний акцент робитиметься на еволюцію становлення та розвитку ритмічних форм вірша, які властиві обрядовому фольклору.

До широкооб'ємних ритмічних форм вірша у гаївках Західного Поділля належать ті, що охоплюють пісенні вірші, починаючи від одинадцятискладника і закінчуючи двадцятидвоскладником.

Одинадцятискладовий вірш притаманний лише 10-м гаївковим парадигмам із 183, записаних у досліджуваному регіоні. Треба зауважити, що ця ритмічна форма вірша виступає як прохідна (синонімічна) між десятискладником та дванадцятискладником і представлена 5-ма відмінами. Перша відміна 4+4+3 – найбільш поширена в одинадцятискладнику і охоплює 5 пісенних парадигм (половину усього парадигматичного складу цієї форми). На думку Ф.Колесси, «триколінний одинадцятискладовий вірш 4+4+3 часто подибуємо у весільних піснях» [111, 136]. І дійсно, пісенні сюжети, що відповідають ритмічній формі 4+4+3, підтверджують вищесказане, бо у всіх цих зразках переважають весільні чи любовні мотиви. Силабомелодична модель цієї відміни творить подвійне поєднання



дипірихія та анапеста (♩♩♩♩ | ♩♩♩♩ | ♩♩♩) і генетично пов'язана із двосегментним семискладником, оскільки в ньому автоматично повторюється перший сегмент.

Одинадцятискладник з ритмічною формою 3+3+5 – це, без сумніву, розширений десятискладник, хоча генетично він пов'язаний із восьмискладником:

♩♩♩ | ♩♩♩ | ♩♩♩♩♩ = ♩♩♩♩ | ♩♩♩♩♩ або ♩♩♩♩ | ♩♩♩♩ | ♩♩♩♩♩ = ♩♩♩♩ | ♩♩♩♩♩.

У першому випадку він споріднений із диспондейною формою, а в другому – із ямбізованою. Зауважимо, що перша форма властива старовинній (багатоваріантній у Західному Поділлі) пісенній парадигмі «Зайчику», що представляє найдавніший мотив сватання, а друга обрамлює пісенну парадигму «Качата, гусята», де фігурує мотив вибору подружньої пари.

Ритмічна форма одинадцятискладника 5+3+3, що властива лише одній пісенній парадигмі «Я по риночку ходила», структурно споріднена із семискладником, оскільки в ній через використання пом'якшувальних лексем перший чотирискладовий сегмент переходить у п'ятискладовий, а другий – трискладовий – двічі автоматично повторюється (♩♩♩♩♩ | ♩♩♩♩♩ = ♩♩♩♩♩ | ♩♩♩♩♩).

Цікаві трансформаційні процеси відбулися в одинадцятискладовій ритмічній формі 6+5. Адже візуально – це пряме розширення десятискладника (♩♩♩♩♩♩ | ♩♩♩♩♩), зумовлене подрібненням останньої складовоти в першому сегменті, а генетично ця група, без сумніву, походить від семискладника (♩♩♩♩♩♩ | ♩♩♩♩♩ = ♩♩♩♩♩ | ♩♩♩♩♩). У цій гаївці спостерігається нашарування словесного тексту пізнішого походження на старовинну двосегментну десятискладову ритмічну форму-колон 5+5. Адже за сюжетним наповненням ця гаївка повністю ідентифікується з любовними піснями пізнішої фольклорної верстви.

Якщо ритмічна форма 6+5 генетично випливає із семискладника 4+3, то її відміна 5+6 має усі підстави бути пов'язаною із восьмискладником 4+4 (♩♩♩♩♩♩ | ♩♩♩♩♩♩ = ♩♩♩♩♩ | ♩♩♩♩♩), оскільки тут явно відчутне подрібнення першої складовоти в першому сегменті та першої і другої в другому сегменті восьмискладника. Адже восьмискладник – це генетично домінантна та структуротворчо найдієвіша, а разом з тим і найбільш поширена форма у гаївковому масиві не тільки Західного Поділля, але й у всьому слов'янському світі<sup>1</sup>. (До речі, ця ритмічна конфігурація властива стародавній гаївці «Відкривай, мати, зелені ворота», в якій присутній мотив сватання парубка до дівчини.)

До типологічних ритмічних форм у гаївках Західного Поділля належить і дванадцятискладник (він охоплює 10,2% досліджуваних нами пісенних парадигм весняного обрядового фольклору). Ця ритмічна форма, на відміну від типологічних семискладника та восьмискладника, що за своєю природою є генетичними, належить ще й до структуротворчих. Адже найпоширеніша її відміна 6+6, що виступає у шести модифікаціях, – це сума двох шестискладників (найдавніших ритмічних нецезурованих модусів в українському фольклорі). Первісним артефактом представлена серед них модифікація А1, що побудована на сумі двох простих речитативів (♩♩♩♩♩♩ | ♩♩♩♩♩♩).

Власне ця модифікація властива старовинній вегетативній гаївці «Ой, ленку мій, ленку, дрібний зелененький», яка до 40-х рр. ХХ ст. виконувалася на Підволочищині при обході дворів на Великдень, де живуть дівчата. Треба зауважити, що цей стародавній двічі повторюваний артефакт ще не має традиційного прикінцевого замикання на нижньому звукові, а завершується на 3 ступені. Він, власне, є прикладом того періоду, коли його мелодія була ще пливкою, інтонаційно нестабілізованою. Вона – приклад серіаційної форми, яка багаторазово повторюється, оскільки безпосередньо обслуговує кількагодинне обрядове дійство обходу дворів, тобто виконує функцію ініціальної магії.

Найбільшою кількістю пісенних парадигм у дванадцятискладнику (12) представлена модифікація А2. Вона, власне, побудована на поєднанні тієї версії шестискладника, коли він набув уже унормованості, тобто коли в сегменті почали відчуватися акцентні елементи (♩♩♩♩♩♩ | ♩♩♩♩♩♩). Модифікація А2 є прикладом багатовікової трансформації нецезурованого шестискладника в цезурований дванадцятискладник. Першим кроком у цьому процесі стало, на нашу думку, застосування внутрішнього приспіву. Адже він (внутрішній приспів) у подальшому став зв'язуючою ланкою для переходу в більш складні народномузичні форми (а в кінцевому результаті навіть в гетерометричні): aa'=aa' П=aa' п a'=AA'. Перший етап у трансформації шестискладника в дванадцятискладник пред-

<sup>1</sup> Ф. Колесса у праці «Ритміка українських народних пісень» зазначає, що ритмічна форма 4+4 належить до поширених не тільки в українському фольклорі, але й в російському, болгарському, сербському, моравському, польському та білоруському [5, 177-178].

ставляє однорядкова строфа із внутрішнім приспівом і повторенням другого сегмента. У даному разі внутрішній приспів на ритмічному та силабомелодичному рівнях творить класифікаційний контраст до вихідного матеріалу (див. приклад 1):

Приклад 1.


  
 Ой там у гайочку кладочка вузенька
   
 Гей, га, гу-га-га, кладочка вузенька.

У дванадцятискладнику 6+6 відсутня самодостатня однорядкова форма-колон (вона є самодостатньою лише у шестискладнику). Однорядкова форма в дванадцятискладнику обов'язково має односегментний внутрішній або двосегментний чи трисегментний зовнішній приспів. Зокрема, у варіанті пісенної парадигми «У неділю вранці всі дзвони дзвонили», що є єдиним серед наших записів прикладом риндзівки, приспів «Христос воскрес, воістину воскрес» творить двосегментну побудову 4+6, а в гаївці «Розлилися води на чотири броди» приспів у структурному відношенні виходить за межі однорядкової строфи: він є трисегментним – 5+4+6 (див. приклад 2):

Приклад 2.



*Розлилися води на всі штири броди.*  
*Приспів:*  
*Гей, діти-квіти, весна красна, зілля зелененьке.*



Власне такого роду структура, на нашу думку, представляє другий етап у трансформації шестискладника у дванадцятискладник, оскільки вона переходить через своєрідне вертикальне зіставлення двох ритмічних рядів – строфічного та приспівного (див. приклад 3):





Приклад 3.


Строфа-колон:  6+6  
 Приспів-колон:  5+4+6

Таке зіставлення двох простих колонів дає підстави для формування дворядкової строфи (в даному випадку гетерометричної будови), яка виявилася домінуючою у модифікації А2. Така форма властива половині пісенних парадигм переважно любовної тематики пізнішого походження і творить третій (заключний) етап переходу шестискладника у дванадцятискладник, тобто є вже уніфікованою формою дванадцятискладника.

Групу анапестового двосегментного дванадцятискладника складає модифікація А3 ( | ). Серед західноподільських гаївок вона присутня лише в одній старовинній гаївці-грі «Перепілонька» і, без сумніву, впливає з аналогічного силабомелодичного шестискладника.

Близька до попередньої силабомелодична модель модифікації А4, що властива також старовинній весняній пісні-грі «Мишка». Якщо перший її сегмент – це здвоєний анапест, то другий складається з поєднання дьпірихія та спондея ( | ). Ми схиляємося до думки, що другий сегмент у цьому ритмічному ряді сформувався випадково, оскільки він різко міняє початковий руховий елемент (такі зміни у фольклорній традиції відбуваються дуже рідко).

Модифікації А5 та А6 на відміну від попередніх позначені напливовими елементами, адже їхні силабомелодичні моделі близькі до модусів звичайного фольклору, зокрема любовних пісень. Модифікація А5 – це поєднання анапеста із молосом ( | ), а А6 – подвійно амфібрахічна ( | ). Як бачимо, такі ритмічні поєднання не є типовими для гаївок, а притаманні лише звичайному фольклору.

Друга ритмічна відміна 6+3+3 (індексуватимемо її буквою Б), що представлена двома модифікаціями, без сумніву, генетично пов'язана із семискладником, хоча структурно вона продовжує дев'ятискладник: тут автоматично двічі повторюється другий сегмент. Використовуючи дедуктивний метод реконструкції, ми отримуємо такий ряд: 

Перша модифікація трисегментного дванадцятискладника Б1, що представлена вищезазначеним ритмічним рядом, бере свій початок із давнішої фольклорної верстви. Адже вона присутня у трьох варіантах пісенної парадигми «Вербовая дощечка», що представляє найдавнішу тематичну групу – хвальну (в ній зафіксоване сходження Весни по вербовому мосту на землю).

Друга модифікація Б2 на відміну від попередньої має вже структуротворчий повтор другого сегмента. Він, власне, і творить тернарне ритмічне поєднання, що на логічному рівні сформувалося дещо пізніше, хоча на смислового рівні – це точний повтор попередньої лексеми (див. приклад 4):

Приклад 4.



Треба зазначити, що пісенні парадигми «А вже весна скресла квітками», «Зелена діброва горіла», «Ой зароди, поле, горошку» та «Ой ти, зозуленько, добрівна», яким притаманна дана ритмічна модифікація, за своїми семантичними характеристиками репрезентують середню фольклорну верству (виняток становить лише остання пісенна парадигма, сюжет якої позначений пізнішими нашаруваннями: тут зафіксовані сімейні стосунки лихої матері та дочки).

Групу В у дванадцятискладнику представляє ритмічна форма 4+4+4. Вона властива лише двом пісенним парадигмам «А чому ти не танцюєш, Галю, Галю» (2 варіанти) та «В Бережанах на риночку щось там за гук». Перша її модифікація В1, що властива лише двом пісенним зразкам, складається із дворазово повтореного дипірихія та хоріямба із подовженою останньою складоною (♩♩♩♩ | ♩♩♩♩ | ♩♩♩♩). А друга – В2 – впливає із ямбізованого силабомелодичного модусу (♩♩♩♩ | ♩♩♩♩ | ♩♩♩♩), що при реконструкції дорівнює ♩♩♩♩ | ♩♩♩♩, і властива лише одному пісенному варіанту парадигми «А чому ти не гуляєш, Галю, Галю?». Обидві модифікації впливають із восьмискладника.

Тринадцятискладник у гаївках Західного Поділля представлений лише трьома пісенними парадигмами (це складає 1,0% усього аналізованого складу) і творить групу синонімічно наближених до дванадцятискладника ритмічних форм. Серед аналізованого матеріалу дана форма представлена трьома відмінами: 6+7 (пісенна парадигма «Де, їде Зельман»), 7+6 (пісенна парадигма «Чорнобривий королюю») та 7+3+3 (пісенна парадигма «Короваї ми були»). У їхню сегментну модель входять об'єднання дипірихія і спондея (♩♩♩♩♩♩), дипірихія й анапеста (♩♩♩♩♩♩♩♩) та дактиля і анапеста (♩♩♩♩♩♩♩♩). Це переважно основні гаївкові ритмоформульні модуси. Перша та друга ритмічні відміни генетично впливають із восьмискладника, а третя (маємо на увазі 7+3+3) – із семискладника. В останній модифікації другий сегмент повторюється тричі («Короваї ми були, ми були, ми були»), а це є доказом семискладного структурного творення.

Чотирнадцятискладник у західноподільському гаївковому масиві належить до маловживаних ритмічних форм (він складає 4,6% усього парадигматичного складу), хоча Ф. Колесса зараховував його до поширених, а то й навіть до типових. Треба зауважити, що ця ритмічна форма належить до здвоєної структури, оскільки її другий, а іноді й четвертий сегменти за своєю природою – ритмічні двійники попередніх (у цьому ми переконуємося, аналізуючи їхні силабомелодичні моделі).

Серед аналізованого матеріалу чотирнадцятискладник представлений двома ритмічними відмінами: 4+4+3+3 та 4+4+6. Давнішу групу серед них творить перша відміна. Вона представлена трьома модифікаціями (до речі, всі вони генетично пов'язані із цезурованим семискладником 4+3). Силабомелодична модель цієї відміни є яскравим прикладом подвійного структурування, адже тут другий та четвертий сегменти повторюються автоматично або структуротворчо. Зокрема, в модифікації А1 дипірихій поєднується з анапестом (♩♩♩♩ | ♩♩♩♩ | ♩♩♩♩ | ♩♩♩♩), в модифікації А2 структурується лише дипірихійне поєднання, оскільки третій та четвертий сегменти представлені відмінними ритмічними формами (♩♩♩♩ | ♩♩♩♩ | ♩♩♩♩ | ♩♩♩♩), а в модифікації А3 – відповідно йонікове та анапестичне (♩♩♩♩ | ♩♩♩♩ | ♩♩♩♩ | ♩♩♩♩).

Друга ритмічна відміна чотирнадцятискладника 4+4+6 охоплює 5 модифікацій, які в основному творять пізнішу фольклорну верству.

Перша модифікація Б1, що є типовою коломийковою формою (♩♩♩♩ | ♩♩♩♩ | ♩♩♩♩♩♩), генетично пов'язана із восьмискладником, оскільки реконструктивно дорівнює моделі ♩♩♩♩ | ♩♩♩♩. Усі

інші силабомелодичні моделі чотирнадцятискладника 4+4+6 підпорядковані десятискладнику 4+6 (за винятком модифікації Б2 (♩♩♩♩|♩♩♩♩|♩♩♩♩♩♩), що є самодостатньо чотирнадцятискладниковою). Усі вищезазначені силабомелодичні моделі – продукт пізнішого фольклорного творення, оскільки вони в цілому віддалені від первісних гаївкових ритмічних модусів.

Усі інші наступні гаївкові ритмічні форми, починаючи від п'ятнадцятискладника і закінчуючи двадцятидвоскладником, сумарно охоплюють 34 пісенних парадигми і творять групу подвійних або й потрійних структур. Зокрема, у п'ятнадцятискладнику 5+5+5 (до речі, його генетичною основою є десятискладник) функцію подвійного структурування виконує другий сегмент, у шістнадцятискладнику 4+4+4+4, що генетично пов'язаний із восьмискладником, – відповідно другий та четвертий. Аналогічні процеси відбуваються і в сімнадцятискладнику 5+6+6 (третій сегмент структуротворчо розвиває другий).

Найбільшу групу подвійного структуротворення серед широкооб'ємних ритмічних форм представляють вісімнадцятискладник та двадцятискладник.

Вісімнадцятискладник у гаївках Західного Поділля представлений трьома ритмічними відмінами. Перша відміна 6+6+6, що генетично пов'язана із дванадцятискладником, формується завдяки структуротворчому повтору другого сегмента. Це найбільше відчутно у синтаксичній будові самого вірша-строфи (див. приклад 5):

Приклад 5.

♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ || : ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ||  
а) *Що вступлю, то вуплю (з сухого дерева).* 2

♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ || : ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ||  
б) *А вже весна скресла, (що ти нам принесла?).* 2

Друга ритмічна відміна вісімнадцятискладника 6+6+3+3, без сумніву, похідна від двосегментного дев'ятискладника 6+3, оскільки в ньому перший сегмент повторюється автоматично, а другий – структуротворчо. Це є своєрідне подвійне повторення дев'ятискладника: 6+3 = |:6:| + |:3:|.

Третя відміна аналізованої ритмічної форми 4+4+5+5 генетично пов'язана із семискладником, оскільки другий сегмент на силабомелодичному рівні калькує перший, а четвертий – третій: ♩♩♩♩|♩♩♩♩|♩♩♩♩♩♩=♩♩♩♩|♩♩♩♩|♩♩♩♩♩♩=♩♩♩♩|♩♩♩♩.

Аналогічні процеси подвійного структуротворення відбуваються і в двадцятискладнику 4+4+6+6. У ньому вихідною основою ритмічного «розростання», без сумніву, є десятискладник, в якому структуротворчо повторюються другий та четвертий сегменти (♩♩♩♩|♩♩♩♩|♩♩♩♩♩♩|♩♩♩♩♩♩), а його генетична праформа – восьмискладник (:♩♩♩♩:|:♩♩♩♩:). Лише одна пісенна парадигма двадцятискладника творить відміну 5+5+5+5. Тут відбувається потрійне структуротворення другого сегмента (див. приклад 6):

Приклад 6.

♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | : ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | :  
*Через садочок (стежка вузенька).* 3

Серед усього парадигматичного складу лише дві західноподільські пісенні парадигми «Ой весна красна, з стріхи вода капле» та «Колоденський став, болязубський став» творять двадцятидвоскладник. Тут, власне, подвійно структурується перший та другий сегмент одинадцятискладника 5+6 (див. приклад 7):

Приклад 7.

: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ : | : ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ : |  
*(Ой весна красна) 2 (з стріхи вода капле).* 3

Отже, широкооб'ємні ритмічні форми вірша у гаївках Західного Поділля в процесі свого історичного розвитку склали ціле ієрархічне розгалуження, яке базується на парадигматичному підпорядкуванні пізніших складових елементів давнішим. Виходячи з цієї підпорядкованості, склалися

чотири рівні споріднення – генетичний, синонімічний, структуротворчий та типологічний, кожний з яких виконує як монопольну, так і підпорядковану функції. У даному разі генетичний (похідний) рівень виконує автономну функцію, а синонімічний – зв'язуючу в поєднанні чи при переході від однієї форми до іншої. Структуротворчий рівень виконує «нанизуючу» функцію в розширенні вихідних ритмічних форм, а в кінцевому результаті виокремлюється типологічний рівень, що творить системне ядро основних гаївкових ритмічних форм. Ця ієрархія відтворена в схемі-номограмі:

ЛІТЕРАТУРА

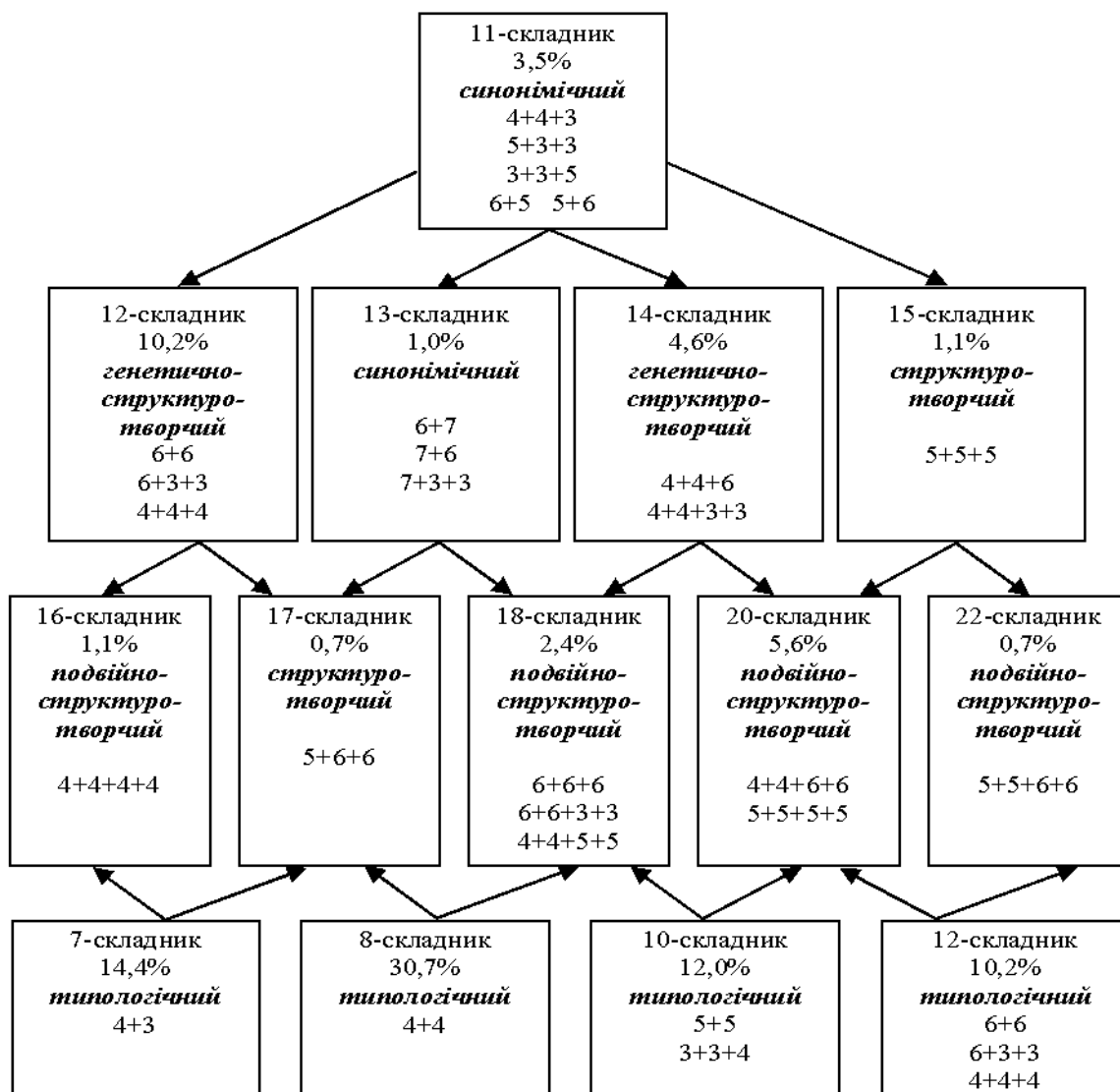
1. Гошовский В. Украинские песни Закарпатья. – М.: Сов. композитор, 1971.
2. Грица С.Й. Мелос української народної епіки. – К.: Наук. думка, 1979.
3. Іваницький А.І. Українська народна музична творчість: Навч. посібник для вищ. навчальних музичних закладів. – К.: Муз. Україна, 1990.
4. Квитка К. Песни украинских зимних обрядовых празднеств // Избранные труды: В 2 т. – Т. 1. – М.: Сов композитор, 1971. – С. 103–155.
5. Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень // Ф.М.Колесса. Музикознавчі праці / Підгот. до друку С.Й.Грица. – К.: Наук. думка, 1970. – С. 25–233.
6. Луканюк Б. К теории песенного типа // Народная песня. Проблемы изучения: Сб. науч. трудов / Ред. кол.: В.Е. Гусев и др. – Ленинград, 1983.
7. Сокальський П. Руська народна музика. – К.: Держ. вид-во образотв. мистецтва і муз. літератури УРСР, 1959. – 398 с.

Oleh Smolyak

THE WIDELY SPACED RHYTHMICAL VERSE FORMS OF EASTER SONGS  
(HAYIVKA)  
OF WESTERN PODILLYA

The article deals with the analysis of the widely spaced rhythmical verse forms peculiar of Easter songs (hayivka) of Western Podillya. The genetic, synonymic and typological connection levels of variant branching are taken into account. The main emphasis is made on the evolution of establishment and development of the rhythmical verse forms peculiar to ritual folklore.

**Key words:** Western Podillya, rhythmical verse form, syllabic model, typological level, Easter song (hayivka), folklore evolution.



НОТАТКИ З ПРИВОДУ РОЗХОДЖЕННЯ МУЗИЧНО-РИТМІЧНОЇ ФОРМИ  
І СТРУКТУРИ ВІРША

*У статті звернено увагу на перетекстування наспіву із початково 10-складовою (із членуванням на два 5-складники) музично-ритмічною формою іншою 10-складовою структурою вірша (із членуванням на 4-складник і два 3-складники), а також на проблеми вивчення пісенного типу й тактування народномузичних творів, що виникають у цьому випадку.*

**Ключові слова:** наспів, пісенний тип, музично-ритмічна форма, структура вірша.

В етномузикологічній літературі питанням розходження початкової музично-ритмічної форми і структури вірша дослідники приділяли чимало уваги. Наприклад, Климент Квітка вказав на походження музично-ритмічної форми 11424<sup>1</sup> від 2424 [4, 61–71], а також висунув припущення про те, що для форм 21122 і 11222 первинною може бути 2222 [6, 154; 7, 153]. Фіксувати структуру чистого вірша і вже на його основі моделювати й музично-ритмічну форму запропонував В.Гошовський [1, 24–27]. На явище фігурації в музично-ритмічній формі, викликане різного роду змінами тексту, вказав і Б.Луканюк [11, 6–8]. Ці проблеми прямо чи опосередковано вивчаються й іншими українськими та зарубіжними етномузикознавцями сучасності.

Однак в усіх попередніх дослідженнях в основному вказувалося на накладання розширеного (ампліфікованого) чи стисненого (стриктивізованого) вірша на музично-ритмічну форму наспіву, що супроводжується дробленням або злиттям її вихідних тривалостей, а також на перетекстування (ксенотекстизацію) музично-ритмічної форми іншим (чужим) віршем із більшою кількістю складів. Мета цієї праці – звернути увагу на перетекстування наспіву із початково 10-складовою (із членуванням на два 5-складники) музично-ритмічною формою іншою 10-складовою структурою вірша (із членуванням на 4-складник і два 3-складники), а також на проблеми вивчення пісенного типу й тактування народномузичних творів, що виникають у цьому випадку.

Досліджуючи питання членування на такти творів традиційної музики, Б. Луканюк зауважив, що «в ритмоформі «з затактом» (позаяк довша тривалість супроти коротших мала би кваліфікуватися як наголошена):  $\frac{3}{4}$  1111|2111|2, мабуть, не кожний з першого погляду розпізнає широковідомий весняний танок «Просо»:  $\frac{2}{4}$  1111|211|112|» [10, 13]. Саме про цю музично-ритмічну форму, що складається із двічі повтореної групи з чотирьох восьмих і четвертої ноти (незалежно від структури вірша), і піде далі мова.

На роздуми про цю музично-ритмічну форму наштовхнула випадковість. Перевіряючи контрольну роботу з предмета «Запис і розшифровка народномузичних творів» однієї зі студенток Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка (ім'я та прізвище з етичних міркувань не подається), в одній із транскрипцій, що не була підтекстована [приклад 1], ми почали виправляти огріхи й виставляти тактові риси після кожного нібито колядкового (як здалося на перший погляд) 5-складника згідно з правилами диференціального принципу тактування, запропонованими Б. Луканюком [8]. Серед народномузичних творів зимової обрядовості прикладів з таким членуванням чимало [приклад 2]. Однак вже на половині музичного твору ми зіткнулися з тією проблемою, що після цих здогадних колядкових 5-складників слідує якийсь дивний (непритаманний колядкам) приспів. Тому ми одразу ж віднайшли словесний текст цього твору, виписаний окремо від нотного, і були здивовані. З'ясувалося, що початково схоплена нами музично-ритмічна форма із двох двічі повторених 5-складників у цьому випадку насправді відповідає поетичному тексту гайок з ритмічною структурою вірша 433<sub>2</sub> [приклад 3]. А приспів, зрозуміло, є притаманним для народновокальних творів весняного жанрового циклу й часто контамінується й з іншими віршовими структурами пісень весняної обрядовості.

<sup>1</sup> Цифрові позначки музично-ритмічних форм застосовуються у відповідності до статті К. Квітки «Українские песни о матери-детоубийце» [7, 121].

Відтак, зауваживши таке розходження, ми вирішили провести низку експериментів. Так, зокрема, студентам Львівського національного університету ім. Івана Франка, що навчаються на факультеті культури і мистецтв за спеціальністю «Етномузикологія», було запропоновано зі слуху визначити пісенний тип народновокального твору. Проспівана нами без слів перша частина згаданої гаївки була однозначно сприйнята як народновокальний твір зі структурою вірша 55<sub>2</sub> та музично-ритмічною формою ||:11112|11112:||. Жоден зі студентів не зауважив у проспіваному без слів прикладі форми «Просо». Зрозуміло, коли було проспівано цей же наспів із гаївковим текстом, форму «Просо» визначили усі студенти. Цей же експеримент було проведено й зі студентами-етномузикологами Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка. Результат отримано такий же. І тільки старший науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології ЛНМА ім. М.В. Лисенка Михайло Мишанич розпізнав у наспіві без слів структуру вірша 433<sub>2</sub>, вказавши при цьому, що й він раніше вже зауважував таке явище.

Отже, відповідно до класичного розуміння пісенного типу передовсім за його формальною будовою як єдності структури вірша та музично-ритмічної форми<sup>1</sup>, один і той же ритмо-мелодичний наспів залежно від того, яким віршем його підтекстовано, може набувати двох різних форм: <sup>1</sup>V55<sub>2</sub> із <sup>m</sup>R||:11112|11112:|| та <sup>1</sup>V433<sub>2</sub> з <sup>m</sup>R||:1111|211|112:||. А звідси впливає й ще одна проблема нібито подвійних стандартів при застосуванні диференційного тактування.

Можливо, уповні достатньо було б і обмежитись розмежуванням цих двох на перший погляд різних пісенних типів. Проте при ближчому їх вивченні може видатися, що їхня зовнішня відмінність (почасти в словесному тексті) є тільки дивергентним розходженням, яке відбулося в процесі еволюції (принаймні до такої думки схиляє проведений експеримент). Однак можна припустити й те, що їхня подібність навпаки є наслідком конвергентного збігу. Тому, безперечно, на такі факти в етномузикологічних дослідженнях необхідно зважати.

Б. Луканюк (як і К. Квітка, який звернув увагу на випадок, коли “музично-ритмічна будова не підтримує віршової [...] і здається невідповідною, вигадливо припасованою” [3, 93]) зауважив, що “музично-ритмічна будова, очевидно, важливіша за віршову структуру – за ритмікою вповні можна говорити про склад тексту [...], але не навпаки” [переклад – В.К.] [9, 131]. Тому-то й справді не дивним, а навіть очікуваним, є той факт, що досліджуваний наспів без словесного тексту здебільшого беззастережно сприймається як пісенний тип із <sup>1</sup>V55<sub>2</sub> та <sup>m</sup>R||:11112|11112:||, а не з <sup>1</sup>V433<sub>2</sub> й <sup>m</sup>R||:1111|211|112:||.

Правдоподібно (якщо доводити явище дивергентності між двома формами), що музично-ритмічна форма «Просо» є похідною й утворилася внаслідок перетекстування двічі повторених 5-складників з <sup>m</sup>R||:11112|11112:|| віршем зі структурою 433<sub>2</sub>, а не навпаки. До цієї думки спонукає передовсім твердження П.Сокальського, який вказав на первинність саме «трійкового» принципу мислення у відношенні до «двійкового», покликаючись на те, що навіть «грецький двоскладовий метр був по суті тричасовим» [13, 297]. У музично-ритмічній формі 5-складників якраз і маємо поєднання двох тричасових конструктивних долей – трибрахія 111 та ямба 12. У гаївковому ж наспіві відбувається перехід на двочасовість (дводольність). Додатковим аргументом може слугувати й те, що й для модальної ритміки прикметною є також тричасовість. Зокрема, досконалий модус складався з короткої (brevis) та довгої (longa) тривалостей. Це поєднання могло замінюватися й трибравісом – трьома короткими тривалостями. Отже, в музично-ритмічній формі 5-складників між собою лучаться два досконалі модуси – три короткі, коротка й довга тривалості (111 12).

Якщо ж розглядати ці два пісенні типи як явище конвергентного збігу, то й тут можна віднайти достатньо аргументів. І справді, чому ж не припустити, що форма “Просо” утворилася не внаслідок перетекстування наспіву з іншою 10-складовою структурою вірша, а через накладання словесного тексту з <sup>1</sup>V433<sub>2</sub> на принципово відмінну музично-ритмічну форму з меншою кількістю силабохрон. Явище ксенотекстизації для української традиційної музики непоодинокі і, як уже зазначалося, достатньо описане в етномузикологічній літературі. Такою музично-ритмічною формою

<sup>1</sup> Див., наприклад, передмову С. Людкевича у першому томі «Галицько-руських народних мелодій» [12, X], а також [5, 161; 2, 20] та інші.



міг би бути, наприклад, шестичасовий монохронник  $11111=22222$ , який теж базується на трійковості й стягується до двох ямбів чи досконалих модусів:  $1212=2424 \Leftarrow 22^{222} \Leftarrow 22222$ . При накладанні на нього 10-складового тексту, зрозуміло, відбудеться похідне дроблення (розщеплення) чотирьох первісно більших тривалостей на вдвічі коротші. Одним із варіантів такого дроблення вповні може бути й такий:  $1111|211|112 \Leftarrow 1^{11}1^{12}1^{11}1^2 \Leftarrow 22222$ . Яскравим і наочним прикладом, що демонструє слушність ходу таких думок (варто зауважити про незаперечність походження  ${}^mR||:1111|2222:||$  від  ${}^mR||:22222:||$ <sup>1</sup>), є інша гаївка, яка записана в тому ж таки селі Дмитрів Радехівського району Львівської області, що й «Роман зілля копає» [приклад 4].

Можна було б так і залишити відкритим питання про дивергентне розходження чи конвергентний збіг музично-ритмічних форм  $11112|11112$  та  $1111|211|112$ , покликаючись на достатню кількість аргументів у доведенні обох явищ. Однак котрись із аргументів все ж повинні бути переконливішими, що дало б змогу вирішити цю дилему. Для цього важливо вирізнити один найважливіший чинник, який дозволяє однаково слушно доводити дві гіпотези. Обидві музично-ритмічні структури –  ${}^mR||:11112|11112:||$  та  ${}^mR||:22222:||$ , від яких в процесі еволюції могла постати форма «Просо», базуються на «трійковому» принципі мислення, про що свідчить можливість стягнення їх до тричасових ямбів (в першому випадку до двох, у другому – до одного, повторених двічі):  $1212|1212 \Leftarrow 11^{112}|11^{112} \Leftarrow 11112|11112$ ;  $1212=2424 \Leftarrow 22^{222} \Leftarrow 22222$ .

До того ж, якщо вдатися до подвійного перетекстування умовно вихідної 4-складової праформи, яка складається з двічі повтореного ямба  $1212$ , віршами суттєво іншої будови (а таке в українській народновокальній творчості трапляється доволі часто, щоправда, здебільшого в творах позаобрядової лірики [11, 6]), то цілком вірогідно отримати музично-ритмічний рисунок (дарма, що до певної міри штучно), в якому лучаться два трибрахії-ямби  $11112$ . Ці перетворення, зрозуміло, могли б відбуватися різними шляхами. Та варто навести тільки два найімовірніших із багатьох можливих (оскільки проміжні музично-ритмічні форми після першого перетекстування є прикметними для народновокальної творчості українців): 1) перетекстування 4-складового вірша спочатку 8-складовим з цезурою посередині ( $1122|1122 \Leftarrow 1^{12}2^2|1^{12}2^2 \Leftarrow 2424=1212$ ), а відтак – 10-складовим також із рівномірним поділом на піввірші ( $11112|11112 \Leftarrow 111^{12}|111^{12} \Leftarrow 1122|1122$ ); 2) накладання на ту ж вихідну праформу спочатку неподільного 6-складника ( $22222 \Leftarrow 22^{222} \Leftarrow 2424=1212$ ), а потім – також, як і в першому випадку, 10-складника ( $1^{11}1^{12}|1^{11}1^2 \Leftarrow 22222$ ).

Як бачимо,  ${}^mR||:11112|11112:||$  та  ${}^mR||:22222:||$  за певних обставин, хоча й породжених виключно екзогенними причинами (приспособленням вихідного ритмічного рисунку до двох різних модифікацій у віршовій структурі поетичного тексту, що вказує на фенотипні, набуті в процесі індивідуального розвитку риси й ознаки), на макрорівні можуть перебувати у генетичній спорідненості, якщо генотипними (спадковими) властивостями вважати походження їх від однієї праформи – 4-складника з музично-ритмічним рисунком  $1212$ . Причому  ${}^mR||:11112|11112:||$  (як і форма «Просо») уповні може бути похідною від  ${}^mR||:22222:||$ . Звідси можливий і повний збіг звуковисотності наспіву, незалежно від того яким 10-складовим віршем він підтекстований: з двох силабічних груп із цезурою посередині (5+5) чи з трьох – зі структурою 4+3+3. Хоча, треба сказати, для типології звуковисотність все ж здебільшого має вторинне значення.

Однак необхідно зважити на те, що музично-ритмічні форми  $11112|11112$  і  $22222$  в українській традиційній народновокальній творчості в процесі розвитку набули вповні самостійного значення й функціонують незалежно одна від одної в різних жанрових циклах: перша – в творах зимової, друга – весняної обрядовості. Отже, хоча на макрорівні вони й перебувають у генетичній спорідненості, все ж їх треба вважати такими, що постали кожна своїм індивідуальним шляхом. А оскільки монохронні 6-складники прикметні з поміж інших жанрових циклів саме для весняної народновокальної творчості (у зимовій обрядовості така форма не зустрічається), то й переконливішим є те, що форма «Просо» як твір весняного жанрового циклу походить радше від  ${}^mR||:22222:||$ , а не утворилася внаслідок перетекстування  ${}^mR||:11112|11112:||$ . А отже, подібність чи

<sup>1</sup> Див., наприклад, [2, 45].

МУЗИЧНА ФОЛЬКЛОРИСТИКА

навіть тотожність зимового й весняного наспівів є тільки конвергентним збігом двох принципово різних за природою постання музично-ритмічних форм. Тому й тактувати їх слід відмінно згідно з правилами диференціального принципу тактування: у першому випадку як двофразовий, у другому – як однофразовий мелодичний наспів.

Приклад 1

6

Приклад 2

$\bullet = 124$

1. Ой гу - лям гу - лям ко - зо не - бо - го  
 Дасть то - бі гос - по - дар пів - зо - ло - то - го

Приклад 3

$\bullet = 90$

1. Ро - ман зіл - ля ко - па - є ко - па - є Асам його не зна - є незна - є  
 Там во - да по ка - ме - ні там во - да по бі - ло - му сти - ха йде во - да йде

Приклад 4

*Джерела нотних прикладів:*

№ 1 – Записав В.М. Коваль 29 серпня 2007 р. в с. Дмитрів Радехівського району Львівської області від Прус Катерини, 1936 р. н., Смаль Богдани, 1967 р. н.; студентська транскрипція // Архів ПНДЛМЕ ЛНМА. – Фонд Г, колекція ЕК, справа 241, сеанс 3, № 19.

№ 2 – Записала О.І. Коменда 25 січня 1992 р. в с. Хорів Локачинського району Волинської області від Гальчун Анісії, 1931 р. н., Хамежук Ольги; транскрипція О.І. Коменди // Архів ПНДЛМЕ ЛНМА. – Фонд Г, колекція НЗ, справа 200, сеанс 2, № 7.

№ 3 – Див. № 1 (редакція студентської транскрипції В.М. Ковалю).

№ 4 – Записав В.М. Коваль 29 серпня 2007 р. в с. Дмитрів Радехівського району Львівської області від Прус Катерини, 1936 р. н., Смаль Богдани, 1967 р. н.; студентська транскрипція, редакція В.М. Ковалю // Архів ПНДЛМЕ ЛНМА. – Фонд Г, колекція ЕК, справа 241, сеанс 3, № 23.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гошовский В. У истоков народной музыки славян. – Москва, 1971.
2. Добрянська Л., Луканюк Б. Спроба типології весільних ладканок і пісень західного Полісся та західної Волині // Четверта конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Матеріали / Ред.-упорядник Б. Луканюк. – Львів, 1993. – С. 45–51.
3. Квітка К. Наспиви жнивних пісень північно-західних районів території поширення української мови // Вибрані статті: В 2 ч. – Ч. 1. – Київ: Музична Україна, 1985. – С. 66–96.
4. Квитка К. Заметка о происхождении русской песни про татарский полон // Избранные труды: В 2 т. – Т. 1. – Москва, 1971. – С. 61–71.
5. Квитка К. Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен // Избранные труды. – Т.1 – Москва, 1971. – С. 161–176.
6. Квитка К. Песни украинских зимних обрядовых празднеств // Избранные труды: В 2 т. – Т. 1. – Москва, 1971. – С. 103–155.
7. Квитка К. Украинские песни о матери-детоубийце // Избранные труды: В 2 т. – Т. 2. – Москва, 1973. – С. 119–191.
8. Луканюк Б. Диференціальний принцип тактування // Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики: Зб. наук. праць / Ред.-упор. Б. Луканюк. – Київ, 1989. – С.59–86.
9. Луканюк Б. К теории песенного типа // Народная песня. Проблемы изучения: Сб. науч. трудов / Ред. кол.: В.Е. Гусев и др. – Ленинград, 1983.
10. Луканюк Б. Про тактування творів народної музики: До постановки питання // Друга конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) земель: Теоретичні студії / Ред.-упорядник Б. Луканюк. – Львів, 1991. – С. 12–19.

11. Луканюк Б. Ритмічне варіювання // Сьома конференція дослідників народної музики червоно-руських (галицько-володимирських) та суміжних земель: Реферати / Ред.-упорядник Б. Луканюк. – Львів, 1996. – С. 3–18.
12. Роздольський Й., Людкевич С. Галицько-руські народні мелодії: В 2 ч. – Львів: [Вид-во] НТШ, 1906, 1907 (1908). – (Етнографічний збірник / ЕК НТШ; Т. 21 – 22).
13. Сокальський П. Руська народна музика. – К.: Держ. вид-во образотв. мистецтва і муз. літератури УРСР, 1959. – 398 с.

Vasyl Koval

#### NOTES IN REGARD TO DISCORDANCE OF MUSICALLY-RHYTHMICAL FORM AND STRUCTURE OF THE VERSE

The attention in the article is paid to the alteration of the text in tune, at first sight, with initially 10-syllabled (with the division into two 5-syllables) musically-rhythmical form by the other 10-syllabled structure of the verse (with the division into 4-syllable and two 3-syllables), and also to the problems of investigation the type of the song and making the bars of folk music compositions, that arise in this case.

**Key words:** tune, type of the song, musically-rhythmical form, structure of the verse.

Олена Дудар

#### ВЕСІЛЬНІ ПІСНІ ПОДІЛЛЯ У РУКОПИСІ ЄВТИМА СІЦІНСЬКОГО

*У статті аналізується рукопис весілля Є.Сіцинського, досліджуються трансформаційні процеси, що відбулися у пісенному фольклорі одного середовища (с.Мазники Деражнянського району Хмельницької області) в межах двох різночасових етнокультурних зрізів.*

**Ключові слова** Євтим Сіцинський, весільні пісні, трансформаційні процеси.

Систематичний збір і дослідження подільського фольклору розпочався у першій половині XIX ст. і здійснювався представниками української та польської науки. Інтерес до вивчення усної народної творчості зростає у другій половині XIX ст., адже зосередження уваги на таких рисах етнічної спільності, як історія, фольклор, мова та література були єдиною цариною, в якій українці могли виразити свою національну самобутність. «Народознавча робота, – як зауважує Л.Кияновська, – стала свого роду символом підняття національної свідомості, пробудження духу нації» [11, 30].

Описи весілля на Поділлі з текстами весільних пісень упродовж XIX ст. здійснили М.Гославський, Л.Стадницька, С.Шаблевська, Б.Попівський [4], К.Войцицький [6], П.Чубинський [14], С.Людкевич [13], Верин [5], А.К. [1], З.Доленга-Ходаковський [15], С.Руданський [10]. Одним із невідомих дослідників Поділля був Євтим Сіцинський [17]. Усі вони були аматорами, тому у публікаціях та збірниках подавали лише словесні тексти або невдалі транскрипції пісень, деталізуючи опис обрядовості, особливу увагу приділяли паспортизації народномузичних творів. Попри всі недоліки їхній епістолярний спадок є цінним для етномузикологів, адже дає можливість простежити за трансформаційними процесами.

Мета статті – проаналізувати рукопис весілля Є.Сіцинського, дослідити трансформаційні процеси, що відбулися у пісенному фольклорі одного середовища (с.Мазники Деражнянського району Хмельницької області) в межах двох різночасових етнокультурних зрізів: 1879 р. та сучасних записів 2002-2003 років.

Євтим Йосипович Сіцинський – видатний український історик, дослідник Поділля, етнограф, мистецтвознавець, громадський діяч, протоієрей. Народився у 1859 р. в с. Мазники Летичівського повіту Подільської губернії (тепер Деражнянського району Хмельницької області). Навчався в Кам'янець-Подільському духовному училищі, духовній семінарії, ступінь кандидата богослов'я отримав у 1885 р. після закінчення Київської духовної академії. З 1889 р. Є.Сіцинський постійно проживав у Кам'янці-Подільському: працював священником, викладачем технічного училища, доцентом державного українського університету.

Важливим центром народознавчого дослідження краю в середині XIX ст. стала Кам'янець-Подільська духовна семінарія [3], де навчався Є.Сіцинський. Тут діяв осередок, що займався вивченням подільського села і мав позитивний вплив на подальшу діяльність місцевих краєзнавців. «Для цієї школи, з якої почав свій шлях у науку під керівництвом М.Симашкевича Є.Сіцинський, – зазначає Л.Баженов, – характерна неослабна увага насамперед до вивчення самотності подільського села, прагнення зафіксувати, зберегти його народні віковічні традиції, звичаї, епос, що мало визначальне значення для українського національного відродження» [2, 336].

Створений в середині 60-х років XIX ст. Подільський єпархіальний комітет не обмежився лише церковною історією та археологією, а з часом перетворився на справжній науковий заклад з обширною колекцією матеріалів з історії фольклору та етнографії подільського краю. Результатом роботи дослідників і етнографів-аматорів стало нагромадження значної кількості фактичного матеріалу з питань духовної культури населення Поділля – звичаїв та обрядів родинного і календарного циклів, народної демонології та усної народної творчості. В рамках комітету активно працювало церковне історико-археологічне товариство, пропагуючи результати досліджень на сторінках часопису «Подольские Епархиальные ведомости». У так званій неофіційній частині видання друкували розвідки з історії та етнографії Поділля [9]. З 1892 р. Є.Сіцинський був редактором газети «Подольские епархиальные ведомости» (до 1906 р.), а з 1906 р. – «Православная Подолия» (до 1917 р.) та «Подолия» (до 1920). Обіймаючи посаду редактора таких поважних видань, Є.Сіцинський чи не першим знайомився із надісланими рукописами та супроводжуваними їх листами. Сам Є.Сіцинський був активним збирачем фольклору, детально фіксує хід обрядодійств та пісні, що супроводжували їх.

Рукописний фонд Є.Сіцинського, що у Хмельницькому обласному краєзнавчому музеї, містить матеріали весілля в селі Мазники, записані у серпні 1879 р. [12]. Вони й спонукали нас до здійснення у 2003 р. фольклорної експедиції.

Знаючи небайдуже ставлення Є.Сіцинського до питань духовної культури Поділля, М.Дорохольський надіслав йому як редакторові «Подольских Епархиальных ведомостей» етнографічний нарис «Свадебные обычаи у крестьян Ольгопольского уезда» (17.07.1903 р.). В передмові автор подає власні думки з приводу весільної обрядовості та пісенності: «В міру розповсюдження грамотності і під впливом міської культури, яка потрохи проникає в села, у нашому народі починають зникати стародавні звичаї, які, можна сказати, складали всю поезію його життя. На деякі з цих звичаїв народ починає дивитися як на пусту забаву, видуману прашурами для розваг і поблажливо дозволяє дівчатам і бабам підтримувати їх, які не так швидко піддаються міській культурі. Але при цьому треба сказати, що народ, втрачаючи свої звичаї і не маючи можливості замінити їх чимось розумним, опановує різні міщанські навички та манери, які є карикатурною імітацією панських звичок і етикету. Але не дивлячись на це, у народному житті все ще є, так би мовити, незаймані куточки, що ревниво оберігаються нашим народом і куди ще не проникнув всезнищуючий дух міської культури. До таких недоторканих куточків, між іншим, можна віднести весілля нашого народу та, головним чином, звичаї та обряди, що супроводжують їх. Вони, за деякими винятками, ще святкуються в народі по-старому, за заповітом наших предків. ...Мені здається, що та особлива чарівність, та поезія життя, виявленням якої є весільні звичаї, і є причиною, через яку народ наш й донині зберіг і охороняє від оточуючих впливів. ...І в той час, коли наша народна пісня зникає і змінюється штучною та безмістовною солдатською, у весіллях вона ще втрималася і зберегла усю свою чарівність...» [16, 1-2]. Цей лист міститься в рукописному фонді Є.Сіцинського Хмельницького обласного краєзнавчого музею і до певної міри пояснює шире зацікавлення цим народнопісенним жанром. А вже у листі священика М.Дорохольського акумулюються цінні зауваження щодо консервативності жанру.

Здійснивши порівняльний аналіз весілля з с.Мазники Деражнянського району у записах Є.Сіцинського (1879 р.) [17] і наших записах, датованих 2003 р., ми мали можливість простежити за трансформаційними процесами, що відбуваються у пісенному фольклорі одного середовища в межах двох різночасових етнокультурних зрізів (на жаль, аналіз відбувався лише на рівні поетичного тексту пісень і описовості ходу обрядодійств, адже Є.Сіцинський не записував нот).

«Щоб чіткіше уявити динаміку фольклорної системи, – зазначає етномузиколог С.Грица, –

здатність окремих її елементів до відродження, а інших до затухання, виділимо в ній два начала: перше (назвемо його «альфа») – гомогенне, що є субстратом стабільної інформації, своєрідною «ДНК» функціональної системи фольклору. Ця жива, рухома частина, тісно пов'язана з системою звичаїв, обрядів, є інтегральною у діяльності людини протягом віків. ...Це начало у творчості різних народів характеризується спільністю типологічних ознак» [7, 34-35]. «...Перший «альфа» усвідомлюється як «нерухомий капітал», що завжди в пам'яті людей і природно супроводжує їх у відповідних і життєвих ситуаціях. Якраз цей функціонально приурочений пласт зазнав найменших змін. Нове тут переважно виявляється у незначному варіюванні тексту, мелодії» [7, 37-38]. Відштовхуючись від сказаного С.Грицою, у цьому випадку ми здійснили порівняльний аналіз поетичних текстів весільних пісень з рукопису Є.Сіцинського та тих, що були записані нами.

Є.Сіцинським подано тексти 107 весільних пісень (з дуже ретельним описом обрядовості), нами записано 78 пісень (від гурту жінок) та 32 весільні пісні від Гацак Зінаїди Михайлівни, що в загальному сягає 110 одиниць. Інформаторка З. Гацак, талановита виконавиця пісень, яка має досить гарну пам'ять, запам'ятала народнопісенні зразки та хід обряду від своєї бабусі. Цікавим фактом є те, що бабуся довгий час виконувала хатні роботи в батька Є.Сіцинського – місцевого священика Йосипа Сіцинського (який похований у с. Мазники). Можна припустити, що 20 річний Євтим записував якщо не всю, то деяку частину пісенної інформації від неї.

Тексти 36-ти пісень виявилися майже ідентичними, за винятком деяких зразків. Сталими виявилися такі вузлові моменти весільного обряду, як зивання гільця (спільними є «Із руточки дві квіточки», «В'ється гіленько гладко», «Не дружки гильце вили», «Горівки, Світлано, горівки», «За воротами тихий Дунаєць»). Обряд вінкоплетин у записах 2002-2003 років значно редукований: залишилися в пам'яті виконавиць пісні «Ой піду я до Дунаю», «Плела Світлана барвінковий віночок», «Стільця, матінко, стільця», «Чи вогонь горить, чи полум'я палає». Збережено пісні, що супроводжували весільні переходи («Матінко-голубонько», «Дайте нам горівочки»); випікання короваю (виконували в четвер, коли пекли коровай «Найстаршая коровайниця», звучали у суботу, як забирали коровай «Журилися люди», «Місяцю-рогозоньку»); під час «посаду молодой» (коли наречена сирота в обох випадках співали «А Наталін батенько перед милим Богом стоїть», «Ой уся, уся родина моя, тільки матінки й нема»); коли повертаються від шлюбу («Дякуймо попонькови», «Радуйся, матінонько»), перед ворітьми («Свату наш, свату, пустіть нас у хату»), в хаті молодой («Не пий, невістко, першого перепою»), коли сідають за стіл («Наша Мотрюня, наша»), коли обдаровують бояр, свах, дружок («Ой дайте нам міри»), коли староста виводить гостей з-за столу («Ой, старостудядьку», «Встаньте, буяри, встаньте»), коли виряджають молоду до молодого («Відчини, мати, ліску», «Тобі, мати, не журитися», «Слава Богу в душі»). Сучасне мазницьке весілля розпочинається в суботу, а в записах Є.Сіцинського обряд зивання гільця відбувався в хаті молодой у п'ятницю. Редуковано в сучасному весіллі обряд вінкоплетин, зокрема відсутній у ньому елемент, коли дівчата «торочать рушники» (тобто пришивають до них мережку). Також зникли елементи «передироку» між хорами свах та дружок, стисло виконується обряд обдаровування дружок «биндами» і зовсім зникає момент обдаровування свах хустками (у неділю). Мало виконували сучасні виконавиці так званих «перезв'янських пісень», пісень, які супроводжували весільні переходи тощо. На місці відсутніх пісень з'явилися інші, позаобрядові. Враховуючи консервативність наспівів-формул, властивих подільським весільним пісням, сучасні записи можуть служити для реконструкції відсутнього в силу багатьох обставин нотного матеріалу словесних текстів.

Весільний обряд, що активно побутував наприкінці XIX ст. в селі Мазники (зараз Деражнянського району Хмельницької області) добре зберігся й на початку XXI ст. Хоча свої записи Ю.Сіцинський подавав без нот, враховуючи консервативність жанру та його функціональну приуроченість, можна здійснити реконструкцію матеріалу, адже весільні пісні, як правило, мають сталі інтонаційні каркаси та ритмічні моделі. При порівняльному аналізі пісень, зафіксованих в одному середовищі в межах двох різночасових етнокультурних зрізів (1879 року та 2002-2003 років), виявлено незначне варіювання спільних текстів та редукування вузлових моментів сучасного весілля.

## ЛІТЕРАТУРА:

1. А.К. Свадебные песни, записанные в Подольской губернии. – К.: Типография императорского университета Св. Владимира, 1897. – 22 с.
2. Баженов Л.В. Основні наукові школи історико-краєзнавчого вивчення Поділля у XIX-XX ст. // Поділля і Волинь у контексті історії українського національного відродження: Науковий збірник, присвячений 400-річчю від дня народження Б.Хмельницького / Ред. кол.: Баженов Л.В. (відп. ред.), Баженов С.Е., Винокур І.С. та ін. – Кам'янець-Подільський: Доля, 1995. – С.334–339.
3. Баженов Л.В. Фольклорно-етнографічне вивчення краю в Подільській духовній семінарії в сер. XIX на поч. XX ст. // Культура України і слов'янський світ: Тези доповідей та повідомлень науково-практичної конференції / Ред. кол.: Чернець В.Г. (голова), Блажевич Ю.І., Слободянюк П.Я. (наук. ред.) та ін. – Ч.1. – К., 1992. – С.96–98.
4. Болтарович З.Є. Україна в дослідженнях польських етнографів XIX ст. – К.: Наукова думка, 1976. – С. 38, 131-133.
5. Верин. «Висилля», или крестьянская свадьба в Подольской губернии, Новоушицкого уезда // ПТВ. – 1898. – №№ 18, 35, 49.
6. Весільні пісні / Упоряд., примітки М.М.Шубравської, нотний матер. упоряд. А.І.Іваницький. – К.: Наукова думка, 1982. – Кн.1. – С.17.
7. Грица С.Й. Фольклор у просторі і часі. Вибрані статті. – Тернопіль: Астон, 2000. – 228 с.
8. Дудар О.О. Музичний фольклор Хмельницького Поділля (етномузикологічний та етносоціологічний аспекти дослідження). Автореф. ... кандидата мистецтвознавства. – К., 2007.
9. Дудар О.О. Родинна та календарна обрядовість на сторінках часопису «Подольские епархиальные ведомости» // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. В.Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – №2. – 2000. – С. 88–91.
10. Зінченко Л.П. Фольклорні джерела Степана Руданського // Духовні витоки Поділля: творці історії краю: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції (9-11 вересня 1994 р.). – Хмельницький: Поділля, 1994. – Ч.1. – С.86–88.
11. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX-XX ст. – Тернопіль: Астон, 2000. – С.30.
12. Козловська Г.П. Рукописний спадок з архіву Ю.Й.Сіцінського у фондах Хмельницького обласного краєзнавчого музею // Духовні витоки Поділля: творці історії краю: Матеріали міжнародної науково-практичної конференції (9-11 вересня 1994 р.). – Хмельницький: Поділля, 1994. – Ч.1. – С. 69–71.
13. Поділля. Історико-етнографічне дослідження / Артюх Л.Ф., Балущок В.Г., Болтарович З.Є. та ін. – К.: Видавництво НКЦ «Доля», 1994.
14. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край, снаряженной императорским русским географическим обществом юго-западный отдел. Материалы и исследования, собранные д. чл. П.П.Чубинским. Обряды: родины, крестины, свадьба, похороны. – Издан под наблюд. д.чл. Н.И.Костомарова, 1877. – Т.4. – XXX, 714 [2], 46 с., з нот.
15. Українські народні пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаковського (з Галичини, Волині, Поділля, Придніпрянщини і Полісся) / Упоряд., текстол. інтерпретація і коментар О.І.Дея. Атрибуція автографів та передмова Л.А.Малаш і О.І.Дея. – К.: Наукова думка, 1974. – 784 с.
16. ХОКМ. – Кв.21774, ДК 5296.
17. ХОКМ. – Кв.21770, ДК 5301.

**Olena Dudar**

**PODILLYA MARRIAGE SONGS MANUSCRIPT BY YEVTYM SITSINSKYI**

The article analyses the marriage script by Yevtyim Sitsynskyi and makes research on transformational processes, which took place in folk songs medium (Maznyky village Derazhnya district Khmelnytskyi region) within the framework of two different ethnic cultural ages.

**Key words:** Yevtyim Sitsynskyi, marriage songs, transformational processes.

## ПРИСПІВНІ ФОРМИ У ЩЕДРІВКАХ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ

*Стаття висвітлює типові форми приспівів, що властиві щедрівкам Західного Поділля, та способи їхніх трансформацій та модифікацій під впливом християнізації української народної традиційної культури.*

**Ключові слова:** Західне Поділля, щедрівка, приспів, пісенна форма, ритмічна модель, спосіб виконання.

Останнім часом українська традиційна народна музика все частіше привертає увагу науковців своєю різноаспектністю та інтровертністю. Це зумовлене тим, що в часи комуністичного панування жанри, що пов'язані з християнською обрядовістю (а це майже весь календарно-обрядовий та родинно-обрядовий фольклор) були позбавлені детального вивчення через ідеологічне табу. До свого роду заборонених налажали й щедрівки, оскільки вони обслуговували переважно йорданську обрядовість.

Якщо питання виконавства та функціонування українських щедрівок більш-менш осмислені в працях Ф.Колесси [7], В.Гошовського [1], С.Грици [3], А.Іваницького [5] та ін., то їхні теоретичні аспекти на регіональному рівні переважно випадали з поля зору дослідників. Це пов'язано з тим, що структурні параметри обрядового фольклору окремих місцевостей ще недостатньо вивчені.

Мета статті – виявити типові форми приспівів, що зустрічаються в щедрівках Західного Поділля, та способи їхньої трансформації та модифікації під впливом християнізації української народної традиційної культури.

У структурній будові щедрівок Західного Поділля вагоме місце займають приспівні елементи. Від означеної кількості аналізованого матеріалу (123 пісенні зразки) щедрівки із приспівом займають біля 35%. Це вказує на давність збереження у досліджуваному районі (це явище властиве й для інших теренів України) ранньофольклорного способу мислення та на можливість виявлення етапів становлення народнопісенного музичного синтаксису.

У становленні народнопісенних форм, як зазначають українські вчені-етномузикознавці Ф.Колесса, В.Гошовський, С.Грица, А.Іваницький, О.Смоляк, одним із первісних формалізуючих чинників (прообразів приспіву) стали окремі лексеми чи лексичні групи із відповідною смисловою наповненістю, які в подальшому набули сталих приспівних ознак. Такого роду смислова уніфікація бере свій початок найімовірніше з того часу, коли в народномузичному мисленні формуються елементи складносурядного речення<sup>1</sup>, тобто, коли одні і ті ж лексеми повторюють один і той же смисл. Кажучи словами Ф.Колесси, «... вибивається наверх індивідуальна творчість: властивий текст пісні імпровізує зачинатель (чи зачинателька), а хор обмежується лише повторюванням його слів та стереотипних окликів і приспівок-рефренів, що становлять тривалу і непорушну частину пісні» [7, 44]. Як бачимо, такого роду стабільні лексеми стали першою ознакою незмінних формуючих елементів у первісному обрядовому народнопісенному творі.

Утворенню приспівів як стало нормуючих елементів першопоштовхом, на нашу думку, став антифонний спів. Він, без сумніву, сформувався в період сакралізації первісного мистецтва – на етапі формування первісної релігії. Через те з колективної форми репрезентації фольклору виділяється індивідуальне начало як свого роду корегуючий елемент, що бере в свої руки ведення загальної ритуальної дії. Саме таку функцію починають брати на себе волхви<sup>2</sup>. Як зазначає В.Гошовський, «саме ці народні «композитори», які існували на всіх стадіях розвитку людства, були мабуть, творцями

<sup>1</sup> Див. про історію становлення музичних речень у праці А.Іваницького [4, 51–53].

<sup>2</sup> Волхви – це давньоукраїнські жерці, служителі язичницького релігійного культу, носії стародавньої української культури й духовності. Детальніше див.: С.Плачида. Словник давньоукраїнської міфології. – К.: Укр. письменник, 1993. – С. 19–20.



прототипів сучасних селянських пісень» [2, 22].

Існування племінних богів, шанування їх у формі різноманітних свят та обрядів не могло обійтися без організаторів-керівників свят – волхвів, які супроводжували обрядові дійства співом у синкретичній єдності зі словом, танком, пантомімою та грою на музичному інструменті. Під час священнодійства волхв виконував ряд своїх ритуальних функцій, а члени общини респонзорували йому у формі колективного співу. Власне на цьому етапі розпочинає емансипуватися словесний текст від інших складових обряду через багаторазове стале його повторення, сакральне смислове навантаження й колективну форму відтворення. Адже груповий спосіб виконання позбавлений імпровізаційних можливостей у порівнянні з індивідуальною творчістю і постійно прагне до самодостатньої трафаретності. Таким чином стабілізуються перші лексеми, забарвлені міфологічною або прикладною шармою з обов'язковими атрибутивними ознаками. З часом ця лексика все більше «обростає» обрядодійною сутністю й деколи стає навіть більшою за обсягом, ніж основний пісенний вірш. Пізніше утворилися узагальненіші пісенні тексти, які увійшли в сталі ритмічні рамки. У зв'язку з цим хоровий гурт уже не задовольняється лише заспівними чи приспівними елементами, а починає виконувати всю пісню, втрачаючи первісний антифонний факультатив, який ще сьогодні виразно відчутний у щедрівках. За спостереженнями Ф. Колесси, «стала пісенна форма – це дуже значний крок від несвідомої творчості до мистецтва, це результат довговікового розвитку народної поезії» [7, 44].

У районі Західного Поділля записано щедрівки, що мають чотири різновиди приспівів. Найпоширенішим серед них є двосегментний приспів, що співдіє із двосегментною строфою. Такий тип співдії приспіву зі строфою зустрічається у 10 пісенних парадигмах та їхніх варіантах. Це пісенні парадигми «А я знаю, хто є вдома», (с. Великий Глибочок Тернопільського району, с. Лисичинці Підволочиського району), «Із-за гаю зеленого» (с. Верняки Збарзького району), «Защебетала, гей, ластівонька» (с. Іванківці Зборівського району), «Ластівонька ряба-біла» (с. Лисичинці Підволочиського району), «Там на річці на Йордані» (с. Постолівка Гусятинського району), «Ой у місті Вифлеємі» (с. Ланівці Борщівського району), «Ластівонька прилетіла» (с. Старий Збараж Збарзького району) та ін<sup>1</sup>.

Народнопісенна форма – однорядкова строфа + однорядковий приспів – представляє ту епоху в становленні музичного синтаксису, коли у фольклорному мисленні виробилося симетричне зіставлення двох дихотомічних лексичних груп – строфічної та приспівної. Такого роду зіставлення є показовим у вищезазначених щедрівкових парадигмах. Ці твори представлені однорядковою побудовою, в якій двотактова строфа та двотактовий приспів творять респонзію (див. Приклад 1).

Приклад 1.

1. t = 55 c

А я знаю, хто є вдома.

Старий вечір, Святий вечір.

Респонзорною віссю в даному разі є III ступінь, навколо якого сформовано інтонаційне поле.

Мелосні характеристики досліджуваних щедрівок репрезентують давнішу фольклорну верству. Адже тип мелодичного становлення позначений моноритмічною сканзією, яка базується на серіаційному поєднанні мелодійних ланок. Інтонаційний контур вищезазначених щедрівок представляє питальний тип мелодії (мелодія розгортається за принципом однієї інтонаційної хвилі – ЛІ.).

У ладозвукорядному відношенні ці щедрівки репрезентують зазвичай іонійський або еолій-

<sup>1</sup> Усі вищезазначені райони належать Тернопільській області

ський тетрахорд із субсекундою та верхньою приставною секундою (виняток становить лише щедрівкова парадигма «Ой у місті Вифлеємі»), записана в с. Ланівці Борщівського району Тернопільської області, що представлена еолійським пентахордом із приставними нижніми та верхніми звуками.

Треба зауважити, що в деяких щедрівкових парадигмах («Ластівонька ряба-біла», «Там на річці на Йордані», «Ой у місті Вифлеємі»), що записані відповідно в сс. Лисичинці Підволочиського, Постоївка Гусятинського, Ланівці Борщівського районів Тернопільської області) однорядкова строфа трансформувалася у дворядкову. Це вказує на те, що музичний спосіб мислення виходить за рамки дворядкової сурядності і творить трирядкову.

Ця група щедрівок представлена двома парадигмами («Ой на річці на Йордані» та «Ой у місті Вифлеємі»), які мають повністю апокрифічні сюжети (про надання всіма святими та Пречистою Дівою Марією імені Божому Дитятку). Власне цим щедрівкам притаманний приспів з лексемами «Рано, рано на Йордан». Це вказує на поступову християнізацію стародавніх (ще язичницьких) сюжетів щедрівок.

Серед аналізованого матеріалу найбільшу групу представляють щедрівки, що складаються із однорядкової строфи та однорядкового приспіву, який за обсягом більший за строфу. Якщо строфа охоплює 2 такти, то приспів – 4 (див. Приклад 2).

Приклад 2.

L. t. =) хв 40 с

1. Із-за гаю зеленого. Щедрий вечір,  
добрый вечір, добрым ділом на зорі(я).

Три пісенні парадигми «Із-за гаю зеленого», «В полі, полі плужок оре» (2 варіанти), «А я знаю, що пан дома» представляють типові форми щедрівок 4+4+П4+4+4+4. На нашу думку, такого роду приспів значно краще репрезентує щедрувальну ініціацію, оскільки її формула є найбільш репрезентативною (акумулює ширшу сферу побажань).

З мелосної точки зору ця група щедрівок репрезентує більш давню форму, оскільки для неї характерним є спонукальний тип мелодичного становлення (мелодія розгортається способом інтонаційного спадання вниз – ЛІ.). Треба зауважити, що в цій групі щедрівок зустрічається й питальний тип мелодичного становлення. Зокрема, він властивий щедрівці «Щедрівочка щедрувала», записаній в с. Іванківці Зборівського району Тернопільської області. Це дає підстави стверджувати, що в досліджуваному середовищі існує декілька модусних кальок, що є інтонаційною основою відтворення щедрівок. До речі, їхні строфи часто бувають як однорядковими, так і дворядковими (в останньому випадку двічі повторюється той же самий інтонаційний мотив).

У ладозвукорядному відношенні група щедрівок із чотиритактовим приспівом репрезентує пентахордний модус (переважно іонійський або еолійський пентахорд із приставними нижніми та верхніми звуками), хоча щедрівці «А я знаю, що пан вдома» властивий іонійський тетрахорд із субквартою – типова щедрівкова ладова модель. Пентахордна ладова модель розширена, на нашу думку, через накладання на інтонаційне ядро терцієвої втори при двоголосому виконанні, адже деякі щедрівки виконувалися двоголосом.

Поширеною в Західному Поділлі є щедрівкова парадигма «Ой сивая та і зозуленька» (серед наших записів вона представлена 10-ма варіантами), що активно побутує в досліджуваному районі. На відміну від типового восьмискладника, що властивий цьому жанру, їй притаманний десятискладник із нерівноскладовою будовою вірша 4+6+П4+4+4+4. Ця форма, без сумніву, похідна від попе-

редньої (восьмискладової), оскільки вона зустрічається лише в початкових строфах, а в наступних вона часто стає восьмискладовою (див. Приклад 3).

Приклад 3.

1. Ой си - ва - я та - я зо - зу - лень - ка. Щед - рий ве - чір,  
 доб - рий ве - чір, доб - рим лю - дям на зло - ро - вія.

Тут десятискладник утворюється завдяки додаванню сполучників та, і, й. Інтонаційному по-лю цих пісенних варіантів властивий питальний тип мелодичного становлення. Це вказує на те, що такого роду мелодійне становлення є дещо пізнішого походження, ніж спонукальний тип. Треба зауважити, що пісенні варіанти цієї пісенної парадигми мають інший ритмічний склад (переважно репетиційний), що укладається переважно в кратні метри (дводольні чи чотиридольні).

Для усіх варіантів цієї пісенної парадигми властивий еолійський пентахорд із нижніми субсекундою та субквартою. Це дає підстави стверджувати, що цей ладовий артефакт є більш стабільним у модальному відношенні, ніж тетрахордний.

Треба зазначити, що у досліджуваному районі ми зустріли 2 варіанти пісенної парадигми «Чи дома, дома пан господар», в яких варіюється пісенна строфа. Вона варіюється в межах восьми-десятискладника (в ній присутні колядкові ритмічні моделі), хоча українські вчені М.Грушевський, Ф.Колесса, О.Воропай не бачать різниці між колядками та щедрівками на рівні ритмічної форми. Адже це зумовлено тим, що у процесі довгого історичного розвитку колядки і щедрівки виконувались поряд як частина супроводу зимових обрядів. Втрачаючи первісне язичницьке значення, набуваючи нового християнського звучання, вони втратили диференційні ознаки.

Якщо силабомелодична модель у строфі щедрівок набуває хитких (нестабільних) ознак, то силабомелодична модель у приспіві є доволі сталою, власне щедрівковою (вона має форму висхідного йоніка –  $\dot{\sim}\sim\sim\sim\sim$ ). Лише у варіанті, записаному в с. Іванківці Зборівського району Тернопільської області, в ньому видовжується остання складнота (замість чвертки вона представлена половинкою, що видозмінює його метр – замість тридольного стає чотиридольним).

2 пісенні парадигми – «А в Єрусалимі дзвони задзвонили» та «Щедрий вечір всім вам, щаслива година» представляють групу щедрівок з апокрифічними сюжетами (розповідають про хрещення Сина Божого в річці Йордані та надання Йому імені). Незважаючи на апокрифічну мотивацію, щедрівка «А в Єрусалимі дзвони задзвонили» зберігає традиційну народномузичну (власне щедрівкову) форму – однорядкову строфу з однорядковим приспівом, що має ритмічну форму вірша 6+6+П4+4+4+4. Як бачимо, тут вірш-строфа творить дванадцятирядковий ряд. Такого роду відхилення на дві мори від типової восьмискладової форми зустрічається в обрядовому фольклорі, зокрема в різдвяному. Воно більшою мірою зумовлене речитативним способом формування мелодії. Якщо в цій щедрівці збережений типовий приспів «Щедрий вечір, добрий вечір, добрим людям на здоров'я», то в наступній (маємо на увазі «Щедрий вечір всім нам, щаслива година») він репрезентований більш архаїчним «Ладо, ладо, ладо, всім на світі радо, щедрий вечір на землі». Він розширює свою типову форму до дев'ятнадцятискладника 6+6+7. У цій щедрівці пісенна форма є дворядковою (вона утворюється за рахунок автоматичного повторення першого рядка). Це вказує на пізніше її утворення, тобто репрезентує той період у музичному синтаксисі, коли людське мислення набрало унормованих форм.

Цікавими з точки зору приспівної семантики є пісенні парадигми «Ой у місті, місті, місті Вифлеємі», «Встань, встань, господарю, на твоїм подвір'ї» та «Вийшов місяць серед неба, мов та

жовта диня». У першій щедрівці, записаній в с. Іванківці Зборівського району Тернопільської області, приспів за метричними параметрами дорівнює строфі, хоча за ритмічною формою вірша він представляє структуру 6+6+П5+3. Це вказує на те, що він відійшов від типової щедрівкової кальки завдяки апокрифічному тексту, зокрема його приспіву – «Хрестився Христос на Йордан».

Неординарною виявилася й пісенна форма щедрівки «Встань, встань, господарю, на твоїм подвір'ю», записаної в с. Дарахів Тербовлянського району Тернопільської області. Вона представлена дворядковою строфою та дворядковим приспівом з несиметричними формами віршів 6+6+5+6+П5+5+4+4. У даному разі семантичне наповнення приспіву представлено такою лексикою: «Христос ся хрестив в річці на Йордан. Йордань-вода священная». Цей приспів повністю репрезентує ідеологію християнської обрядовості Йорданських свят. Через те тут зроблено відступ від традиційної кальки у формуванні приспіву.

Щедрівка «Вийшов місяць серед неба, мов та жовта диня», що записана в с. Чернілівка Підволочиського району Тернопільської області, представляє напливовий пласт у щедрівковому репертуарі. Адже вона репрезентує нетипову форму вірша у щедрівках – дворядкову чотирнадцятискладову строфу та дворядковий шістнадцятискладовий приспів: 4+4+6//4+4+6//П4+4+4+4//4+4+4+4. До речі, ця щедрівка адресована господині. У ній фігурують мотиви побажання берегині роду найкращої долі, зокрема це повністю зафіксовано у приспіві: «Щедрий вечір, добрий вечір, добрий людям на здоров'я. В новорічний щедрий вечір всім вам щастя і здоров'я». Така ритмічна форма у щедрівках – це повністю новітнє явище, що пов'язане з відходом від традиційних типових форм (див. Приклад 4).

Приклад 4.

Л.п.=1 хв 10 с

1. Вий - шов мі - сяць се - ред не - ба,  
 мов та жов - та ди - ня. Чи нас пус - тиш пе - ред но - ці,  
 лоб - ра го - сло - ди - ня? Шед - рий ве - чір,  
 доб - рий ве - чір, доб - рим лю - дям на здо - ро - в'я,  
 в но - во - річ - ний шед - рий ве - чір  
 всім вам шас - тя і здо - ро - в'я.

Одинадцятьма пісненими парадигмами в досліджуваному районі представлені щедрівки, в



ЛІТЕРАТУРА

1. Гошовский В. Украинские песни Закарпатья. – М.: Сов. композитор, 1971.
2. Гошовский В. У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению. – М.: Сов. композитор, 1971. – С. 22.
3. Грица С.Й. Українська фольклористика XIX – початку XX століття і музичний фольклор. Нарис. – Київ–Тернопіль: Астон, 2007.
4. Іваницький А.І. Українська музична фольклористика (методологія і методика): Навч. посібник. – К.: Заповіт, 1997. – С. 51–53
5. Іваницький А.І. Український музичний фольклор. Підручник для вищих навчальних закладів. – Вінниця: НОВА КНИГА, 2004.
6. Квитка К. Песни украинских зимних обрядовых празднеств // Избранные труды: В 2 т. – Т. 1. – М.: Сов композитор, 1971. – С. 103–155.
7. Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень // Ф.М.Колесса. Музикознавчі праці / Підгот. до друку С.Й.Грица. – К.: Наук. думка, 1971. – С. 44.
8. Плачинда С. Словник давньоукраїнської міфології. – К.: Укр. письменник, 1993. – С. 19–20.
9. Смоляк О. Приспівно-заспівні елементи у гаївках Західного Поділля // Традиційна народна музична культура Західного Поділля: Збірник статей і матеріалів / Ред.-упоряд. О.Смоляк, В.Коваль. – Тернопіль: Астон, 2001. – С.13.

**Lyubomyra Ivanochko**

**REFRAIN FORMS IN CHRISTMAS CAROLS OF WESTERN PODILLYA**

The article deals with the typical forms of refrains peculiar to Western Podillya Christmas carols, the ways of their transformations and modifications under the influence on Ukrainian traditional folk culture.

**Key words:** Western Podillya, Christmas carol, refrain, song form, rhythmical model, the of performance.

---

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

---

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

<i>Бермес Ірина</i>	професор Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І.Франка, кандидат мистецтвознавства
<i>Боднарчук Тетяна</i>	викладач Вінницького державного педагогічного університету ім. Михайла Коцюбинського
<i>Борейко Галина</i>	старший викладач Рівненського державного гуманітарного університету
<i>Бурдейна-Публіка Тетяна</i>	головний спеціаліст управління культури Вінницької міської ради
<i>Вакула Наталія</i>	викладач Львівської національної музичної академії ім. Миколи Лисенка
<i>Варавкіна-Тарасова Надія</i>	викладач-методист Хмельницького музичного училища ім. В.І.Заремби
<i>Горак Яким</i>	доцент Львівської національної музичної академії ім. Миколи Лисенка, кандидат мистецтвознавства
<i>Дедю Оксана</i>	асистент Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Тараса Шевченка
<i>Дудар Олена</i>	заступник директора з навчально-виховної роботи музичного відділення Хмельницької дитячої школи мистецтв, кандидат мистецтвознавства
<i>Іваночко-Кудярська Любимира</i>	аспірантка Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника
<i>Іздецька-Новіцька Марія</i>	асистент Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка
<i>Іскра Світлана</i>	викладач Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського
<i>Карась Ганна</i>	докторант Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв, кандидат педагогічних наук, доцент, заслужений працівник культури України
<i>Коваль Василь</i>	завідувач проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології при Львівській національній музичній академії ім. Миколи Лисенка, кандидат мистецтвознавства, доцент
<i>Колісник Олена</i>	аспірантка Львівської національної музичної академії ім. Миколи Лисенка
<i>Лемішка Ярослав</i>	доцент Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка, заслужений артист України
<i>Мельник-Гнатюшин Оксана</i>	доцент Львівської національної музичної академії ім. Миколи Лисенка, старший науковий співробітник Інституту енциклопедичних досліджень НАН України при Науковому товаристві ім. Шевченка, кандидат мистецтвознавства

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

---

<i>Римар Росіна</i>	доцент Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії, кандидат мистецтвознавства
<i>Молчко Уляна</i>	доцент Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
<i>Салдан Світлана</i>	асистент Львівського національного університету імені Івана Франка, кандидат мистецтвознавства
<i>Смоляк Олег</i>	завідувач кафедри музикознавства, методики музичного виховання та акторської майстерності Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка, доктор мистецтвознавства, професор
<i>Сулій Наталія</i>	викладач педагогічного коледжу при Львівському національному університеті ім. Івана Франка
<i>Ущанівська Олена</i>	докторант Київського національного університету культури і мистецтв, кандидат мистецтвознавства
<i>Шамігов Андрій</i>	соліст Вінницької філармонії, здобувач Київського національного університету культури і мистецтв
<i>Юзюк Зоряна</i>	викладач Львівського державного музичного училища ім. Станіслава Людкевича, магістр
<i>Юзюк Наталія</i>	старший викладач Інституту культури і мистецтв Львівського національного університету ім. Івана Франка, відмінник народної освіти України, вчитель-методист



ЗМІСТ

ЗМІСТ

<b>МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА І СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ .....</b>	<b>1</b>
<i>Олена Ущанівська.</i> ОПЕРА ОЛЕКСАНДРА РУДЯНСЬКОГО «ШЛЯХ ТАРАСА»: НОТАТКИ ПРО ДІАЛОГІЧНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ.....	3
<i>Наталія Сулій.</i> СПОСОБИ ОРГАНІЗАЦІЇ ЦІЛІСНОСТІ ФОРТЕПАННИХ ЦИКЛІВ («ДИТЯЧА МУЗИКА» № 1 І № 2 ТА «МУЗИКА В СТАРОВИННОМУ СТИЛІ» ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА).....	8
<i>Наталія Вакула.</i> ЖАНРОВІ МОДИФІКАЦІЇ КОНЦЕРТНОЇ ІДЕЇ У ФОРТЕПАННИХ КОНЦЕРТАХ ЛЬВІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ.....	17
<i>Олена Колісник.</i> НЕОФОЛЬКЛОРНІ РИСИ ТРИПТИХУ Є.СТАНКОВИЧА «НА ВЕРХОВИНІ» ДЛЯ СКРИПКИ ТА ФОРТЕПІАНО.....	22
<i>Оксана Мельник-Гнатишин.</i> ДЕЯКІ АСПЕКТИ СУЧАСНОГО РОЗВИТКУ КОНЦЕПЦІЇ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ.....	29
<i>Світлана Салдан.</i> ЖАНРОВО-СТИЛЬОВЕ МОДЕЛЮВАННЯ В СТРУКТУРНОМУ АНАЛІЗІ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ .....	36
<i>Тетяна Боднарчук.</i> ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ХХ СТОЛІТТЯ: ДО ПРОБЛЕМИ ВТІЛЕННЯ ТЕНДЕНЦІЙ МОДЕРНІЗМУ ТА ПОСТМОДЕРНІЗМУ .....	41
<i>Яким Горак.</i> ЛЬВІВСЬКІ СВЯТКУВАННЯ СТОЛІТНЬОГО ЮВІЛЕЮ МИКОЛИ ЛИСЕНКА 1942 РОКУ .....	47
<i>Ірина Бермес.</i> ХОРОВІ ОБРОБКИ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА (НА ПРИКЛАДІ ПІСНІ «РОЗВИВАЙСЯ ТИ, ДУБОЧКУ»).....	56
<i>Оксана Дедю.</i> МУЗИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ВАЦЛАВА ЖЕВУСЬКОГО В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЙ КРЕМЕНЕЧЧИНИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ.....	60
<i>Уляна Молчко.</i> З ЕПІСТОЛЯРНОЇ СПАДЩИНИ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО: ЛИСТИ ДО КОША УКРАЇНСЬКИХ СІЧОВИХ СТРІЛЬЦІВ .....	65
<b>ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА .....</b>	<b>72</b>
<i>Андрій Шамігов.</i> ОСНОВНІ ЖАНРОВІ РІЗНОВИДИ ФОЛЬКЛОРНО ОРІЄНТОВАНИХ КОМПОЗИЦІЙ У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО БАЯННОГО РЕПЕРТУАРУ.....	72
<i>Світлана Іскра.</i> ДІЯЛЬНІСТЬ КАТОЛИЦЬКИХ СПІЛЬНОТ В УМОВАХ НОВОЇ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ РЕАЛЬНОСТІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ .....	77
<i>Ганна Карась.</i> ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА В ПОЛЬЩІ В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТ. ....	82
<i>Тетяна Бурдейна-Публіка.</i> ФІЛАРМОНІЧНІ ТОВАРИСТВА У СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ЖИТТІ УКРАЇНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНІ ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ.....	89

## ЗМІСТ

<i>Росіна Рymar.</i> МУЗИЧНА ОСВІТА КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКОЇ ЧОЛОВІЧОЇ ГІМНАЗІЇ ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХІХ – НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ.....	95
<i>Марія Іздепська-Новіцька.</i> ПОШИРЕННЯ ТА РОЗВИТОК ДУХОВНОЇ МУЗИКИ НА ТЕРЕНАХ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХІХ – НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ.....	99
<i>Наталія Юзюк.</i> ДО ПИТАННЯ РОЛІ АНСАМБЛЕВОЇ ГРИ НА УРОКАХ ФОРТЕПІАНО У КОМПЛЕКСНОМУ ФОРМУВАННІ ОСОБИСТОСТІ ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ.....	104
<i>Зоряна Юзюк.</i> ФОРТЕПІАННІ ТВОРИ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ У ПЕДАГОГІЧНОМУ РЕПЕРТУАРІ.....	111
<i>Надія Варавкіна-Тарасова.</i> СИМВОЛИ ДУХУ У ХОРОВІЙ ПРИТЧІ «ЩЕДРИК» В.С.МУЖЧИЛЯ.....	119
<i>Галина Борейко.</i> ТВОРЧИЙ ВКЛАД Г.М. КАТАНАШ У РОЗВИТОК МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ РІВНЕНЩИНИ.....	125
<i>Ярослав Лемішка.</i> ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВА ДІЯЛЬНІСТЬ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА В КІНЦІ ХІХ – НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ.....	130
<b>МУЗИЧНА ФОЛЬКЛОРИСТИКА.....</b>	<b>136</b>
<i>Олег Смоляк.</i> ШИРОКООБ'ЄМНІ РИТМІЧНІ ФОРМИ ВІРША У ГАЇВКАХ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ.....	136
<i>Василь Коваль.</i> НОТАТКИ З ПРИВОДУ РОЗХОДЖЕННЯ МУЗИЧНО-РИТМІЧНОЇ ФОРМИ І СТРУКТУРИ ВІРША.....	143
<i>Олена Дудар.</i> ВЕСІЛЬНІ ПІСНІ ПОДІЛЛЯ У РУКОПИСІ ЄВТИМА СЦІНІНСЬКОГО.....	148
<i>Любомира Іваночко.</i> ПРИСПІВНІ ФОРМИ У ЩЕДРІВКАХ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ.....	152
<b>ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ.....</b>	<b>159</b>



---

Здано до складання .01.2009 р. Підписано до друку .01.2009 р. Формат 60x84 1/8.  
Папір друкарський. Умовних друкованих аркушів 14,6. 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*