

Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України  
Тернопільський національний педагогічний університет  
імені Володимира Гнатюка

# Наукові записки

Тернопільського національного  
педагогічного університету  
імені Володимира Гнатюка

**Серія: Мистецтвознавство**

**3' 2012**

Тернопіль

**ББК 85**  
**УДК 7.072.2**

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнаюка. Серія: Мистецтвознавство / [за ред. О. С. Смоляка]. – Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2012. – № 3. – 276 с.

*Засновник: Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка*  
*Свідоцтво про реєстрацію КВ №15881-4353р видане Міністерством юстиції України 26.10.09*

Друкується за рішенням Вченої ради Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка  
(протокол №4 від 27 листопада 2012 року)

**Головний редактор**            *Олег Смоляк* – доктор мистецтвознавства, професор

**Заступник головного редактора**            *Марія Маркович* – кандидат мистецтвознавства, доцент

**Редакційна колегія:**

*Михайло Станкевич* – доктор мистецтвознавства, професор

*Орест Голубець* – доктор мистецтвознавства, професор

*Наталія Урсу* – доктор мистецтвознавства, професор

*Богдан Водяний* – кандидат мистецтвознавства, доцент

*Олена Дудар* – кандидат мистецтвознавства, доцент

**Літературний редактор:** Галина Одинцова

**Комп'ютерна верстка:** Марії Логош

**ББК 85**

**УДК 7.072.2**

© Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 2012

# МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78. 071. 2; 314.743 (73)

Г. В. КАРАСЬ

## КОНЦЕРТНЕ ТУРНЕ СОЛОМІЇ КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ МІСТАМИ США У 1928 р. (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ГАЗЕТИ «СВОБОДА»)

*У статті аналізується концертна діяльність визначної української співачки Соломії Крушельницької містами США протягом турне 1928 року. На основі матеріалів емігрантської української газети «Свобода» здійснена реконструкція цього турне та проаналізувати його особливості.*

**Ключові слова:** Соломія Крушельницька, співачка, газета, еміграція, концерт, репертуар.

Г. В. КАРАСЬ

## КОНЦЕРТНОЕ ТУРНЭ СОЛОМИИ КРУШЕЛЬНИЦКОЙ ГОРОДАМИ США В 1928 г. (ЗА МАТЕРИАЛАМИ ГАЗЕТЫ «СВОБОДА»)

*В статье анализируется концертная деятельность выдающейся украинской певицы Соломии Крушельницкой городами США в течение турнэ 1928 года. На основе материалов эмигрантской украинской газеты «Свобода» осуществлена реконструкция этого турнэ и проанализированы его особенности.*

**Ключевые слова:** Соломия Крушельницкая, певица, газета, эмиграция, концерт, репертуар.

G. V. KARAS

## SOLOMIYA KRUSHELNYTSKA'S CONCERT TOUR IN THE US CITIES IN 1928 (A STUDY OF THE SVOBODA NEWSPAPER)

*The article analyzes the concerts activities of Solomiya Krushelnytska, the famous Ukrainian singer, during the 1928 tour in the US cities. Based on the materials of the emigrant Ukrainian newspaper – Svoboda, the author reconstructs this tour and describes its peculiarities.*

**Key words:** Solomiya Krushelnytska, singer, newspaper, emigration, concert, repertoire.

Одна із найславетніших українських артисток Соломія Крушельницька (1872–1952) завоювала світові сцени і здобула визнання насамперед як оперна співачка. Разом з тим вона проявила себе також як концертно-камерна виконавиця. Відомості про цей вид діяльності Соломії Крушельницької представлені насамперед у спогадах, листуванні, матеріалах про життєвий та творчих шлях, упорядкованих М. Головащенко [14; 15], а також у статтях

українських науковців – Н. Толошняк [17], Г. Карась [7], Д. Білавич [2] та окремих збірках [13; 16].

Разом з тим за межами України зберігається значний джерельний матеріал, який ще не був предметом аналізу. Одним з таких джерел є газета «Свобода» української еміграції у США.

Мета пропонованої розвідки – на основі матеріалів газети «Свобода» висвітлити концертну діяльність Соломії Крушельницької містами США протягом турне 1928 року.

У процесі аналізу газети «Свобода» за 1928 рік нами виявлено одинадцять публікацій (не враховуючи рекламних оголошень з цього приводу) про концертне турне видатної співачки містами США того року. Частина авторів цих дописів взагалі не вказують свого прізвища, два з них скриваються за псевдонімами «Присутній» і «Член комітету». Тільки троє авторів підписуються власними прізвищами: відомий композитор і музикознавець Михайло Гайворонський<sup>1</sup>, відомий концертний та оперний співак Михайло Зазуляк<sup>2</sup> та Василь Бобрів.

За матеріалами газети вдалося реконструювати концертний маршрут С. Крушельницької містами США, який тривав три місяці. Він виглядав наступним чином: 4 лютого – Нью-Йорк; 19 лютого – Йонкерс (Шевченківський концерт); 4 березня – Нью-Йорк (Шевченківський концерт); 18 березня – Ньюарк (Шевченківський вечір); 25 березня – Пітсбург; 1 квітня – Клівленд; 8 квітня – Детройт; 21 квітня – Нортгемптон, Па.; 29 квітня – Чикаго.

Василь Бобрів до замітки про перший концерт С. Крушельницької в «Месса Auditorium» у Нью-Йорку подає фото співачки та дуже ескізно називає програму: виконувалися італійські, іспанські, англійські та українські народні пісні [3]. Автор відзначає невелику кількість слухачів на цьому концерті.

У тому ж номері газети вміщена велика стаття невідомого автора про цей перший концерт та прийняття на честь співачки [10]. Тут же наводяться слова відомого діяча української еміграції Луки Мишуги<sup>3</sup>, якими він вітав С. Крушельницьку, називаючи її «світової слави артисткою», «добром нації». Л. Мишуга відзначав, що на рідній землі її слухала інтелігенція, а тут, в Америці, одна категорія – «український робітник».

У номері газети за 20 лютого [12] було надруковано графік концертів С. Крушельницької у містах США, звернення до громад використати можливість для

<sup>1</sup> Гайворонський Михайло-Орест Іванович (Mikhailo Naivoronsky; псевд. – Орест Тин; 15.09. 1892, м. Залішки, нині Терноп. обл. – 11.09. 1949, Форест-Гіллс, шт. Нью-Йорк, США, похований у Мідл-Віледж, Н.Дж.) – укр. композитор, скрипаль, хор. диригент, педагог, муз. критик, муз.-громад. діяч, поет. Навч. у ВМІ ім. М. Лисенка у Львові (кл. скрипки Ф. Кребса, 1912-14). 1914 вступив до лав УСС, орг-тор військ. дух. оркестру Легіону УСС (1915). 1919 – гол. капельмейстер УГА, орг-тор військ. дух. оркестру, для якого пише твори, аранжує популярні пісні. Кер. оркестру, хормейстер першого стаціонарного Укр. т-ру М. Садовського у Києві, перший гол. капельмейстер Армії УНР, кер. оркестру укр. театру в Кам'янці-Подільському (1920). У 1920–23 рр. – викл. ВМІ ім. М. Лисенка у Львові, де вів кл. скрипки, дає уроки музики в учитель. семінарії, жін. г-зії Василянків, кер. хорів в укр. театрах Львова, диригент Львівського «Бояна», хорів «Просвіти», «Бандурист» та ін. З осені 1923 р. жив і працював в Америці (м. Вунсакет, шт. Роуд Айленд, з літа 1924 р. – у Нью-Йорку). Продовжував своє навчання на муз. відділі Колумб. ун-ту (Нью-Йорк; кл. Д. Г. Мейсона, Д. Моора, С. Бінгтема). Разом з Р. Придаткевичем заснував Укр. муз. консерваторію в Нью-Йорку (1924), згодом укр. струн. оркестр (керував ним до 1936 р.), диригент зведених церк. хорів США – «Сімка хорів». Виступав ініціатором створення «Укр. муз. накладні» (1927). Дописував до укр. еміграційної періодики.

<sup>2</sup> Зазуляк Михайло (Mikhailo Zazuliak; 1887, м. Львів, Галичина – 20.08. 1936, м. Бронкс, США) – український концертний та оперний співак (баритон). Освіту здобув у Львові, вокал студіював приватно у Варшаві. Працював учителем в Галичині. У 1913 р. переїхав з родиною до США, де повернувшись до себе увагу своїм чудовим голосом. Вокальну освіту здобув приватно (Нью-Йорк). Непересічний голос Зазуляка запевнив йому успішну кар'єру на оперній та концертній сцені. Деякий час співав у хорі «Метрополітен-Опера» (Нью-Йорк). На поч. 1920-х став членом (співачом) театральної трупи «Українська Бесіда» в Нью-Йорку, яка вперше у США поставила оперу М. Аркаса «Катерина», в її репертуарі також був «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, оперети та мелодрами, які виставлялися також у Ньюарку, Філадельфії та ін. містах США. Брав участь у багатьох українських концертах, виступав з власними концертами перед іншими етнічними групами США. Виступав у радіоконцертах.

<sup>3</sup> Мишуга Лука (1887, с. Новий Витків, нині Радехівський район Львів. обл. – 1955, м. Нью-Йорк, США) – укр. історик, держ. і громад. діяч, журналіст, редактор, юрист, дослідник історії України 1-ї пол. ХХ ст. укр. діаспори в США, від 1926 р. – співредактор, у 1933–1955 рр. – гол. редактор найбільшого укр. часопису в США «Свобода». Дійсний член Наукового товариства імені Шевченка.

організації Шевченківських концертів за участю видатної співачки, її адреса у Нью-Йорку на час гастролей.

У другій замітці В. Бобріва про Шевченківський концерт 4 березня у залі Stuyvesant High School у Нью-Йорку відзначено, що свято зібрало українців різних політичних та релігійних поглядів і воно було «дійсно величавою маніфестацією української єдності» [4]. У програмі цього концерту за участю С. Крушельницької виступали також хор «Бандурист» під керівництвом Юрія Кириченка, видатний скрипаль Роман Придаткевич, відомий співак Петро Ординський. С. Крушельницька виконувала в цьому концерті солоспіви «Ой одна я, одна» М. Лисенка, «Ой в полі садок» О. Нижанківського, «Як почувеш вночі» Д. Січинського, «Ой вербо, вербо» С. Людкевича, «Ой нагнувся дуб високий» М. Гайворонського, народні пісні. Акомпанувала співачці Віра Стеткевич.

Перші концерти С. Крушельницької привернули увагу американської музичної критики. «Свобода» в номері від 15 лютого подала окремі витяги з рецензій різноманітних англомовних видань. У них підкреслювалося, що С. Крушельницька – світової слави співачка – є україночку; американці мають вчитися від чужинки, як співати американські пісні; її запрошували на прийняття визначні американці; вона співала в концерті на честь бельгійського амбасадора, виконуючи в т. ч. й українські пісні [11].

М. Гайворонський пише про Шевченківський концерт за участю С. Крушельницької та українського хору в залі Philipsburg у Йонкерсі. Після оригінальних творів у супроводі піаністки Віри Стеткевич С. Крушельницька під власний акомпанемент виконала українські народні пісні. М. Гайворонський передає особливу атмосферу концерту: «Як діти, усі слухали ми пісень нашої співачки і любувалися немов найсолодшим голосом рідної матері. Очевидно: тільки Велич може так ділати на слухачів і тільки геніальність може бути такою приступною усім, без різниці віку, формування, культури, талану, вдачі та особистого смаку» [5]. Підсумовуючи, він писав, що «наша українська іміграція ніколи не забуде Сальомеї Крушельницької, усе із гордістю згадає її і з вдячністю буде пам'ятати її побут між нами, що саме видвигає нас ще вище у крузі культурних народів світа» [5].

18 березня С. Крушельницька виступала у «Kriegers Auditorium» у Ньюарку на Шевченківському святі, організованому товариством «Боян» та його хором під керівництвом Теодозія Каськова. Михайло Зазуляк у замітці про свято називає С. Крушельницьку «феєю української музи», яка зуміла об'єднати зазвичай роз'єднану українську громаду [6]. Серед творів, виконаних в цьому концерті, рецензент називає такі: «Якби мені намисто» (М. Лисенка на слова Т. Шевченка), «Ой в полі садок» О. Нижанківського, «У неділю вранці ідуть новобранці», «А хто іде? Кум до куми», «Там під гаєм зелененьким». Михайло Зазуляк звертає увагу на проблеми стилю виконання та інтерпретацію творів. Він, зокрема, писав: «Гіпнотизує нас співачка наша своєю наскрізь індивідуальною інтерпретацією й змушує нас в найшляхотніший спосіб радуватися, то знов сумувати над подіями людського серця-душі, а зокрема над долею нашого дотепер безталанного народу. Кожна креація нашої артистки – це справдішній малюнок, різьба славних мистців...» [6]. Рецензент акцентує увагу читачів на благодійності виступів видатної співачки, а тому іммігранти мають бути особливо вдячними за такий високий вираз патріотизму.

21 квітня С. Крушельницька брала участь у концерті на спомин 67-х роковин смерті Т. Шевченка у Нортгемптоні (зал «Lyric theatre»). «Свобода» передруковує замітку про нього із «The Morning Call» [1]. У концерті брали участь два українські хори: православної церкви з Нортгемптона під керівництвом протоірея Вл. Каськова та греко-католицької церкви з Аллентавн під керівництвом дяковчителя Григорія Пипюка. При цьому згадуються триумфальні виступи хору під проводом славного О. Кошиця. Газета відзначає, що С. Крушельницька є солісткою італійської опери, вона володіє драматичним талантом, а в програмі її виступу були прекрасні твори, які супроводжувала піаністка Дороті Керн. У тому ж номері надрукована замітка «Шевченківський концерт», у якій подана програма виступу хорів та української співачки [18]. С. Крушельницька виконала твори: «Якби мені, мамо, намисто», «Ой в полі садок» О. Нижанківського, «В неділеньку вранці», «American Indian Song» (англійською мовою), «Friendly vision» (німецькою), українські народні пісні «Ой попід гай», «Ой гиля, білі

гуси», «Через сад-виноград», «О хто іде? Кум до куми». Член комітету з організації концерту так передав його атмосферу: «Не можна передати чару тих пісень, відспіваних Шановною Гостею. Той чар в її голосі і інтерпретації. Публика була так захоплена виступом пані Крушельницької, що по скінченню кожної пісні сала довго-довго гриміла оплесками» [18].

29 квітня в залі «Symphony Orchestra Hall» у Чикаго відбувся останній концерт С. Крушельницької у США перед її від'їздом до Європи [8]. На відміну від попередніх концертів за участю хорів, окремих виконавців та читців, у цьому концерті співачка виступала сама. Через незадовільну організацію концерту, яка відображає взаємини різних політичних та громадських сил української громади, якою займався брат С. Крушельницької, співачка виступала впродовж двох годин і при незаповненій залі [9]. Вона виконала оригінальні твори зарубіжних та українських композиторів та в'язанку українських народних пісень.

Отже, упродовж тримісячних гастролей Сполученими Штатами Америки у 1928 році Соломія Крушельницька дала понад десять концертів у різних містах країни. Більшість з них відбувалися для української громади і були складовою Шевченківських вшанувань. Як правило, співачка виступала разом із емігрантськими хоровими колективами та окремими виконавцями. У її репертуарі для співвітчизників домінували українські народні пісні в обробках композиторів М. Лисенка, С. Людкевича, О. Нижанківського, Д. Січинського, М. Гайворонського та їхні солоспіви. Разом з тим С. Крушельницька виконувала пісні інших народів. Виступи видатної співачки перед земляками, з одного боку, засвідчували її близькість до народу та повагу до нього, з іншого – гуртували українців, пробуджували їхню національну свідомість і гордість за рідну пісню і культуру. Гастролю Соломії Крушельницької не залишилися не поміченими місцевою критикою. На шпальтах американської періодики друкувалися позитивні рецензії, у яких підкреслювалося українське походження відомої співачки, її високий виконавський рівень. Все це сприяло інтеграції українців в американське суспільство, засвідчувало високий рівень культури українського народу.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. [Б. п.] Американська преса про Шевченківські свята // Свобода. – 1928. – 24 квіт., ч. 94.
2. Білавич Д. Пізній період сценічної діяльності Соломії Крушельницької: спроба аналізу / Данута Білавич // Соломія Крушельницька та світовий музичний простір : зб. статей / [ред.-упор. О. Смоляк]. – Тернопіль : Вид-во «Астон», 2007. – 188 с.
3. Бобрів В. На концерті Сольомеї Крушельницької / Василь Бобрів // Свобода. – 1928. – 8 лют., ч. 31.
4. Бобрів В. Концерт в пам'ять 67 річниці смерті Тараса Шевченка / Василь Бобрів // Свобода. – 1928. – 7 берез., ч. 54.
5. Гайворонський М. Виступ п. Крушельницької на святі Т. Шевченка (З українського життя в Америці. Йонкерс, Н. Й.) / М. Гайворонський // Свобода. – 1928. – 28 лют., ч. 47.
6. Зазуляк М. Святочний Вечір в честь Тараса Шевченка (З українського життя в Америці. Ньюарк, Н. Дж.) / Михайло Зазуляк // Свобода. – 1928. – 27 берез., ч. 71.
7. Карась Г. До історії звукозаписів Соломії Крушельницької / Ганна Карась // Наукові записки Тернопільського нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка та Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Серія : Мистецтвознавство. – 2008. – № 1(19). – С. 72–76.
8. [Б. п.] Концерт Сальомеї Крушельницької. Шикаго, Ілл. // Свобода. – 1928. – 26 квіт., ч. 96.
9. Присутній. Концерт Сальомеї Крушельницької. (З українського життя в Америці. Шикаго, Ілл.) // Свобода. – 1928. – 7 трав., ч. 105.
10. Присутній. Перший концерт Сальомеї Крушельницької в Нью Йорку // Свобода. – 1928. – 8 лют., ч. 31.
11. [Б. п.] Сальомея Крушельницька. (Рубрика «Спів і музика») // Свобода. – 1928. – 15 лют., ч. 37.
12. [Б. п.] Сальомея Крушельницька. (Рубрика «Театр і музика») // Свобода. – 1928. – 20 лют., ч. 41.

13. Соломія Крушельницька: міста і слава / [автори-упор. Г. Тихобаєва, І. Криворучка]. – Львів : Апріорі, 2009. – 167 с.
14. Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування. У 2 ч. Ч.1. Спогади / [вст. ст., упор. і прим. М. Головащенко]. – К., 1978. – 398 с.
15. Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування. У 2 ч. Ч.2. Матеріали. Листування / [упор. і прим. М. Головащенко]. – К. : Муз. Україна, 1979. – 447 с.
16. Соломія Крушельницька та світовий музичний простір: зб. статей / [ред.-упор. Олег Смоляк]. – Тернопіль : Вид-во «Астон», 2007. – 188 с.
17. Толошник Н. Концертно-виконавська діяльність Соломії Крушельницької в музично-критичній оцінці українських митців першої половини ХХ століття / Наталія Толошник // Соломія Крушельницька та світовий музичний простір: зб. статей / [ред.-упор. Олег Смоляк]. – Тернопіль : Вид-во «Астон», 2007. – С. 76–82.
18. Член комітету. Шевченківський концерт. (З українського життя в Америці. Нортгемптон, Па) // Свобода. – 1928. – 24 квіт., ч. 94.

УДК 78.07 (71) 314. 743

О. О. ЧИГЕР

### КОНЦЕРТНА ДІЯЛЬНІСТЬ СОЛОМІЇ КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ ЗА МЕЖАМИ УКРАЇНИ

*У статті зроблена спроба простежити концертну діяльність визначної української співачки Соломії Крушельницької за кордоном та охарактеризувати її концертний репертуар.*

**Ключові слова:** Соломія Крушельницька, співачка, вокальне мистецтво, еміграція, концерт, репертуар.

О. О. ЧИГЕР

### КОНЦЕРТНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ СОЛОМИИ КРУШЕЛЬНИЦКОЙ ЗА ПРЕДЕЛАМИ УКРАИНЫ

*В статье сделана попытка проследить концертную деятельность выдающейся украинской певицы Соломии Крушельницкой за рубежом и охарактеризовать ее концертный репертуар.*

**Ключевые слова:** Соломия Крушельницкая, певица, вокальное искусство, эмиграция, концерт, репертуар.

A. A. CHYGER

### CONCERT ACTIVITY OF SOLOMIYA KRUSHELNYTSKA OUTSIDE UKRAINE

*In this article an attempt is made to research the concert activity of prominent Ukrainian singer Solomiya Krushelnytska abroad and to describe her concert repertoire.*

**Key words:** Solomiya Krushelnytska, a singer, vocal art, emigration, a concert, repertoire.

Одним із пріоритетних напрямів сучасної мистецтвознавчої науки є дослідження специфіки творчості українського митця-емігранта, в художньо-творчому процесі якого відображається взаємодія етнонаціональних та інонаціональних культурних цінностей. Не зважаючи на перебування в багатоетнічному суспільстві, українці в діаспорі намагаються зберігати у своєму середовищі національну самобутність – рідну мову, звичаї, культурні,

мистецькі та побутові традиції та ін. До них належить і славетна співачка Соломія Крушельницька (1872–1952), яскравий представник італійської вокальної школи, яка займає почесне місце в сузір'ї світових митців кінця XIX–початку XX століть. Де б не виступала знаменита артистка, вона завжди відчувала себе українкою і славилася свій народ, його пісні. Своєю великою працею, культурою, колосальними успіхами на ниві мистецтва, великою любов'ю до рідного народу Соломія Крушельницька стала прикладом для наступних поколінь.

Пропонована стаття узагальнює відомості про концертну діяльність Соломії Крушельницької за кордоном, представлені насамперед у спогадах, листуванні, матеріалах про життєвий шлях та мистецьку діяльність видатної артистки, упорядкованих у двотомнику відомим музикознавцем Михайлом Головащенко [12; 13], а також у музично-теоретичних студіях українських дослідників – Н. Толошняк [16], Г. Карась [7], Д. Білавич [2], Л. Бойчук-Кіндрат [8]. Окремі статті, що висвітлюють спогади, листування, матеріали про життєвий шлях та мистецьку діяльність видатної артистки, різні аспекти стосовно творчої діяльності визначної співачки, містить сайт Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької у Львові [10] та словник співаків України під упорядкуванням І. Лисенка [9].

Мета пропонованої розвідки – висвітлити концертну діяльність Соломії Крушельницької за кордоном та охарактеризувати репертуар співачки.

Одна з провідних примадон європейських і світових оперних театрів кінця XIX – поч. XX ст. – Соломія Амвросіївна Крушельницька – народилася 23 вересня 1872 року в с. Білявинці Тернопільської області в родині священика. Карлотта Вентурі так писала про народження співачки: «Коли їй випала доля народитися, геній Музики опустився на її білу колиску, біля якої призначили зустріч добрі чарівниці, – навперербій пропонуючи немовляті найдорогоцінніші й найкрасивіші дарунки. В її дитячій душі розквітли Чесноти, її прикрасили своєю чарівністю Грації, а Музи обрали її своєю виразницею, і з перших років життя все в ній було справжньою гармонією» [4, с. 100]. Вчитися музики Соломія почала з шести-семи років. Вона була наділена більшими здібностями, ніж інші її брати та сестри. Блискучий музикант із гостро розвинутим критичним почуттям – вона чудово грала на фортепіано і сама вчила партитури та ролі, не звертаючись за допомогою до фахівців.

Вокальну школу С. Крушельницька пройшла в класі знаменитого педагога, професора консерваторії Галицького Музичного Товариства Валерія Висоцького у 1891–1893 рр. Восени 1893 року вона від'їхала до Мілана, де навчання співу продовжила у професора Ф. Креспі, а сценічну майстерність – під керівництвом професора Конті.

Будучи в zenіті слави, співачка вирішила зійти з оперної сцени і присвятити себе концертній діяльності. 25 травня 1910 року в день 100-річчя Аргентини в театрі «Орега» в Буенос-Айресі відбувся великий святковий концерт, відкрити який була удостоєна честі Соломія Крушельницька [12, с. 143]. У квітні 1915 року співачка виконала роль Федри в «La Scala». Це було великим тріумфом у творчій кар'єрі артистки, але водночас і останній її театральний виступ. Відтак, протягом багатьох років вона присвячувала себе виключно концертній діяльності, здійснила кілька гастрольних турне, у тому числі у Сполучених Штатах Америки, Канаді, Аргентині, Західній Європі, завершуючи їх на рідній землі, в Галичині. Вона співала сімома мовами – італійською, французькою, німецькою, англійською, іспанською, польською, російською – старовинні, класичні, романтичні, сучасні твори і народні пісні [12, с. 115].

У 1924 році концерти в Аргентині для співачки організовував добрий імпресаріо, тому всі її концерти мали шалений успіх. У всіх концертах акомпанував С. Крушельницькій відомий піаніст, професор Рафаель Гонсалес, який завжди виступав з великими артистами. Він якось відзначив: «Акомпанувати синьйорі Соломії Крушельницькій – це велика радість і насолода для мене. Я ще ніколи не виступав з таким талановитим, розумним і скромним музикантом» [12, с. 147]. В Аргентині співачка виступала разом із такими відомими зірками оперної сцени, як Джанніна Рус, Франсез Альда, Адам Дідур, Джузеппе Де Лука, Хозе Мардонез, Рікардо Страччарі на ін. Слід зазначити, що співачка була улюбленицею аргентинської публіки [6, с. 53].



Для іномовної аудиторії співачка часто виконувала твори композиторів тієї країни, де проходили її концерти, чим завжди приємно дивувала публіку. Так, спеціально до виступів у Буенос-Айресі С. Крушельницька до концертної програми включила твори аргентинських композиторів – Фроло М. Угарте, Альберто Вільямса, Хозе Андре Агірре, Лопеза Бучардо. «Пізніше, – як зазначає Е. Арносі, – вона виконувала їх під час своїх турне по Європі – гарний жест в сторону аргентинської музики» [6, с. 58]. Це були останні концерти співачки в Аргентині. Проте публіка і критика ще тривалий час пильно стежила за концертною діяльністю своєї улюблениці. Газети передруковували відгуки про виступи співачки в концертних залах Європи та Північної Америки, а також містили спогади про її перебування в Буенос-Айресі. Ось один із них: «Її приємний голос є надзвичайно експресивний, її вимова – просто чудова, а інтерпретація творів різного характеру відзначається точністю стилю та виконання» («Comœdia», Париж) [6, с. 59].

Як патріот своєї нації, С. Крушельницька давала концерти для українських емігрантів на північноамериканському континенті. Протягом 1927 року її співом милувалася українська громада. «Я така рада, коли бачу, що люди слухають з насолодою, що пісня доходить до їхнього серця, а їхні переживання зливаються з моїми, коли моя пісня несе їх у світ краси і високих устремлень. Це така велика нагорода, що іншої я не бажаю», – зазначала С. Крушельницька [3, с.75].

У США артистка виступала в багатьох містах. У 1927 році її гастролі проходили під керівництвом нью-йоркського імпресаріо Ісілію Садуна, музичного директора і композитора. У Нью-Йорку вона співала в знаменитому концертному залі «Месса Халл» 4 лютого 1927 року [12, с. 198]. У цьому місті С. Крушельницька мала змогу побачитись з А. Тосканіні, Ф. Шаляпіним, Дж. Де Лука, Серафіном, з якими постійно підтримувала дружні стосунки.

На концерті в 1927 році в Нью-Йорку в Українському робітничому домі зібралось близько півтори тисячі слухачів, і співачка, як і в «Месса Халл», «Manhattan Plaza» та інших концертних залах, крім шедеврів світової музичної культури, дарувала своїм землякам рідні українські народні пісні. Слід сказати, що перед виступом артистки Український хор імені М. Леонтовича, який існує й досі в Нью-Йорку, привітав її піснею, а потім сцену було віддано артистці [12, с. 200].

У 1929 році Джуліана Вентурі супроводжувала С. Крушельницьку в її гастрольному турне по Північній Америці. Співачка виступала з концертами перед українськими громадами у різних містах: Нью-Йорку, Філадельфії, Клівленді, Детройті, Чикаго і Вінніпегу. Турне тривало шість місяців і пройшло з величезним успіхом [12, с. 131]. Також знаменита співачка часто брала участь і в багатьох добродійних концертах, зокрема, у великому концерті в Ліворно та багатьох інших.

У концертному репертуарі С. Крушельницької були найрізноманітніші за формами і жанрами твори багатьох композиторів різних стильових епох і народів: від К. Монтеверді до С. Франка, від В.-А. Моцарта до М. Мусоргського і своїх сучасників – І. Піццетті, О. Респігі, С. Рахманінова. Упродовж концертної діяльності співачка виконала понад сотню камерних творів і романсів різних композиторів. Зокрема, вона була тонким, глибоким інтерпретатором творів авторів доби класицизму і романтизму – Глюка, Шуберта, Шумана, Брамса, Равеля. Твори Шумана вона співала з великим почуттям і тонким розумінням, вкладаючи в цей спів свою душу.

Відзначимо, що співачка актуалізувала такий вагомий репертуарний пласт, як пісні народів світу. Їх С. Крушельницька співала італійською, французькою, німецькою, англійською, іспанською, польською, російською мовами [12, с. 41]. Так, під час виступу в Нью-Йорку в 1928 році С. Крушельницька виконала романс американського композитора Ч. Кадмена «Блакитна вода» і «Пісню американських індіанців» англійською, а також «Нобіє» О. Респігі, «Відаліту» А. Вільямса і танцювальну пісню «Хота» М. де Фалья – іспанською, «Пісню дударя» І. Падеревського – польською, «Люба лялечко» Д. Северака – французькою, «Дружнє вінчання» Й. Штрауса і «Чарівна пісня» Х. Вольфа – німецькою, «Бузок» С. Рахманінова і «Блукаючи степом» А. Гречанінова – російською, «Якби була я багата»

М. Лисенка та «Гопак» М. Мусоргського – українською мовами. Це відбулося в концертному залі «Месса Темпл» під час сольного концерту «Пісні всіх народів» [3, с.74].

«The New York Time» 5 лютого 1928 року так писав про неї: «Перший виступ співачки у Північній Америці відбувся минулого вечора в концертному залі «Месса Халл», в якому вона дала сольний концерт під назвою «Пісні всіх народів». Голос Крушельницької відзначається силою і гнучкістю, що було видно вже з перших італійських арій Монтеверді. Акомпонував співачці Віто Корневаллі. Багато музикантів Нью-Йорка після концерту особисто поздоровляли Крушельницьку, постать якої у бронзово-червоному оксамиті та золоті мала величний вигляд» [13, с. 134].

Крушельницька показала себе також блискучою інтерпретаторкою українських народних пісень, невтомною пропагандисткою творів українських композиторів, зокрема С. Людкевича, Д. Січинського й особливо М. Лисенка. Чільне місце у творчій діяльності співачки займали концерти, присвячені пам'яті Т. Г. Шевченка та І. Я. Франка. Для участі в цих концертах вона часто приїжджала в Західну Україну.

Характерною рисою для виступів артистки було те, що майже всі свої концерти вона завершувала українськими народними піснями (найчастіше в обробках М. Лисенка), які часто супроводжувалися під власний акомпанемент на фортепіано, зокрема: «Тихо, тихо Дунай воду несе», «Ой прийшов я до двора», «Весільні співанки», «Через сад-виноград», «Вівці мої, вівці», «Цвітка дрібная», «Дощик», «Ой за гаєм зелененьким», «Час додому, час», «Ой кум до куми», «Ой зійди, зійди...», «Ой летіли білі гуси», «Краю родимий», «Ой брехали воріженьки» та інші. Виконувала співачка їх своєрідно, дуже пластично, ясно фразуєючи, повнокровно, з душею, де треба – з гумором, де – з легкою іронією...[12, с. 86 ]. С. Крушельницька пишалася, що український народ має таке велике пісенне багатство, з яким світ у той час був ще мало обізнаний.

У музичних творах артистка вміла глибоко розкривати зміст і засобами вокального мистецтва подати його в зрозумілій, доступній для кожного слухача формі. Вона відчувала і розуміла підтекст, внутрішню логіку поетичної та музичної думки. С. Крушельницька прекрасно відчувала різні стилі музики, та все ж у своїй інтерпретації йшла переважно від поетичного тексту, шукала розкриття ідейного змісту в поезії [12, с. 86].

Особливо слід зазначити, що під час перебування С. Крушельницької за океаном був здійснений єдиний фонографічний запис її голосу так званим електромеханічним засобом (тобто з використанням мікрофону) в Чикаго фірмою «Columbia». Зазначимо, що співачці на той час було вже 55 років. У своєму дослідженні С. Максимюк зазначає, що це були дві платівки, у яких записано по дві українські народні пісні в супроводі оркестру «Ой, де ти йдеш, де ти пройдеш» (колискова пісня) та «Ой, летіли білі гуси» (розплетини), «Через сад-виноград» (дівова пісня-заклик, яка виконувалася під час обдаровування молодих на весіллі) та «Вівці мої, вівці» (пастуша), яка була перевидана пізніше фірмою «Fortuna» [8].

Соломію Крушельницьку високо цінували в Америці як співачку світової слави. Свідченням цього є той факт, що одна з найбільш відомих в країні фірм «International Record Collector's Club» (Бриджпорт, штат Коннектикут) видала в 1952 році дві платівки української співачки, у своєму бюлетні (ч. 164 з нагоди 20-річчя існування) подає велику статтю про неї. Тут її названо «визначним українським сопрано..., яка була обдарована тими самими найкращими якостями, що й Шаляпін, але на жіночий лад» [7, с. 160].

Записи співачки звучали на американському радіо. Так, український відділ «Голосу Америки» 20 січня 1964 року передав спеціальну програму про життя і творчість української співачки, у якій прозвучали дві українські народні пісні, записані Крушельницькою в США: «Вівці мої, вівці» та «Через сад-виноград». Згодом, 18 лютого, там же звучить пісня «Ой де ти йдеш, де ти пойдеш», а 1 березня «Ой, летіли білі гуси понад сад» у її запису. У березні та квітні цього ж року було передано «Голосом Америки» оперні арії у запису С. Крушельницької [7, с. 160].

Відмінність концертних програм перед закордонною і українською публікою полягала в тому, що за кордоном Соломія Крушельницька часто виконувала твори композиторів тієї країни, у якій перебувала на гастролях. Для української публіки співачка виконувала широкий

репертуар творів європейських, російських та українських композиторів, а також жоден її виступ не обходився без українських народних пісень.

Отже, висвітливши концертну діяльність Соломії Крушельницької у зарубіжжі, можна з упевненістю сказати, що співачка все своє життя наполегливо працювала над технікою виконання, вивчала нові твори, працювала над розкриттям їх змісту і над способом, як найкраще передати їх публіці у своїй рідній державі і за кордоном. Її концертна діяльність тривала протягом сорока років. Перші концерти датуються 90-ми роками XIX ст., а останній виступ – 1949 р. Співачка виступала в багатьох країнах світу: Польщі, Італії, Росії, Франції, Сполучених Штатах Америки, Аргентині, Португалії тощо. Часто концерти Крушельницької збирали тисячі слухачів.

Поєднання вроджених голосових даних, різножанровий репертуар, що відповідав артистичним уподобанням та можливостям артистки, досконале оволодіння високими принципами вокальної школи, вивчення досвіду інших видатних співаків і акторів спричинило до створення С. Крушельницькою власного індивідуального стилю у виконавстві – стилю реалістичного, де вокально-музична канва підпорядковується правдивості драматургії й утворює геніальний «синтез художньої єдності». В основу органічного трактування співачка закладала психологічну концепцію образу, глибоке проникнення у внутрішній світ героїв. Виконання С. Крушельницькою українських народних пісень підкреслювало патріотизм та велику любов артистки до своєї рідної землі та культурної спадщини.

Востаннє Соломія Крушельницька вийшла на сцену в 1949 році. У Великому залі Львівської філармонії 77-річна співачка вкотре підкорила публіку надзвичайним голосом і артистизмом. Це був майстер-клас славетної Соломії... Мало хто знав, що вона була важко хвора. Можна тільки припустити, якою ціною давався їй спів... Через два роки її не стало.

У пам'ять про неї в незалежній Україні засновано Міжнародний конкурс оперних співаків імені Соломії Крушельницької, на її честь перейменовано Львівський оперний театр.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурний аспект / В. Антонюк. – Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. – 166 с.
2. Білавич Д. Пізній період сценічної діяльності Соломії Крушельницької: спроба аналізу / Данута Білавич // Соломія Крушельницька та світовий музичний простір : зб. статей / [ред.-упор. Олег Смоляк]. – Тернопіль : Вид-во Астон, 2007. – С. 122–130 с.
3. Бойчук Л. Соломія Крушельницька на американському континенті / Людмила Бойчук // Соломія Крушельницька та світовий музичний простір : зб. статей / [ред.-упор. Олег Смоляк]. – Тернопіль : Вид-во «Астон», 2007. – С. 70–78.
4. Віночок Соломії Крушельницької: поезії і музичні твори; висловлювання визначних діячів культури; репертуар співачки / [вст. ст., упор. і прим. П. Медведик]. – Тернопіль : «Збруч» 1992. – 127 с.
5. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва: підручник / Б. Гнидь. – К. : НМАУ, 1997. – 320 с.
6. Зубеляк М. Виступи Соломії Крушельницької в Аргентині (за матеріалами фондової збірки музично-меморіального музею Соломії Крушельницької у Львові) / Мар'яна Зубеляк // Соломія Крушельницька та світовий музичний простір : зб. статей / [ред.-упор. Олег Смоляк]. – Тернопіль : Вид-во «Астон», 2007. – С. 52–60.
7. Карась Г. До історії звукозаписів Соломії Крушельницької / Ганна Карась // Соломія Крушельницька та світовий музичний простір : зб. статей / [ред.-упор. Олег Смоляк]. – Тернопіль : Вид-во «Астон», 2007. – С. 159–166.
8. Кіндрат (Бойчук) Л. Популяризація української вокальної музики засобами фонографічних записів (на прикладі творчості Йосипа Гошуляка) / Людмила Кіндрат (Бойчук) // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ : Плай, 2008. – Вип. XIV. – С. 137–143.

9. Лисенко І. Словник співаків України. Енциклопедичне видання. Післямова М. Слабошпицького / Іван Лисенко. – К. : в-во Рада – Джерзі Ситі : в-во М. Коць, 1997. – 354 с.
10. Музично-меморіальний музей Соломії Крушельницької у Львові [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.salomeamuseum.lviv.ua/>
11. Соломія Крушельницька: міста і слава / [автори-упор. Г. Тихобаєва, І. Криворучка]. – Львів : Апріорі, 2009. – 167 с.
12. Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування. У 2 ч. Ч.1. Спогади / [вст ст., упор. і прим. М. Головащенко]. – К., 1978. – 398 с.
13. Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування. У 2 ч. Ч.2. Матеріали. Листування / [упор. і прим. М. Головащенко]. – К. : Муз. Україна, 1979. – 447 с.
14. Соломія Крушельницька та світовий музичний простір: зб. статей / [ред.-упор. Олег Смоляк]. – Тернопіль : Вид-во «Астон», 2007. – 188 с.
15. Соломія Крушельницька. Шляхами тріумфів: статті та матеріали. – Тернопіль : Джура, 2008. – 392 с.
16. Толошняк Н. Концертно-виконавська діяльність Соломії Крушельницької в музично-критичній оцінці українських митців першої половини ХХ століття / Наталія Толошняк // Соломія Крушельницька та світовий музичний простір : зб. статей / [ред.-упор. Олег Смоляк]. – Тернопіль : Вид-во «Астон», 2007. – 188 с.
17. Українська діаспора [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ridna-ukraina.com.ua/diaspora>

УДК 781.2

В. В. БЕЛІКОВА

### ФОРТЕПІАННІ ТВОРИ ДЛЯ ДІТЕЙ У ТВОРЧОСТІ Б. ФІЛЬЦ

*На прикладі фортепіанних творів Б. Фільц, призначених для дитячого віку, автор висвітлює особливості музичної мови композиторки, їхню значущість у поєднанні з іншими елементами музичної тканини в процесі інтерпретації музично-образної драматургії нотного тексту.*

**Ключові слова:** композиторка, засоби музичної виразності (динаміка, мелодична лінія, музична форма, ритм тощо).

В. В. БЕЛИКОВА

### ФОРТЕПИАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ ДЕТЕЙ В ТВОРЧЕСТВЕ Б. ФИЛЬЦ

*На примере фортепианных произведений Б. Фильц, предназначенных для детского возраста, автор раскрывает особенности музыкального языка композитора, их значение в совокупности с иными элементами музыкальной ткани в процессе интерпретации музыкально-образной драматургии нотного текста.*

**Ключевые слова:** композитор, средства музыкальной выразительности (динамика, мелодическая линия, музыкальная форма, ритм и т. д.).

## PIANO PIECES FOR CHILDREN OF B. FILZ

*On the example of the piano works of B. Filz intended to childhood, the author highlights the features of the musical language of composer, their value in conjunction with other elements of the musical fabric in interpreting music and imaginative drama musical text.*

**Key words:** *composer, means of musical expression (dynamics, melodic line, musical form, rhythm, etc.).*

Професійна підготовка сучасного музиканта передбачає його високу музично-теоретичну підготовку з історії та теорії музики, системи методів навчання студента або школяра, аналізу засобів музичної виразності обраного музичного твору в їхньому співвідношенні з усіма елементами музичного тексту (розвитком мелодичної й динамічної ліній п'єси, метро-ритмічної та гармонічної основи твору і т. ін.), а також уміння визначити акордову насиченість мініатюри та дати характеристику ладо-функціональним особливостям музичної мови нотного тексту тощо.

У зв'язку з цим головним залишається надання всім засобам музичної виразності такого інтерпретаційного прочитання, що будь-який музичний твір набуває необхідної естетичної значущості не тільки в контексті творчості конкретного композитора, а й у контексті певного історичного періоду, розвитку художнього напрямку тощо.

Різний рівень музично-теоретичної підготовки сучасних студентів факультетів мистецтв середніх спеціальних і вищих навчальних закладів свідчить про те, що деякі студенти стикаються з певними труднощами в процесі опанування музичними творами, особливо сучасних композиторів. Зумовлене це тим, що музичним образам сучасних музичних творів притаманна особлива багатозначність, варіативність, використання синтезу різних засобів музичної виразності, що характерні для найрізноманітніших стильових напрямів: від класичного та романтичного до постмодерну.

На зламі нового тисячоліття осмислення й розробка методологічних, теоретичних і методичних проблем музичної творчості (а значить, і музично-виконавського мистецтва) набуває нової сили. Це підтверджують роботи авторів як минулих, так і останніх років (О. Олексюк, О. Олійник, В. Гріньової, М. Данілішиної, І. Довжинець, Н. Журавської, Н. Іліницької, І. Лісун та інших).

Метою пропонованої розвідки є виявлення особливостей музичної мови Б. Фільца на основі проаналізованих її музичних творів.

Музична творчість Б. Фільца – це зразок активної реакції композиторки на навколишній світ, життєві та соціальні події. Тому у фортепіанних творах, яких близько 70, можна почути і яскраве оспівування рідної української природи, і відверте відтворення емоційного стану та настрою людини, і «звучання» знаменних історичних й соціальних подій.

Фортепіанна музика Б. Фільца має унікальне інтонаційне забарвлення, що наповнює її мелодичну лінію, гармонічну та метро-ритмічну основу – це неповторний карпатський фольклор, завдяки якому композиторка возвеличує красу Карпатських гір, людей, які там мешкають.

Аналіз фортепіанних композицій Б. Фільца, призначених для дитячого віку, розпочнемо з нової збірки авторки, що надрукована у видавництві «Посвіт» м. Дрогобича у 2011 р. [7].

До збірки увійшли твори, що хвилюють своєю щирістю, відвертістю, м'якою ліричністю, щасливим захопленням від сприйняття навколишньої дійсності. Не випадково ще в 1958 р. видатний український композитор Станіслав Пилипович Людкевич – викладач Богдани Фільца з класу композиції – підкреслював «визначну, притім природну мелодико-гармонійну інтенцію і виразність, особливо в ліричному напрямі» [3, с. 63] музичної мови композиторки.

Не можна не зазначити й того, що навчання у визнаного корифея Львівської композиторської школи зумовило подальший тісний зв'язок музичного мислення композиторки з різновидами народнопісенних утворень Закарпаття, зі своєрідним

трактуванням «його семантичних рис (жанрових, ритмо-інтонаційних, драматургічних, тембральних) у поєднанні з модерністю індивідуального письма» [3, с. 137].

Можна припустити, що любов до фортепіано як до унікального музичного інструмента багатогранного емоційного й душевного висловлювання була зумовлена впливом педагогічної діяльності її викладачки з фортепіано у Львівській спеціальній школі-інтернаті Ірини Крих. Як підкреслює у своїх спогадах сама композиторка, «знання секретів, якими щедро ділилася зі мною пані Ірина Крих, і досі слугують мені своєрідним дороговказом в моїй мистецькій діяльності та композиторській творчості» [5, с. 9].

Нововидана збірка містить такі фортепіанні мініатюри:

- |  |                         |
|--|-------------------------|
| 1. Карпатський етюд (ця п'єса за американським виданням має другу назву – «Гірськими стежками»). | 6. Мальована сопілочка. |
| 2. Гра в м'ячик.   | 7. Колискова.           |
| 3. Давня казка.  | 8. Пісня для бабусі.    |
| 4. На дитячій залізниці.   | 9. Полька.              |
| 5. Забута лялька.  | 10. Поетичний настрій.  |

Зауважимо, що п'єси «Давня казка», «Забута лялька», «Пісня бабусі», «Колискова» були створені авторкою на замовлення українців, які виїхали до Канади. Своє коріння вони ніколи не забували, і дітям та онукам намагалися прищепити любов до України на матеріалі сприйняття музичних композицій визнаних у світі митців, для яких Батьківщина як мати є тією свяติною, яку любиш завжди, – і в лихі години, і під час радісних подій.

П'єси ж «Забута лялька» та «Мальована сопілочка» належать до циклу фортепіанних мініатюр авторки «Яворівські іграшки». Відомо, що славна земля Яворівщини завжди була багата на талановитий і роботящий народ, який займався розписом по кераміці, різьбою по дереву, малюванням, ткацтвом, вишиванням, в'язанням, плетінням необхідних побутових речей з лози, а головне – виробництвом цікавих і яскравих дитячих іграшок, якими й сьогодні охоче бавиться й тішиться малеча [1, с. 7].

Даючи загальну характеристику новонадрукованій збірці, підкреслимо таке: її структура складена за принципом музичного контрасту, що притаманне майстрам музичного слова, які працюють у жанрах великих музичних форм, утворюють композиції значних масштабів (симфонії, кантати тощо). Це свідчить про велику відповідальність Б. Фільц перед своїми юними слухачами й виконавцями. Відповідальність пов'язана з якістю утворення: потрібно написати такий, хоч і невеличкий за обсягом, твір, щоб він був цікавим за розвитком своєї музичної тканини, музичної фрази, ритму, тишив слух, та головне – щоб його постійно хотілося грати чи співати; твір, де зіставлення та послідовність музичних епізодів має величезне значення для сприйняття цілісності його музичного образу. Таке утворення під силу тільки великому майстру музичного слова, яким і є Богдана Михайлівна Фільц.

Узагальнюючим музичним образом для творів пропонованої збірки можна вважати «Спогади про дитинство». Коли людина вступає в період значних ювілеїв, повернути її в дитинство здатні спогади про рідну домівку, батьків, роки навчання й надбання тих знань і вмій, що знадобилися їй протягом всього життя та професійної діяльності. Можна припустити, що саме тому зміст запропонованої читачу збірки авторка розпочала з п'єси «Карпатський етюд» – мініатюри, опанування якою навчить молодого виконавця виконувати музичний штрих стакато чітко й упевнено, одночасно проводячи основну мелодичну лінію. Не випадково композиторка пропонує починати твір на *f* та *leggiro*.

Водночас привертають увагу перші дві ноти у правій руці. По-перше, це звучить інтервал ч. 4, яким традиційно починаються заспіви в народних піснях. По-друге, ноти мі-ля (т. 1) поєднані лігою, що потребує виразного висловлювання. Інтервал кварта сприймається немов музично-інтонаційний настрій мініатюри. І одразу ж без вступу озвучується головна тема твору.

Вражає передбачливість і майстерність авторки щодо подання малюкам самого розвитку мелодичної лінії у вигляді одноголосної лінії, а не в акордовому звучанні, адже дитяче вухо в ранньому віці ще не здатне сприймати мелодію в акордовому викладі (тим більше

юному виконавцю ще важко виділити мелодію якимсь одним пальцем із купи нот, поєднаних в єдиному акордовому звучанні).

Вражає й майстерне застосування композиторкою принципу контрасту у викладі всієї музичної тканини такого невеличкого за обсягом (40 тактів) твору. Аналізуючи музичний текст «Карпатського етюд», можна припустити, що, починаючи з 9 такту, розгортається епізод, який служить другим періодом. За своєю характеристикою він протиставляється попередньому епізоду. Навіть динаміка застосовується на *p*.

У структурі музичного вислову авторка вдало використовує форму класичного музичного періоду, що складається з двох речень (кожне речення містить чотири такти). Уся музична тканина етюд налічує п'ять таких періодів, що зіставляються між собою як за динамічною прикрасою, так і за емоційною характеристикою. Зіставлення здійснюються та проводяться чітко, не викликаючи сумніву, наприклад, у тт. 1–8, 9–16.

У третьому періоді авторка викладає мелодичну лінію за допомогою квартових інтервалів (тт. 17, 18, 19, 21). Квартові підголоски в партії лівої руки трішечки нібито затримують загальний рух п'єси, що допомагає сприймати наступний четвертий період – повний повтор першого, що й дає можливість визначити його як своєрідну репризу.

Закінчується етюд в основній *a*-*moll* тональності. В останньому ля-мінорному акорді твору виключений терцієвий тон, що доволі часто зустрічається в музичній мові Богдани Фільц.

Форма музичного періоду застосована авторкою й у наступній мініатюрі «Гра в м'ячик». Ця п'єса має два періоди, у кінці яких є розширення. Так, у кінці першого періоду розширення звучить на інтервалі квінта (ля-мі) в партії лівої руки. Наприклад, у тт. 17–20 використаний інтервал домінантної функції. У кінці другого періоду розширення звучить на інтервалі основної тонічної квінти ре-ля (тт. 32–34), завдяки чому й стверджується основна *D-dur* тональність п'єси.

Гадасмо, указані розширення композиторка вживає не випадково. У слухача виникає враження, що авторка користується ними з метою специфічного загострення уяви виконавця на легких стрибках дівчинки, яка грається з м'ячем. Але м'яч дуже часто й несподівано відскакує зовсім в інший бік. Саме тому доводиться стрибати за ним на різну відстань.

Друге розширення починає звучати після витриманого (більше 2 тактів) звучання тризвуку (сі – ре<sup>#</sup> – фа<sup>#</sup>). Це підштовхує фантазію виконавця до сприйняття моменту далекого польоту м'яча. І тепер треба стрибнути далеченько (з ноти соль першої октави до ноти соль другої октави в партії правої руки), щоб дістати м'яча та знову продовжити веселу гру.

Уважно вивчаючи нотний текст мініатюри, виконавець наштовхується на форшлагі в партії правої руки (тт. 1, 5, 8, 9, 10, 13, 14, 21, 25). У партії ж лівої руки форшлагі трапляються тільки в тт. 9, 10, 29, 32. Застосування форшлагів у нотному тексті надає загальному звучанню п'єси необхідної грайливості та веселої збудженості.

Метро-ритмічна основа п'єси має дводольний розмір (2/4). Динамічна лінія розвивається в межах *mf* – *f*. Головним штрихом звуковидобування в цій мініатюрі є *staccato*, завдяки чому яскраво відтворюється образне сприйняття стрибків дівчинки та відскоків м'яча.

Наступна п'єса збірки має назву «Давня казка». Може виникнути питання, чому композиторка так назвала цю мініатюру, адже дітям завжди хочеться слухати щось новеньке, нові казкові історії, цікаві вигадання. Але ж ні.

У кожній дитини завжди є найулюбленіша казка, особливо коли її розповідає матуся. І дійсно, рідний мамин голос, її ласкава й тепла інтонація розповіді завжди наводять на спокійний, безтурботний та міцний сон. Але зміст улюбленої казки дуже цікавий. З героїнею казки трапилось лихо. Раптово вона опинилася далеко-далеко, заблукала й тепер намагається знайти дорогу додому. Відшукуючи шлях до своєї домівки, вона має пройти крізь густий непроторений ліс, перепливти глибоку річку. Інколи було дуже страшно.

Але на своєму шляху дівчинка зустрілася й познайомилася з добрими й цікавими птахами та звірами: то був Дятел, який перелітав з дерева на дерево, стукав по стовбуру й таким чином «відстукував» дівчинці дорогу до її домівки; Сова, яка довгими й темними ночами була дівчинці надійною охороною від злих диявольських сил. Та головне – дівчинка зустріла

великого білого собаку Аміру, який став її вірним другом. Собака вивів дівчину на стежину, що була найкоротшим шляхом до її оселі, порятував від гидкої, жадливої гадюки й провів до чарівного джерела, де дівчинка випила чудодійної водички й відразу ж усе пригадала.

Сьогодні собака Аміра живе разом із дівчинкою. Дятел і Сова щодня прилітають до казкової героїні та розповідають їй про усі лісові денні й нічні пригоди.

Здавалося б, для відтворення в музиці такого казкового сюжету композиторка повинна була б використати чудодійні засоби музичної виразності. Але вона застосовує давно знайомі прийоми фортепіанного письма та звуковидобування. Так, нотний текст твору автор утілює в тридольному розмірі (3/4), а головна тональність п'єси витримана в A-dur тональності, контрастній до звучання попередньої п'єси. У загальному русі розвитку музичного матеріалу мають перевагу ноти-вісімки, що групуються головним чином по дві (♯). Тільки в деяких тактах тексту (тт. 7, 11, 13, 14, 15, 18) композиторка застосовує ноти більш дрібної довжини (16-ті), що разом із динамічним зростанням приводить загальний розвиток музичного матеріалу до вагомої та логічної кульмінації всього твору (тт. 13–15).

Мелодична лінія мініатюри розвивається на основі усталеного метро-ритмічного малюнку, який завдяки своєму секвентному повторюванню набуває важливого змістовного значення (тт. 1–6).

Розложисті акорди в партії лівої руки надають мелодичній лінії надійної гармонійної підтримки. А застосування септакордів I, II, VI ст. дозволяють характеризувати загальне звучання як витончене і вразливе. Саме ця особливість мініатюри свідчить про близькоспоріднений романтизм фортепіанних творів Б. Фільц з багатьма фортепіанними п'єсами її славетного вчителя – Левка Миколайовича Ревуцького, гармонійна мова якого зароджувалась і формувалась під впливом розвитку російської музики кінця XIX – початку XX ст. (наприклад, його Прелюдія № 3, тв. 4; Прелюдія № 2, тв. 7).

Наступна мініатюра збірки має назву «На дитячій залізниці». Її загальна контрастність до попередньої п'єси незаперечна. Так, метро-ритмічною основою мініатюри є «квадратний» дводольний розмір (2/4). Темповий рух її має позначку *Moderato* ♩=126, що вимагає від піаніста виконання твору в значно прискореному темпі, ніж попереднього. Зауважимо, що для утворення в музиці постійного руху потягу авторка в партії лівої руки застосовує остинатний рисунок (тт. 1–8), що повторюється протягом всього твору.

Мелодична лінія п'єси проводиться в партії правої руки.

Музична форма п'єси «На дитячій залізниці» може розглядатися як періодальна, що складається зі вступу, чотирьох періодів та закінчення (вступ – тт. 1–8; I період – тт. 9–24; II період – тт. 27–44; III період – тт. 45–62 з розширенням до 70 такту; IV період – тт. 71–86; закінчення – тт. 87–105).

Для утворення своєрідної та цікавої інтерпретації мініатюри, що аналізується, доречно було б сприймати кожний період як новий вагон, у якому їдуть діти зі своїми вірними друзями: кошенятами, цуценятами, птахами. Кожен вагон пофарбований своїм кольором і освітлюється різноманітними ліхтариками.

Виходячи з того, що музичний образ цієї п'єси, її загальний рух вимагають значної активності та моторики виконання, композиторка створює вступ, мелодико-ритмічний рисунок якого виконує функцію остинатного елемента твору, що служить яскравим і навіть головним компонентом відтворення цілісної рушійної сили мініатюри. Зазначимо, що остинато доволі часто застосовується авторкою не тільки в фортепіанних творах, а й у таких хорових мініатюрах, як «Чекайте квітами. Весна (телеграма-блискавка)» з хорового циклу «Весняні сценки» на слова Ліни Костенко.

Аналізуючи нотний текст четвертої п'єси збірки «Фортепіанні твори для дітей», неважко простежити використання штриха *staccato* як основного засобу звуковидобування. Та для ілюстрації й відтворення поступового зростання руху поїзда композиторка вживає й м'які акценти, що підкреслюють мелодичну лінію, і поєднання терції із секундовими сполученнями, і загальне динамічне нарощування, що природно приводить до впевненого звучання на *f* (тт. 27–30, 35–41).



Особливої уваги заслуговують і виконання акордових поєднань, що звучать довжиною на 2–3 такти (тт. 41–43; тт. 64–66; тт. 97–100; тт. 101–104). Підкреслимо, що в зазначених тактах чітко простежується динамічне затухання, що вимагає від юного виконавця відтворення в процесі гри поступової звукової віддаленості двигуна поїзда... Все! Дитяча залізниця закрилася на відпочинок.

Наступна колоритна мініатюра має назву «Забута лялька». Вона контрастна до попередньої перш за все обсягом – 18 тактів (а не 105 т.), головною фа-мінорною тональністю (а не E-dur), метро-ритмічною основою на 3/4 (а не 2/4). Авторська позначка *Moderato melancolico* ♩=56–63 сприймається як натяк трактувати п'єсу в сенсі спогадів про дитячі забавки з лялькою, що довгі роки служила доброю подружкою. З нею завжди можна було покружляти в танцювальному колі (тт. 1, 3, 5, 7), а потім зупинитись, посміхнутись і зробити уклін (тт. 2, 4, 6, 8). А коли вже натанцюєшся, як же хочеться поколихати улюблену ляльку (тт. 9, 10, 13, 14) і покласти її спати в маленьке м'яке ліжечко (тт. 15, 16, 17, 18).

Гармонійним підґрунтям мініатюри служать арпеджовані акорди: t (тт. 1, 4, 5, 12, 16), t<sub>7</sub> (тт. 2, 3), S (тт. 6, 9, 13 (IV<sub>7</sub>)), III<sub>ст.</sub> (тт. 8, 10), D (тт. 11, 15).

Допоміжну функцію прикраси твору виконує педаль, що надає загальному характеру звучання п'єси очікуваної душевної співучості (*dolce*). Користування педаллю вимагає від юного піаніста чітких рухів ногою, щоб не залишався відзвук від звучання попередніх нот.

Динамічний план п'єси знаходиться в межах *mf* – *p*.

Якщо п'єси «Гра в м'ячик», «Давня казка», «На дитячій залізниці», «Забута лялька» відтворюють у музиці щоденні забавки дитини з іграшками або їзду на дитячій залізниці, то мініатюра «Мальована сопілочка» представляє відтворення у звуках внутрішнього стану дитини від сприйняття всієї краси Карпатських гір, які спокійно й гордо здіймаються в небесно-блакитну височінь. Удень вони пропускають сонечко крізь зелені гілки ялинок, щоб своїм теплим промінням зігріти кожну тварину та освітити кожну травинку.

До речі, п'єса «Мальована сопілочка» певним чином перегукується з хоровою мініатюрою композиторки «На сопілку вечір грає» на слова В. Сосюри, утвореною для мішаного чотириголосного хору й солістки. Поетичний текст В. Сосюри («Голубе хитання віт як дихання юних літ...») яскраво підкреслює душевне поєднання людини з розквітанням весняної природи, коли з Карпатських гір трембіта людям промовляє: «Як тебе не любити, мій коханий край».

Обсяг мініатюри – 23 такти, що вкладаються в просту двочастинну музичну форму. Кожна частина може бути розглянута як період. Тобто можна говорити про утворення п'єси, що нами розглядається в класичній періодальній музичній формі.

Динамічний розвиток першого періоду представляє собою ехоподібний відгомін, що розносить усім гірським ущелинам ніжну, наповнену легким диханням теплого вечора мелодію мальованої сопілоньки. Так, динаміка в перших п'яти тактах розвивається на *f*, а вже в 6–10 тактах на *p*, що й сприймається як звуковий відгомін попередніх п'яти тактів.

В аналізі подальшого вживання засобів музичної виразності «Мальованої сопілоньки» особливу увагу на себе звертають як динамічні зіставлення, так і темпові. Так, перше речення першого періоду авторка пропонує виконувати в темпі *Allegretto* ♩=88 на *f*, а друге – в темпі *Meno mosso* ♩=66 на *p*. До *Tempo I* та динаміці *f* виконавець знову повернеться вже в одинадцятому такті.

Починаючи з 16 такту, мелодична лінія теми сопілоньки зникає. Загальна сила звука згасає. У нотному тексті поширюється вживання септакордових сполучень, що побудовані на другому ступені ладу. Їхній розвиток приходить до акорду доміантової функції (т. 17) і виписаний композиторкою без терцієвого тону, що є типовим для музичної мови багатьох фортепіанних творів Б. Фільца. (У септакордах, нонакордах авторка дуже часто не застосовує терцієвий або квінтовий звук, що надає загальному звучанню п'єси таємничої чарівності).

Як результат подальшого загального руху гармонічної основи твору усе приводить до акорду VI ступеня, тільки вже з підвищеним терцієвим тоном – ля-дієз. З'являється зовсім нове, неочікуване, але яскраве акордове сполучення (фа<sup>#</sup> – до<sup>#</sup> – ля<sup>#</sup> – до<sup>#</sup>). Воно спалахує як іскра, та звучить тільки два такти. І все зрозуміло... Звукове відлуння, починаючи з 20 такту, підводить

до звукового уповільнення. Унісонним октавним звучанням звука (фа<sup>#</sup>) фа-дієз в партіях правої та лівої рук твір закінчується на *pp*.

Наступна, сьома мініатюра збірки має назву «Колискова». Вона ілюструє вдале використання авторкою традиційних засобів музичної виразності в п'єсах аналогічного характеру, наприклад, у хоровому творі Б. Фільц «Колискова» на слова С. Жупанина.

Підкреслимо, що фортепіанна мініатюра «Колискова» – єдиний твір збірки з метро-ритмічною основою 6/8 – розміром, у якому композитори-романтики дуже часто утворюють п'єси такого роду, як, наприклад, фортепіанна мініатюра Л. Ревуцького «Колискова» (метро-ритмічна шкала цієї п'єси у своїй основі має 3/8 і подібна до метро-ритмічної основи на 6/8).

Спокійне коливання мелодичних фраз продовжує метро-ритмічну лінію вступу. Вони підтримуються динамічними перегукуваннями і розвиваються в наспівному характері в темпі *Lento* ♩=100 (тт. 9–13).

Фразеологія музичної тканини наповнена точним повторенням міні-фраз, секвентним проведенням субмотивів на тон чи терцію вгору, обмеженими змінами в побудові мелодичної лінії (тт. 5–14). Структуру твору можна розглядати як періодальну музичну форму (тт. 5–20) зі вступом (тт. 1–4) та розширеним закінченням (тт. 21–34).

Аналізуючи музичну тканину вступу та закінчення п'єси, не можна не відзначити незвичайну ритмічну фігурацію в 3, 23 та 27 тактах. Композиторка вживає синкопу, яка може розглядатися характерною ознакою музичної мови Б. Фільц. Подібна синкопа зустрічається й у нотних текстах інших п'єс композиторки, наприклад, у «Сумній пісні (Присвяті Віталію Барвінському)» (тт. 10, 12).

Цікавими, на наш погляд, є яскраві сполучення, якими закінчується весь музичний твір (тт. 29–34). Їх можна назвати типовими для музичної мови Б. Фільц. В останніх тактах п'єси «Колискова» на динамічному згасанні до *ppp* композиторка майстерно вводить особливу звукову замальовку у вигляді кластерного накладання двох квінт соль – ре в партії лівої руки та сі-бемоль – фа в партії правої руки. Якщо розкласти за терціями усю цю купу нот, то вимальовується септакорд IV ст. у тональності d-moll, який підказує, що в чарівний сон занурилися і дитина, і матуся...

Аналіз восьмої, дев'ятої та десятої мініатюр збірки підтверджують зроблені нами висновки. Але перш ніж виконати їх, зупинимось на найяскравіших елементах музичної тканини цих творів. Так, у «Пісні для бабусі» (№ 8) цікавою знахідкою авторки є мелодична лінія. Її інтервальний склад містить чисту кварту, що рухається вгору й униз (тт. 2, 3, 11, 38). А розвиток усієї музичної тканини здійснюється за рахунок проведення музичних фраз на октаву вгору з використанням допоміжних нот (тт. 33–40). Загалом утворення мелодичної лінії цієї п'єси характеризується високою професійною майстерністю. Це підтверджується добре скомпонованою музичною фразою, що має своє логічне завершення як у динамічному, так і в гармонічному планах.

П'єса «Полька» (№ 9) перегукується з традиційними польськими танцювальними творами. Мелодика її має аналогічну інтервальну структуру: 2; ч. 4 ↑↓; ч. 5 тощо. Танцювальний характер надають акценти на другій долі такту (тт. 2, 6, 8, далі по тексту) та застосування контрастних штрихів звуковидобування в нотному тексті (*staccato – legato*).

Мініатюра «Поетичний настрій» (№ 10) утворена в стилі вальсових п'єс (*Tempo di valse*) в одній з найулюбленіших тональностей авторки – A-dur. У музичному тексті п'єси вживаються кластерні нашарування кварта й квінти (тт. 2, 4, 6, 7, далі по тексту), синкопи (тт. 19, 23, 29, 30), арпеджовані акорди, що стверджують головну тональність твору.

Аналіз нотного тексту відібраних нами творів для дітей Б. Фільц навіть у такому обсязі дозволяє виокремити деякі особливості її музичної мови, а саме:

- побудову мелодичної лінії в стилі українського музичного фольклору;
- застосування традицій (структур музичного вислову) і новаторства (гармонічна основа твору) у фортепіанних п'єсах для дітей;
- використання кварто-квінтових інтервалів, тріольних та інших ритмічних зрушень з метою відтворення особливостей гри на українських народних інструментах;
- уживання мелізматики: мордентів, форшлагів тощо;

- зіставлення однойменного мажору й мінору та полярних звукових регістрів;
- поєднання гомофонно-гармонічної та поліфонічної фактур викладання музичного твору;
- використання принципу контрасту, хвилеподібного принципу в розвитку музичних фраз фортепіанних творів;
- гнучке підпорядкування динамічного розгортання звука загально-змістовому руху музичних фраз.

Подальший аналіз музичних творів Б. Фільц різної жанрової спрямованості передбачає можливість виокремлення характерних рис для фортепіанних п'єс композиторки у статус типових для музичної мови усієї її творчості.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Белікова В. В. Оптимізм високого мистецтва / Валентина Венедиктівна Белікова. – Кривий Ріг : КГПУ ; І. В. І., 2002. – 140 с.
2. Загайкевич М. Богдана Фільц. Творчий портрет / Марія Загайкевич. – Київ–Тернопіль : АСТОН, 2003. – 144 с.
3. Людкевич С. Відгук на композиції Б. Фільц / С. Людкевич // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / [упор. З. Штундер]. – Т. 2. – Львів : Дивосвіт, 2000. – С. 631.
4. Німилович О. Фортепіанні композиції для дітей Богдани Фільц : вступна стаття / О. Німилович // Фільц Б. Фортепіанні твори для дітей / Богдана Фільц. – Дрогобич : Посвіт, 2011. – С. 4–5.
5. Фільц Б. Спогади [про роки навчання в школі-інтернаті ім. С. Крушельницької в класі І. Крих] / Б. Фільц // Ірина Крих – особистість, музикант, педагог : спогади. – Львів, 2005. – С. 8–16.
6. Фільц Б. М. Фортепіанні цикли / Богдана Михайлівна Фільц. – Тернопіль : АСТОН, 2006. – 84 с.
7. Фільц Б. Фортепіанні твори для дітей / Богдана Фільц ; [упор., вст. ст. О. Німилович]. – Дрогобич : Посвіт, 2011. – 28 с.

УДК: 7.071. 1: [78: 37]

О. П. ФЕДОРКІВ

### ДІЯЛЬНІСТЬ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ. В ГАЛИЧИНІ

*У статті висвітлені основні сфери діяльності В. Барвінського у процесі професіоналізації української музичної освіти Галичини першої половини ХХ століття.*

**Ключові слова:** професіоналізація, музична освіта, Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка.

О. П. ФЕДОРКІВ

### ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ВАСИЛИЯ БАРВИНСКОГО В КОНТЕКСТЕ ПРОФЕСИОНАЛИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ ХХ СТ. В ГАЛИЧИНЕ

*В статье освещены основные сферы деятельности В. Барвинского в процессе профессионализации украинского музыкального образования Галичины первой половины ХХ века.*

**Ключевые слова:** профессионализация, образование, Высший музыкальный институт им. Н. Лысенко.

**ACTIVITY OF VASIL BARVINSKYI IN THE CONTEXT OF PROFESSIONALISATION  
OF MUSIC EDUCATION OF THE FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY.  
IN GALICHINA**

*The article highlights the general vector of V. Barvinskyi in the professionalisation of Ukrainian music education Galichina of the first half of the twentieth century.*

**Key words:** *professionalism, music education, the Higher Institute of Music named by M. Lysenko*

У панорамі музичної освіти, шкільництва та педагогіки першої половини ХХ століття в загальноєвропейському континуумі постать Василя Барвінського посідає особливе місце. Різностороння громадська, піаністична, загальномузична діяльність саме на терені музичної освіти репрезентує В. Барвінського як одного з провідних генеральних важелів професіоналізації багатьох сфер української музичної культури. Будучи «епіцентром музичного життя Галичини» (за Л. Назар), з огляду на важливу роль цього митця, ім'я якого було майже на півстоліття викреслене з історії української музики, відновлення фактів та осмислення значення діяльності В. Барвінського для професіоналізації музичної освіти набирає особливої актуальності.

Майже всі дослідники творчості композитора торкаються більшою чи меншою мірою його педагогічної та музично-освітньої діяльності, що відображено в монографічних працях (С. Павлишин, В. Витвицький, І. Ковалів, Л. Назар, В. Грабовський), у сучасних дослідженнях галицької музичної культури (Л. Кияновська, О. Козаренко, Р. Стельмашук та ін.), музичної освіти (Л. і Т. Мазепи, Н. Кобрин), особливо у сфері фортепіанної педагогіки (Н. Кашкадамова, В. Максимов, Р. Савицький-мол., Є. Марченко та ін.). Проте цілеспрямованого і комплексного дослідження ролі та значення В. Барвінського для процесів професіоналізації української музичної освіти у вітчизняному музикознавстві поки що не існує.

Метою статті є спроба висвітлити основні сфери діяльності В. Барвінського у процесі професіоналізації української музичної освіти Галичини першої половини ХХ століття.

Стан тогочасної музичної освіти постає з перспективи сучасності інспіруючим та незвичайно плідним, з іншого боку – це був нелегкий період самостановлення нації, що накладало відбиток на всі сфери життя українців, у тому числі й освіти, зокрема й музичної. Провідними рисами музичної педагогіки, як і цілого освітнього процесу українців, була національна спрямованість навчання. У справі ж розвитку музичної освіти були задіяні практично всі музиканти. Однак генеральною ідеєю, метою та запорукою розвитку національного музичного мистецтва в цілому була професіоналізація музичної освіти, про що неодноразово висловлювалося чимало тогочасних діячів, але саме для В. Барвінського ця ідея була безапеляційною аксіомою. Очевидно, поняття професіоналізації в якнайширшому розумінні В. Барвінський отримав генетично з родинних коренів<sup>1</sup>, і від своїх педагогів, особливо від однієї з найстарших професійних музичних шкіл Праги<sup>2</sup>, де пройшли студентські роки та відбулося власне педагогічне становлення митця. Загалом освітньо-педагогічна діяльність В. Барвінського має кілька резонансних вимірів.

1 Походячи з глибоко інтелегентної родини, яка впродовж багатьох поколінь служила розвитку та підняттю нації, В. Барвінський само собою став ще однією ланкою у педагогічно-освітніх традиціях. Так, варто згадати, що предок композитора – Мартин Барвінський – був першим українцем-ректором Львівського університету, а батько – Олександр Барвінський – міністром віросповідань та освіти ЗУНРу, одним із засновників НТШ, автором багатьох підручників, великий сподвижник педагогічної справи.

2 В. Барвінський як музикант формувався під безпосередньою опікою одного з найвидатніших європейських педагогів того часу – Вілема Курца. Подальше навчання продовжив у Празькій консерваторії в класі композиції В. Новака та фортепіано – Л. Готфельда. Закінчив також Празький університет, де отримав блискучу музикологічну освіту під егідою провідних європейського значення музикознавців О. Гостинського та З. Неєдлого. Один з найстарших професійних музичних закладів Європи – Празька консерваторія – безперечно стала взірцем для наслідування у розбудові української професійної музичної освіти на Галичині.

Фундаментального значення набуває той факт, що з 1914 по 1948 р. (момент арешту) Василь Барвінський беззмінно перебуває на посаді директора і викладача ВМІ ім. М. Лисенка – центрального навчального закладу українців у Галичині. Отож, практично всі події, новації, власне, і професіоналізація музичної освіти проходила під безпосереднім патронатом В. Барвінського. Це велетенський 30-річний етап, сповнений бурхливих подій, змагів, старань, драматичних колізій, воєнних та політичних перипетій. Очолювати музичну «централю» Галичини міг лише надзвичайно авторитетний митець, професіоналізм якого високо цінувався на європейських і світових музичних теренах, а ім'я викликало повагу – Василь Барвінський. Окрім високих фахових якостей, які симптоматично викликали необхідність устремління до такого ж високого професіоналізму у сфері музичної освіти, величезну роль відіграли авторитетні композиторські, виконавські, літературно-критичні, громадсько-суспільні позиції, а також надзвичайні людські якості та чесноти. І хоч заслуги В. Барвінського, як і саме його ім'я, були на довгий час викреслені з анналів історії української музики, та віддаючи належне цьому без перебільшення видатному композиторові, виконавцеві, педагогові, суспільно-громадському діячеві, можна стверджувати, що період розвитку української музичної освіти з 1914 по 1948 роки цілком справедливо можна вважати епохою Барвінського. Безперечно, що В. Барвінський як модератор багатьох професійних процесів спирався та користувався великою підтримкою всієї української музичної громадськості, насамперед друзів та однодумців, серед яких слід назвати С. Людкевича, Б. Кудрика, Н. Нижанківського, М. Колессу, В. Витвицького, З. Лиська, Т. Шухевича, Г. Левицьку, Р. Савицького, Б. Бережницького, П. Пшеничку, Є. Перфецького, О. Москвичіва, Є. Козулькевича, Р. Прокоповича, М. Сокіл, Р. Любінецького та багатьох інших видатних діячів на ниві музичної освіти. «Протягом 20–30-х років завдяки зусиллям В. Барвінського як директора та С. Людкевича як інспектора Вищий музичний інститут імені М. Лисенка (далі – ВМІІ) перетворився в солідний навчальний заклад, який плекав національні музичні кадри» [18, с. 25]. За даними діяльності ВМІІ 1914–1939 рр. під керівництвом В. Барвінського можна визначити генеральні моменти професіоналізації української музичної освіти цього періоду:

– *опора на національні традиції та прогресивний розвиток закладених ідей; формування стійкої структури інституту з орієнтацією на консерваторії західноєвропейського типу.* Вона складалася з трьох рівнів: нижчої (4 класи), середньої (4 класи) та вищої (2 класи) шкіл, тобто тут навчалися діти від десяти років з певною музичною підготовкою, а також дорослі. Однак у Звітах директора ВМІІ В. Барвінського, «які власноручно щороку заповняв і відсилав до Львівського Воеводського Управління в 1925–28 рр.» [13, с. 242–243], зазначається вже 4 рівні – до попередніх додається вищий рівень – *концертний клас*. На всіх відділах існували також підготовчі класи;

– *активація нових професійних ракурсів – відкриття кількох нових спеціальностей, які виповнили традиційно європейський цілісний обсяг професійної музичної освіти.* Крім класів фортепіано, скрипки й сольного співу, які функціонували від самого початку існування інституту, відкрилися класи гри на інших оркестрових інструментах: альті, віолончелі, контрабасі, флейті, кларнеті, фаготі та ін. Поступово сформувався оперний та диригентський клас, а також клас камерного ансамблю та оркестровий;

– *викладання дисциплін музично-теоретичного циклу (сольфеджіо, теорія музики, гармонія, контрапункт тощо) на всіх відділах та спеціальностях впродовж усіх трьох рівнів навчання (нижча, середня та вища школи).* В. Барвінський принципово дотримується основ «Лекційного курсу», створеного С. Людкевичем у 1911 році, особливо щодо викладу теоретичних предметів. Загалом цей комплекс у ВМІІ «працював» надзвичайно потужно. Слід згадати, що з початку існування інституту тут працювали викладачами теоретичних дисциплін такі видатні особистості, як А. Вахнянин, Ян Галль, Ф. Колесса. З 1910 р. чільне місце займає С. Людкевич, який через вимушену перерву з 1918 року працює безупинно до майже останніх днів. В. Барвінський постійно викладає фортепіано і теоретичні предмети – теорія музики, гармонія, композиція. В 1931–32 рр. до теоретичного відділу долучаються Б. Кудрик, М. Колесса та Н. Нижанківський;

– *постійне поповнення викладацького складу та піклування про високий рівень його професіоналізму.* Дирекція ВМІІ та виділ Музичного товариства ім. М. Лисенка (а він і надалі

продовжував матеріально утримувати інститут) належну увагу приділяли якості викладацьких кадрів<sup>1</sup>;

– *збагачення викладацького корпусу випускниками ВМІЛ, які завершили музичну освіту (вищі курси, аспірантуру, майстер-клас, захистили докторати) в Європі.* Особливо цілеспрямованим був цей процес у 1930-і роки, коли викладацький склад поповнився колишніми випускниками ВМІЛ, які завершили музичну освіту за кордоном – у Відні, Берліні, Празі та інших культурних центрах Європи<sup>2</sup>;

– *нового розмаху набрав процес заснування й функціонування філій ВМІЛ в інших містах Галичини, який проходив з ініціативи і під керівництвом д-ра С. Людкевича при постійній підтримці та активній участі директора В.Барвінського.* Філії поділялися на два види: а) самостійні школи (як Стрийська, Перемишльська філії) та б) експоновані класи (як Золочівська чи Бориславська)<sup>3</sup>;

– *планомірне проведення процесу централізації системи музичної освіти.* Керівництво ВМІЛ у Львові в особі В. Барвінського і С. Людкевича за підтримки виділів Музичного товариства імені М. Лисенка не обмежувалися кількісним розширенням мережі закладів музичної освіти, а дбали про її якість, належний професійний рівень. Свідченням цього стала «централізація системи музичної освіти, розпочата в червні 1927 р. на з'їзді керівників усіх структурних підрозділів інституту в Галичині і завершена 1929 р. Це означало переведення усіх філій на єдиний навчальний план, контрольований інспектором д-ром С. Людкевичем і затверджений Міністерством Освіти і Віросповідань у Варшаві. Завдяки цьому ВМІЛ здобув визнання і української, і польської музичної громадськості, мав високу професійну репутацію не лише в Галичині, але й у всій Польщі» [1];

– *постійна активна концертна діяльність викладачів – як зразок їх високофахової підготовки та приклад для підростаючого покоління.* ВМІЛ став справжнім центром української культури у Львові та тих містах, у яких були філії. Часто проведені ними заходи ставали яскравими подіями музичного життя Галичини. Цьому сприяла активна концертна діяльність викладачів інституту: В. Барвінського, Г. Левицької, Р. Савицького, М. Колесси (як диригента «Львівського Бояна» та «Студіо-хору»), Н. Нижанківського (як концертмейстера), Є. Перфецького, О. Москвичіва, Ю. Криха, В. Божейко. Р. Криштальського і П. Пшенички (двох останніх як незмінних учасників фортепіанного тріо та струнного квартету) та багатьох інших;

– *регулярність проведення звітних академконцертів (пописів) учнів (елевів) інституту,* які особливо ретельно готувалися в ювілейні для закладу роки – 1929, 1933, 1938. Ці події особливо активно були підтримувані й отримали докладне висвітлення в пресі [5, 7, 8];

– *проведення звітних концертів учнями філій, які відбувалися в «централі» при найвищій комісії в концертному варіанті при повній слухацькій аудиторії,* що виявляє заінспірованість провідних мистецьких сил периферійними кадрами і підкреслює високу вимогливість та професійне ставлення до діяльності філій;

1 У 1920-і роки до викладацької праці були залучені висококваліфіковані митці. Багато хто з них почав викладати за особистими проханнями та клопотанням В.Барвінського. Шкільний товариш композитора Богдан Бережницький – клас віолончелі (з 1918 р.), якого змінює довголітній викладач віолончелі та камерного ансамблю П.Пшеничка; сольний спів почали викладати Роман Любінецький (1915–1916 рр.), Анна Крушельницька (після праці у Флоренції) з 1924 р., знамениті співаки Михайло Маслюк-Мартіні, Іван Прокопович-Орленко (1923–24 рр.), Марія Сокіл (1932–35 рр.), Одарка Бандрівська (з 1933 р.), Марія Улуханова; клас скрипки – відомий чеський скрипаль і диригент Мілан Зуна (з 1916 по 1818 рр.), продовжує плідно працювати Євген Перфецький (1908–1936 рр.) і долучається в 1928 р. Осип Москвичів; клас фортепіано – Василь Барвінський, Марія Криницька, Тарас Шухевич, Нестор Нижанківський, Галя Левицька – з 1929 р.

2 Курс фортепіано вели Роман Савицький, Надія Біленька-Лаврівська. Курс скрипки – Катря Гладилевич, Євген Козулькевич, Роман Криштальський, Іван Левицький, Михайло Гайворонський. Клас віолончелі й струнного квартету належав Петру Пшеничці. Курс сольного співу – Одарка Бандрівська, М. Колесса (додатково курс диригування).

3 Загалом за період директорування В.Барвінського були відкриті Станіславівська філія (1921 р.), Дрогобицька філія (1923 р.), Перемишльська філія (1924 р.), Тернопільська філія (1928 р.), Коломийська філія (1929 р.), Яворівська філія (1929 р.), Золочівська філія (1931 р.), Самбірська філія (1932 р.), Сокальська (1926 р.) та в робітничих передмістях Львова – Клепарів, Жовківське, Замарстинів, Личаків і Знесіння (1931 р.), Рогатинська (1938 р.), а також у Городку, Чорткові, Раві Руській, Ходорові (середина 30-х рр.).

– *постійна участь учнів ВМІЛ у багатьох концертах та музично-культурних акціях* Галичини зазначеного періоду, що засвідчувало їх високу професійну підготовку та фахову спроможність як концертно-артистичних одиниць;

– *проведення окремих концертних акцій силами ВМІЛ, які набирали значення національних мистецьких подій.* Тут варто назвати постановку опери «Ноктюрн» М. Лисенка та «Вечорниць» П. Ніщинського в інструментації С. Людкевича на сцені міського театру у Львові 1937 р., у якій брали участь викладачі ВМІЛ та старші студенти (М. Сабат-Свірська, О. Лепкова, С.Гавришук, О.Сушко, Л.Рейнарович, оркестр під керівництвом М. Колесси). Вистава з успіхом була повторена на львівському радіо, що викликало схвальні відгуки української та польської преси [2];

– *концертна діяльність учнів та випускників ВМІЛ за кордоном*, які часто апробували чи демонстрували свої успіхи на рідній Галичині [6];

– *вступ та успішне закінчення (часто зі здобуттям наукових ступенів та активною європейською концертною практикою) випускників ВМІЛ у вищі навчальні заклади Європи та світу* як свідчення високопрофесійної підготовки музичних кадрів. Прага, Варшава, Відень, Париж, Берлін, США – випускники ВМІЛ під дирекцією В. Барвінського принесли своїй alma mater без перебільшення загальносвітове визнання<sup>1</sup>;

– *організація мистецьких конкурсів студентської молоді* – одне з останніх починань ВМІЛ, яке мало місце в 1939 р. – проведення Українського конкурсу молодих співаків, що «відбувся прилюдно в Малому Залі ВМІЛ 24–25 травня. В конкурсі взяло участь 12 співаків, а перемогу виборів Т. Терен-Юськів, другі місця посіли М.Антонович та О. Николишин» [20]. І, як зазначає Л. Мазепа, «це був перший такого роду виконавський конкурс в українському середовищі Львова» [13, с. 250], який, з одного боку, засвідчив питомо вокальні первні української музикальності, з іншого – виявив шлях пошуку та тяжіння до досягнення високих щаблів професіоналізму;

– *впровадження сучасних інноваційних європейських систем викладання*, зокрема у 1930-і роки було введено курс музичної ритміки (евритмії), яку довгий час викладала Оксана Федаківна-Драгомирецька за системою Ж. Далькроза. Ініціатором впровадження системи Далькроза був насамперед В. Барвінський, який ще під час навчання в Празі брав активну участь та був акомпаніатором пражської групи далькрозистів та зустрічався особисто з видатним швейцарським музикантом. Традиції нової пластики згодом плідно розвивали в Галичині І. Приймова, О. Суховерська, О. Заклинська;

– *розширення міжгалузевих компонент гуманітарно-мистецького циклу, наприклад, драматичної школи.* У 1922 р. при інституті була створена така школа під егідою відомого режисера й актора О. Загарова, якого через рік змінив М. Вороний. Після його від'їзду до УРСР у 1926 р. зберігся декламаторський курс, який вела Д. Кривицька, відома артистка трупи М. Стадника;

– *організація та розширення сітки навчальних виконавських колективів – хорів, оркестрів, камерних ансамблів.* За свідченням В. Барвінського, «найпотужніший інститут – львівський – має не тільки повний комплекс практичних і теоретичних предметів, але два оркестри – дитячий і

1 Назвемо в контексті статті лише учнів В. Барвінського, які з успіхом продовжили вищі студії за кордоном та спромоглися на високі досягнення у сфері фортепіанного виконавства. Так, Д. Гординська-Каранович навчалася у Відні (Е. Штоерман, «майстершуле» – П. Вайнгартен, приватно – Е. Зауер; дипломантка II Міжнародного конкурсу піаністів-виконавців у Відні, з 1933 по 1952 р. – викладала у Віденській консерваторії, активно гастролюючи Європою, а після еміграції до США стає провідним викладачем УМІ США та активно концертує в найбільших містах США, Канади, Австралії). Дарія Гординська бере майстер-клас у Е. Штоермана, згодом навчається у Празькій консерваторії у В. Курца, в нього ж закінчує аспірантуру у Празькій консерваторії і Р. Савицький, згодом викладач консерваторії у Філадельфії (США), директор УМІ США, відомий концертуючий музикант. Вундеркінд-віртуоз, піаніст трагічної долі – Северин Сапрун після навчання у В. Барвінського навчається у Віденській музичній академії у Вірера та Бруно Зайдльгофера, успішно концертує в Європі, зокрема, Парижі, емігрує до Південної Америки – в Буенос-Айрес, де засновує власну школу, а згодом виїжджає до США; учні середньої генерації В.Барвінського – О. Криштальський, М. Угляр та М. Крушельницька – знайшли визнання у видатних представників російсько-радянської школи – С. Фейнберга, Я. Мільштейна, Г. Нейгауза, В. Епштейна, О. Ейдельмана.

дорослий, та два хори, при чому, за висновками представника відповідного міністерства Б. Сідоровіча, дитячий оркестр вважається найкращим у Польщі» [15];

– *утвердження закладу на державному рівні, здобуття «права прилюдності» (легітимності) ВМІЛ, тобто визнання державою дипломів цього навчального закладу.* Право надавати відповідні кваліфікації вчителя в міжвоєнній Польщі мало дуже обмежене коло спеціальних музичних закладів, серед них консерваторія ГМТ-ПМТ у Львові [13, с. 181]. Відсутність цього ж права в українському ВМІ ім. М. Лисенка складно пояснити тільки недостатнім рівнем навчання чи відсутністю у програмі відповідних навчальних предметів. Частково це пояснювалося й загостренням політичної ситуації і закидами браку «концертуючих музикантів європейського рівня». Саме цей останній аспект вдалося подолати ученицям В. Барвінського Д. Гординській-Каранович та Д. Герасимович, які в 1931 р. на конкурсі-огляді кращих студентів навчальних закладів Польщі виступили настільки добре, що здобули «право прилюдності» для ВМІЛ;

– *постійне підвищення кваліфікаційних рівнів педагогічного напрямку в музичній сфері.* З 1929 р. були започатковані музично-педагогічний семінар для кандидатів з фаху вчителя музики та диригентські курси для керівників хорів «Просвіти» [21, с. 343]. У тогочасній Польщі для права викладання необхідна була не лише спеціальна музична освіта, але й дотримання вимоги Міністерства Освіти та Віросповідань Польщі про державний кваліфікаційний іспит для кандидатів на право викладати у школах. Директор Барвінський інспірує відкриття курсів підвищення та здобуття професійної кваліфікації;

– *розвиток матеріальної бази, забезпечення інструментарієм та іншим необхідним навчальним інвентарем (бібліотека, нотозбірня тощо).* Фінансові джерела функціонування ВМІ ім. М. Лисенка у 20–30-х рр. ХХ століття не мали жодних державних чи красивих субсидій. Його матеріальну базу складали: членські внески Музичного Товариства ім. М. Лисенка, якому підпорядковувався ВМІ, також оплата за навчання і допомога українських установ, які використовувалися як стипендії. Повноцінне власне приміщення мав лише ВМІ ім. М. Лисенка у Львові («централія»). Директор Барвінський постійно дбає про матеріальну базу закладу. Так, у листі до С. Людкевича з Праги від 28 жовтня 1929 р. В. Барвінський повідомляє, що «придбав для інституту два роялі Forster на суму майже 3000 \$ з 33,5-відсотковою знижкою, яка надавалася при оплаті відразу» [10, с. 46];

– *адмінресурс ВМІЛ* був з огляду на нелегке матеріальне становище вкрай обмеженим і зводився практично до однієї особи – Василя Барвінського. «Директор мав свій невеликий кабінет, але не мав допомоги у адміністративній роботі. До постійного штату Інституту належав ще тільки сторож, бо навіть обов'язки секретарки виконувала одна з викладачок, що отримувала за це відповідну доплату. Наприклад, в 1930-х рр. це була диригентка Слава Кордасевич. Сам Барвінський мусів додатково виконувати обов'язки секретаря і скарбника Товариства ім. М. Лисенка. Години прийому директор не міг встановлювати, тому що батьки і добродійці Інституту вважали б це образою для себе. Так що Барвінський працював від ранку до пізнього вечора» [18, с. 25]. Це ще раз підтверджує високу харизматичну самопожертву В. Барвінського справі професіоналізації української музичної освіти.

Висока оцінка реальних досягнень ВМІЛ як українською, так і польською музичними громадами дали моральне право С. Людкевичеві визнати, що «... проблема одноцільної музичної школи з загальнокраєвою організацією є у нас майже унікатом і без прецеденту в історії музичної культури Західної Європи» [18]. ВМІ та його філії, які функціонували під егідою Музичного Товариства ім. М. Лисенка у першій третині ХХ ст. (до 1939 р.), стали головним репрезентантом українського професійного шкільництва на теренах Галичини. Його формування як унікальної цілісної регіональної мережі відбувалося поступово. У 30-х роках В. Барвінський стверджує: «Наші Музичні Товариства й їхні інститути творять уже сьогодні широко розгалужену краєву організацію, яка (як це читали ми в справозданні міністеріального візитатора, в польськiм місячнику «Музика»), висунулася на чільне місце в організації музичного шкільництва в Польщі» [15].

Варто врахувати, що саме В. Барвінський самовіддано й сміливо провів галицьку музичну освіту крізь воєнні хуртовини. З приходом радянської влади у 1939 р., коли Вищий музичний



інститут ім. М. Лисенка об'єднали з двома польськими консерваторіями та музикологічним інститутом (кафедрою музикознавства) Львівського університету і перенесли до приміщення консерваторії ПМТ на сьогоднішню вулицю Чайковського, 7, в одній установі зійшлися педагоги й студенти різних національностей: українці, поляки, євреї і представники народів Радянського Союзу, найбільше – росіяни. Барвінський як директор дуже тактовно й успішно керував цим значно збільшеним і різноманітним складом. Він зумів зберегти Музичний інститут і в роки фашистської окупації (1941–1944) під скромною назвою ремісничої музичної школи. Ризикуючи своєю особою, захистив перед вивозом до Німеччини цінну бібліотеку та інструменти, які переховував у підсобних садовничих приміщеннях Стрийського парку [9, с. 153; 12, с. 10]. З поверненням радянської влади Барвінський залишався ще директором консерваторії до кінця січня 1948 року, до дня свого арешту. Ціле життя він самовіддано працював для свого народу, тому не хотів утікати на Захід перед радянським режимом, як це вчинило тоді багато представників української інтелігенції. Був не тільки директором консерваторії, але й депутатом обласної ради і намагався зробити все можливе для полегшення долі переслідуваного населення. Барвінський відчував зміну ставлення з боку влади, близькість своєї трагічної долі, але до кінця чесно виконував численні й нелегкі обов'язки директора і професора консерваторії. Наражаючи себе, сміливо допомагав «політично ненадійним», приймаючи їх в ряди викладачів і студентів. Тим заслужив собі неминаючу пошану як людини високої харизми та етосу, безмірно справедливої і до кінця відданої своїй високій меті виховання майбутнього покоління навіть у найважчих політичних обставинах.

Важливою складовою діяльності В. Барвінського у справі професіоналізації музичної освіти є *викладацька діяльність*, яку композитор розпочав ще в Празі і не полишав до останніх днів. З його класу вийшли знані піаністи – Р. Савицький, Д. Герасимович, Д. Гординська-Каранович, С. Сапрун, Г. Клим, М. Крушельницька, О. Криштальський, М. Крих, О. Процишин-Г'ясецька, В. Климків, Д. Личковська, Г. Созанська та багато інших. В. Барвінський був нагороджений за педагогічні заслуги «Золотим хрестом» Польського уряду в ювілейний 1938 рік [13], від європейської громадськості отримав почесне звання *doctor honoris causa* від Українського Вищого Педагогічного Університету Праги [14, с. 1]. Діяльність його учнів за кордоном та на Україні, а також об'ємна фортепіанна спадщина репрезентує В. Барвінського як одного з фундаторів галицької фортепіанної школи.

Слід додати, що він був не лише педагогом-піаністом. Блискуча освіта та композиторська практика дозволила йому з успіхом викладати теоретичні предмети, зокрема гармонію, теорію музики, композицію. Так, в його класі навчалися в майбутньому видатні діячі української культури – З. Лисько, А. Рудницький, М. Колесса. Тут варто зазначити, що В. Барвінський був запрошений до викладання теоретичних дисциплін у високофаховий львівський вищий навчальний заклад, який славився прогресивними новаціями, – Музичний Інститут ім. К. Шимановського, де викладав у 1923–30 рр. [13, с. 211].

До сфери професіоналізації належить також створення В. Барвінським вагомої частки національного *педагогічного репертуару*, який включає в себе кілька фортепіанних циклів: «*Наше сонечко грає на фортепіані*», виданого кількома мовами, «*Шість мініатюр на українські народні теми*» (які входили в репертуар зрілих піаністів та принесли композиторові світову славу, з успіхом використовувалися у фортепіанній педагогіці), «*Обробки українських народних пісень для фортепіано*» та ін. Серед головних концентрів педагогічних засад В. Барвінського можна визначити: високий професіоналізм, вироблення високого художнього смаку, глибокі знання, гармонійне поєднання національного та світового начал. Його головні педагогічні ідеї, які можна почерпнути з прикладу самого митця, співмірні з високими гуманістичними концепціями ХХ ст. – у сфері музичного виховання з діяльністю М. Леонтовича, Б. Бартока, З. Кодаї, в загальнопедагогічній сфері – О. Барвінського, С. Русової, Г. Вашенка, М. Сухомлинського.

*Плідна мистецько-громадська діяльність В. Барвінського* також є частиною проблеми професіоналізації музичної освіти. Так, секцією №1 СУПроМу стала педагогічна, а гасло «Музика – дітям!», висунене В. Барвінським та активно підтримане галицькими композиторами, і досі залишається актуальним. «Книга протоколів СУПроМу» дає картину освітянської діяльності

цієї організації, першочерговими завданнями якої у справі професіоналізації музичної освіти стали: створення педагогічного репертуару, видавництво педагогічної української музичної літератури, улаштування педагогічних імпрез, створення нових прогресивних планів навчання з різних предметів, клопотання про організацію та проведення шкільних «радієвих авдицій»<sup>1</sup> для учнівської молоді, участь у загальних педагогічних з'їздах та конгресах (напр., «Рідної Школи» з метою збільшення кількості рефератів про вагу музичного виховання), організація концертів для молоді та дитячих концертів, влаштування допомоги талановитим дітям та надання стипендій, організація конкурсів для молодих виконавців і творців, організація безкоштовного курсу композиції при ВМІЛ тощо [11].

*Публіцистично-критична діяльність В. Барвінського у справі професіоналізації музичної освіти* має особливу роль. Пропаганду рідного музичного мистецтва В. Барвінський відводив пресі: «Незвичайно важним мотором у налагодженні тих відносин між музичними працівниками та ширшим громадянством є преса. ... годі заперечувати, що великий вплив на формування загального світогляду широких кругів громадянства в якомусь питанні має і повинно мати писане слово, і то не тільки в спеціальних журналах, але і в часописах. Та не можна скривати сумної дійсності, що сама справа з писаним словом про музику стоїть у нас чи не найпоганіше» [4].

В аспекті питання професіоналізації музичної освіти В. Барвінський надзвичайно активно виступав у галицькій пресі як офіційний очільник української професійної музичної освіти інформуючи, резюмуючи, роздумуючи, полемізуючи, описуючи та даючи дуже об'єктивну та високопрофесійну оцінку явищ у сфері музичної освіти. Навіть у циклі статей В. Барвінського, розміщених в «Новому часі» (1929. – ч. 38 – 100) «Вражіння з побуту на Україні» знаходимо наступні факти, що стосуються професіоналізації музичної освіти<sup>2</sup>. Особливо інспіруючим є зацікавлення новими музично-освітніми тенденціями. «Іменно при одеськім Муздраміні існує школа, у якій поруч нижчої (початкової) загальної освіти подається нижча музична освіта. Так само комулюється опісля середню загальну з середньою музичною, а відтак вищу з вищою» [3, с. 64]. Цей експеримент дуже зацікавив В. Барвінського, адже він зазначає, виявляючи неабияку обізнаність в справах музичного професійного шкільництва, що «подібний план існує в Німеччині та інших краях, а також в Польщі намічається отворення т.зв. музичної гімназії – в якій подаватиметься учням враз із середньою загальною і середню музичну освіту» [3, с. 64]. Ці ідеї втілилися в Галичині після 1945 р. з відкриттям Львівської десятирічки (тепер Львівської середньої спеціальної школи-інтернату ім. С. Крушельницької), викладачем та директором якої він був до моменту арешту.

Отже, можемо констатувати, що процес професіоналізації української музичної освіти в першій третині ХХ століття на Галичині всіх рівнів без В. Барвінського є немислимим і однозначно не набув би того розмаху та реалізації багатьох прогресивних ідей. «Він був аніматором музичного життя Західної України... і лише цілісний мистецько-духовний феномен Василя Барвінського як одного з рушіїв музично-культурних процесів» [14, с. 17] міг спричинитися до високого ступеня підйому та розвитку професіоналізації музичної освіти,

1 Питання про створення українських музичних передач на львівському радіо піднімалося вже на перших засіданнях Ради СУПроМу 1934 р.: «Директор Барвінський реферує справу радієвих авдицій. Дирекція Радія заявила охоту піти на руку бажанням СУПроМу улаштувати сталі українські музичні авдиції і прохає передати їй список солістів і програми авдицій з зазначенням, які авдиції могли би бути послані на цілу Польщу, а які лиш у львівському окрузі» [19]. Не зважаючи на обіцянки дирекції львівського радіо, «Дир. Барвінський реферує повірену йому справу радієвих авдицій і констатує, що дирекція Радія ставиться до наших домагань зовсім неповажно» [11, с. 70]. В. Барвінський спеціально їздив «у справі українських авдицій» у вересні 1935 р. до головної дирекції радіо у Варшаві. Лише через два роки питання українських музичних передач на радіо більш-менш вдалося вирішити. З особливим успіхом пройшла низка передач у 1938 р., які були присвячені ювілеєві В. Барвінського» [17].

2 Концертні виступи В. Барвінського і Б. Бережницького в навчальних закладах, знайомство зі структурою музичних закладів Радянської України (Музичний інститут ім. М. Лисенка в Києві (дир. М. Грінченко), Музично-драматичний інститут ім. Бетховена в Одесі (ректор Грішин), де В. Барвінський та Б. Бережницький навіть були на відкритих уроках (камерний клас проф. Столярова), зустріч та плідна бесіда на теми музичної освіти з Народним Комісаром Освіти УРСР М. Скрипником. Ласкаво надана детальна та велика інформація про структуру та діяльність Музично-Драматичного Інституту ім. М. Лисенка як навчального закладу її директором – видатним українським вченим М. Грінченком була повністю передана В. Барвінським в цій публікації.

здобутки якої принесли вагомі плоди не лише в національному, але і світовому музичному просторі.

**ЛІТЕРАТУРА**

1. В. Б. [Василь Барвінський] З'їзд директорів філій Музичного інституту у Львові / Василь Барвінський // Діло. – 1927 – Ч. 152. – 12 лип. – С. 4.
2. Барвінський В. Вечір камерної музики / Василь Барвінський // Українська Музика. – 1937. – Ч. 1. – С. 9.
3. Барвінський В. Враження з побуту на Україні / Василь Барвінський // З музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи / [упор. Грабовський В.]. – Дрогобич : Коло, 2004. – С. 10–104.
4. Барвінський В. Декілька думок про наше музичне життя / Василь Барвінський // Новий час. – 1933. – 16. 04.
5. Барвінський В. Концерт, улаштований на допомогу вдовам і сиротам по священниках / Василь Барвінський // Українська Музика. – 1937. – Ч. 2. – С. 22–23.
6. Барвінський В. Євген Цегельський / Василь Барвінський // Українська Музика. – 1938. – Ч. 4. – С. 73.
7. Барвінський В. Продукції учнів із Філій Муз. Інституту ім. Лисенка / Василь Барвінський // Українська Музика. – 1937. – Ч. 4. – С. 55–56.
8. Барвінський В. Спільні пописи елевів В. Муз. Інституту ім. Лисенка / Василь Барвінський // Українська Музика. – 1938. – Ч. 6. – С. 110.
9. Витвицький В. Василь Барвінський у моїх спогадах / Василь Витвицький // Музикознавчі праці. Публіцистика / Василь Витвицький. – Львів, 2003. – С. 138–158.
10. Кашкадамова Н. Учениця Василя Барвінського – Дарія Гординська-Каранович / Наталія Кашкадамова // Виконавсько-педагогічні принципи Василя Барвінського та його послідовників як складова частина Львівської піаністичної школи : Матеріали наук.-практ. конференції. – Львів : ЛДМА ім. М. Лисенка, 2006. – С. 13–20.
11. Книга протоколів Союзу українських професійних музик у Львові : Матеріали і документи. – Львів : Сполом, 1997. – С. 70.
12. Ковалів І. Василь Барвінський. Нарис життя і творчості / Іван Ковалів. – Торонто : Музичний інститут ім. М. Лисенка, 1964. – 14 с.
13. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до Музичної Академії у Львові. У 2 т. / Л. Мазепа, Т. Мазепа. – Львів : Сполом, 2003. – Т. 1. Від доби міських музикантів до Консерваторії (початок XV ст. – до 1939 р.). – 288 с.
14. Назар Л. Стильові виміри творчості Василя Барвінського. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво / Лілія Назар. – ЛДМА ім. М. Лисенка. – Львів, 2007 – 20 с.
15. Наша консерваторія. Розмова співробітника «Нового Часу» з Директором Вищого Музичного Інституту ім. М.Лисенка у Львові // Новий Час. – 1936. – Ч. 242. – 26 жовт. – С. 238.
16. Павлишин С. Василь Барвінський / С. Павлишин. – К. : Музична Україна, 1990. – 88 с.
17. Радієві авдиції. Хроніка й рецензії // Українська музика. – Львів. – Липень 1938. – Ч. 7–8. – С. 142.
18. Сторінки історії Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. – Львів : Сполом, 2009. – 352 с.
19. Українські авдиції у Львівському радіо. Хроніка й рецензії // Українська музика. – Львів. – Квітень, 1938. – Ч. 4. – С. 73.
20. Український конкурс молодих співаків // Українська музика. – 1939. – Ч.4 – С. 115–116.
21. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. У 2 т. / З. Штундер. – Т. 1 (1879–1939). – Львів, 2005. – С. 343.

УДК: 7.071.1 (477.83/.86)

Н. Ю. НИКОРАК

**РЕФЛЕКСІЯ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ЖИТТЯ ГАЛИЧИНИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ У ПУБЛІЦИСТИЧНІЙ СПАДЩИНІ ЯРОСЛАВА ЯРОСЛАВЕНКА**

*У статті зроблена спроба систематизації музично-критичного доробку Ярослава Ярославенка, визначено жанрові пріоритети його музичної публіцистики та розкрито особливості його публіцистичного та наукового стилю.*

**Ключові слова:** музична критика, публіцистика, журналістика, періодичні видання.

Н. Ю. НИКОРАК

**РЕФЛЕКСИЯ КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ ГАЛИЧИНЫ ПЕРВОЙ ТРЕТИ ХХ ВЕКА В ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ ЯРОСЛАВА ЯРОСЛАВЕНКО**

*В статье сделана попытка систематизации музыкально-критического наследия Ярослава Ярославенко, определены жанровые приоритеты его музыкальной публицистики и раскрыты особенности его публицистического и научного стиля.*

**Ключевые слова:** музыкальная критика, публицистика, журналистика, периодические издания.

N. Y. NIKORAK

**REFLECTION OF CULTURAL AND ARTISTIC LIFE OF GALICHINA OF THE FIRST THIRD OF THE TWENTIETH CENTURY PUBLICIST HERITAGE YAROSLAV YAROSLAVENKO**

*In the article the author provides a systematic classification of the musical critique heritage of Yaroslav Yaroslavenko. The priorities of his music journalistic genre are defined, and the peculiar properties of his publicistic and scientific style are highlighted.*

**Key words:** musical critic, publicistics, journalism, periodicals.

Період кінця ХІХ – початку ХХ століття позначений появою плеяди яскравих постатей, самобутніх особистостей талановитих митців, універсальність яких проявляється в інтеграції таких векторів діяльності, як композиторська творчість, виконавська, громадська, суспільна, публіцистична. Вони були авторами численних публікацій, які торкалися різноманітних культуротворчих проблем, і їхня музично-критична, публіцистична, музикознавча діяльність становить величезний інформаційний пласт для сучасних дослідників музичного мистецтва Галичини вищезазначеного періоду. На шпальтах тогочасної періодичної преси публікувалися такі відомі композитори, як П. Бажанський, В. Барвінський, А. Вахнянин, М. Вербицький, В. Витвицький, О. Залеський, Б. Кудрик, В. Матюк, Д. Січинський, Р. Савицький та багато інших, які плідно працювали не тільки на ниві музичної творчості, а й практикувалися в журналістській, публіцистичній та науковій діяльності. Характеризуючи стан видавничої та публіцистичної справи в Галичині початку ХХ ст., С. Людкевич зазначає: «...в наших змаганнях на полі музичної публіцистики в Галичині бралися досі за діло люди з ідейних мотивів, у почутті потреби заповнення цієї культурної ділянки...» [10, с. 397]. Серед композиторів, які виступали на шпальтах тогочасної періодичної літератури, особливе місце займає постать Я. Ярославенка.

Ярослав Ярославенко (Ярослав Дмитрович Вінцковський (1880–1958 рр.) – композитор, диригент, видавець, публіцист, інженер, громадський діяч. Творча спадщина композитора велика і різножанрова. Він автор опери «Відьма», оперет «В чужій шкірі», «Бабський бунт».

Значну частину творчого доробку митця складають камерно-вокальні твори (близько сорока солоспівів та романсів), хорові композиції (понад 200 оригінальних творів) та велика кількість хорових обробок українських народних та стрілецьких пісень. У багатогранному доробку Я. Ярославенка також близько 30 різножанрових публікацій. Окремі напрями наукової діяльності та аналіз деяких жанрових сфер творчої спадщини митця вже знайшли свій безпосередній відгук у науковій літературі<sup>1</sup>, однак його музично-критична та публіцистична спадщина ще не була предметом наукового вивчення та узагальнення у сучасній музикознавчій літературі. У зв'язку з цим метою розвідки є систематизувати музично-критичний доробок Я. Ярославенка<sup>2</sup>, визначити жанрові пріоритети його музичної публіцистики та розкрити особливості його публіцистичного та наукового стилю.

Композитор ніколи не позиціонував себе музичним критиком і не надавав ваги своїй публіцистичній діяльності. Часовий діапазон публікацій композитора охоплює період перше десятиріччя – 50-і роки ХХ ст., однак пульс виступів митця на шпальтах періодичної преси є нерівномірним та несистематичним. Так, поява найбільшої кількості публікацій припадає на початок ХХ століття. Вони найчастіше ставали відгуком на події, які схвилювали митця і позначені його власними емоційними та душевними переживаннями. На період 40–50-ті роки припадає поява більш ґрунтовних та об'ємних наукових робіт дослідницького та аналітичного плану. Жанровий спектр публіцистичних виступів Я. Ярославенка досить уніфікований, зокрема: інформаційні жанри – проблемний репортаж [18; 21], анотація [11], допис [4; 5; 12], анонс [1]; аналітичні жанри – стаття-некролог [12; 13], критична стаття-огляд [3], рецензії [6; 7], ювілейні [2]; художньо-публіцистичні жанри – портретний нарис [20], спомин [17]; синтезований жанр: аналітичний – стаття-некролог і художньо-публіцистичний – спомин (мемуари) [16] та ін. Зважаючи на те, що спеціалізованих музичних видань було вкрай мало, Я. Ярославенко публікувався під мистецькими рубриками переважно на сторінках періодичних видань літературного та суспільно-політичного спрямування: «Вперед», «Діло», «Літературні Вісти», «Музичні Вісти». «Назустріч», «Нове слово», «Радянський Львів» та ін.

Одним з популярних видань, з яким неодноразово співпрацював композитор, був літературно-науковий тижневик «Неділя», що виділявся з-поміж періодичних видань Галичини початку ХХ ст. високим науковим рівнем опублікованих творів та їх мистецькою завершеністю. Незважаючи на те, що газета виходила тільки впродовж двох років (1911–1912 рр.), вона зуміла максимально повно відобразити культурні проблеми Галичини початку ХХ ст., створивши цілісну картину цієї епохи.

Всебічно висвітлювались у тижневику питання музичної культури, мистецтва та театру. Окремі музикознавчі дослідження розповідають про життя і творчість відомих українських композиторів і співаків. Одне з чільних місць у публікаціях на сторінках часопису належало постаті М. Лисенка. У статтях про композитора аналізуються його мистецька та літературна спадщина, музичні закони побудови українських народних пісень на основі аналізу творчості самого композитора, націотворчий чинник його життя та діяльності. Відгуком на смерть композитора став один з листопадових номерів за 1912 рік, який був присвячений його пам'яті. Небайдужим до цієї події був і Я. Ярославенко, який виступив у передовиці часопису з некрологом «Микола Лисенко». Я. Ярославенко відступає від традиційного трактування цього публіцистичного жанру і подає характерні для статті такого плану біографічні відомості про митця. Його спогад пройнятий глибокою пошаною, скорботою та сумом: *«Сумна й потрясаюча*

<sup>1</sup> Никорак Н. Видавнича діяльність Я. Ярославенка і нотне видавництво «Горбан» / Наталія Никорак // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. Праці музикознавчої комісії. – Львів, 2004. – Т. ССXLVII. – С. 444–455; Никорак Н. Творча та просвітницька діяльність Я. Ярославенка / Н. Никорак // Вісник Прикарпатського університету ім. В. Стефаника. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2001. – Вип. III. – С.187–196; Никорак Н. Музична інтерпретація поезії Івана Франка у творчості Ярослава Ярославенка / Наталія Никорак // Етнокультурні процеси в українському урбанізованому середовищі ХХ століття: зб. наук.-теорет. статей. – Івано-Франківськ, 2006. – С. 299–308.

<sup>2</sup> Я. Вінцовський для підпису своїх публікацій користувався своїм справжнім ім'ям, інколи використовував криптоніми: Я. Я., Т. Я., Т. Ярославенко, І. Ярославенко, та найчастіше використовував псевдонім «Ярослав Ярославенко».

*вістка продерла ся до нас через кордон, який розмежовує російську й австрійську Україну. В серці України, у городі Київі, заснув на віки Микола В. Лисенко дня 6 падолиста в 70 ім році життя. Серед тих діячів, що останними літами будили Україну-Русь до нового життя, Покійний був одним із перших. А будив Він Україну піснею, яку з малку полюбив і якій остав вірним до останнього віддиху... ..Ось не стало теніяльного музика, а нашу грудь задавив якийсь невисказаний сум. У могилу зійшов великий творчий талант, але пісня, яку Він воскресив до нового життя, довго-довго жити ме по всій землі, де лишень гомонить рідне, українське слово»<sup>1</sup> [13].*

На початку ХХ століття формувалася окрема галузь літературознавства – шевченкознавство. Відомі галицькі вчені досліджували творчість Тараса Шевченка як з погляду його естетичної системи, так і в контексті українського національно-визвольного руху, впливу ідей і культу особистості поета на формування національної свідомості галичан. У зв'язку з цим композитор вибудовує канву некролога, дотримуючись щойно утвореного континууму – Лисенко-Шевченко: *«Останними роками Його (Лисенка – Н. Н.) композиції завитали й до нас, та нема хіба на австрійській Україні ні одного співачького товариства, щоб не знало великого імени Покійника. Його імя тісно звязане з етнографією України та із незабутим Тарасом Шевченком, бо хотячи пізнати твори Лисенка, треба наперед пізнати люд з його звичаями та отворити «Кобзаря» й читати віри за віршом...Його твори є виразом душі поета й душі музика, а що вони нераз ріжно настроєні тому треба їх вперед добре зрозуміти. Бож цілий ряд підложених Лисенком під музику пісень Шевченка се ріжноманітність, з якою треба всюди числити ся. Тут пісня про Україну, там плач матери-козачки, тут вишневі садки, там знову могутний Дніпро і т.д. – всьо відмінне, і всьо віддане з таким повним розумінєм»* [13].

Ліричним екскурсом у статті виступає звернення до етнографічної спадщини митця. Фольклористична діяльність М. Лисенка була однією з провідних у його житті і тісно пов'язана з композиторською творчістю. *«Пісня була Йому товаришкою у щастю й горю, їй посвятив свою волю й долю і з нею жив як із щирою дружиною. Зібрав сотні пісень любовних, парубочих, козацьких, щедрівок, колядок, веснянок і т.и. ...У народній пісні пішов Він далеко дальше. Не звичайна чутливість пісні була йому цікавою, але шукав у ній і гармонії, якої шатами вбирив і свої інші твори; тому видаєть ся творчість Лисенка відрубною від других поетів-музиків»* [13].

Стаття Я. Ярославенка «Музичні новини» репрезентує один з рідкісних у його ранній публіцистичній спадщині аналітичних жанрів – критична стаття-огляд. До продукування митцем такого роду допису, який у своїй основі має довідково-інформативний характер, спонукала поява у галицькому музичному колі творів наддніпрянських композиторів: К. Стеценка<sup>2</sup>, Я. Степового, Г. Алчевського.

Я. Ярославенко сміливо називає К. Стеценка «епігоном» М. Лисенка, проводить між композиторами творчі паралелі, вдаєть ся до побіжного аналізу кількох композицій митця: «Не смійся ти з мене», «Плавай, плавай, лебедонько», «Ой, чого ти, дівчинонько, засумувала», «В'ється стежка».

Про високий рівень компетентної обізнаності автора статті свідчить його аналіз творчості Я. Степового: *«Пісні і супровід творені гладко та з розмахом, хоч композитор не рахував на ефект для слухача лишень більше дивив ся на саму пісню. Очевидно, що годі тут сказати, котра із них гарнійша, затеж горячо поручити їх можна нашим співачкам та співачкам, так для студий як і продукцій. В кінці годить ся зауважити, що Я. Степовий жадає широкого обсягу голосового для своїх пісень»* [3].

<sup>1</sup> Цитати публікуються зі збереженням особливостей тексту; пунктуація і особливості орфографії оригіналів зберігаються.

<sup>2</sup> У 1934 році постать К. Стеценка знову стає об'єктом висвітлення у невеликій публікації Я. Ярославенка. У травневому випуску «Музичних вістей» як коментар до опублікованої фотографії Я. Ярославенко вміщує невеликий допис інформативного характеру, у якому розкриває творчі зв'язки композитора з митцями Галичини [12].

Щодо визначення стилю Г. Алчевського, він підкреслює: *«Пісні, або як сам композитор їх зве «романси» Григорія Алчевського неменьше інтересні від попередних, за те вони значно трудніші від тамтих, і хто знає, чи тим собі не шкодять. ...До тогож Алчевський модерніст, який вродив ся нечаяно на неприготованім ґрунті – скажім: побудував прегарну хату, не зважаючи, що на нашім ґрунті нема для неї підвалин. Одною із гарніших його пісень є пісня до слів Л.Українки: «Не диви ся на місяць весною» [3].*

Серед персоналій, які стали героями численних публікацій Я. Ярославенка, були не тільки митці, що залишили помітний, однак опосередкований слід на біографії та творчості композитора, але й ті, яких він знав особисто. Це Ян Галль, Віктор Матюк, Денис Січинський, Ярослав Лопатинський, Ярослав Барнич. З кожним із них його пов'язувала певна модель стосунків: тепле дружнє приятелювання, відносини вчитель-наставник та учень, ділові, партнерські взаємини тощо. Спираючись на свою причетність до кожного з перелічених музикантів, Я. Ярославенко синтезує аналітичний жанр «стаття-некролог» з художньо-публіцистичним «спомин» (мемуари). Його літературні спомини відзначаються побутовою деталізацією та дефініцією ролі кожної зі згаданих особистостей як у житті Я. Ярославенка, так і в суспільному житті.

Цікавою знахідкою для дослідників творчості галицьких митців стане публікація «Памяти Яна Галья»<sup>1</sup>. Постать цього польського композитора і громадського діяча, який тривалий час працював на теренах Галичини, у новітньому музикознавстві майже не досліджена. Сучасні науковці зверталися до неї фрагментарно, у контексті висвітлення культуротворчих процесів окресленої доби. Однак митець завдяки своїй творчості та педагогічній діяльності відіграв помітну роль у становленні власне національної української музики. Непересічна особистість Я. Галья сприяла формуванню мистецького світогляду та становленню Я. Ярославенка насамперед як музиканта та композитора. Протягом 1901–1905 років молодий митець брав у нього уроки з теорії та історії музики, опановував мистецтво гармонії та композиції, а також студіював закони сольного та хорового співу. Юнак стає активним учасником чоловічого хору «Ехо» не тільки як співак, але й як акомпаніатор, долучається до справ бібліотеки цього товариства, а також до його видавничої діяльності [9].

Стаття-некролог, вміщена в 40 номері тижневика «Неділя», виступає як добрий спогад Я. Ярославенка на пошану своєму вчителю і наставнику. Композитор, схилиючись перед пам'яттю про свого педагога, розглядає його творчий доробок з позиції *«український композитор польського походження»*. Я. Ярославенко відзначає його причетність до збереження українського музичного надбання, зокрема підкреслює значення його творчої спадщини у зв'язку зі збереженням та популяризацією української народної пісні: *«У Львові присвятив бл. п. Галь багато часу й українській пісні, тому память його нам ціннішою чим иньших польських музиків... ..Навпаки, він любував ся українською народною піснею може більше чим дехто з українських композиторів, а доказом того най буде збірник «150 рієшні і ріосenek na chór męski i mieszany», виданий у Львові 1903 року в котрім майже половину займають наші народні пісні... ..Крім вищезгаданих пісень, появило ся ще накладом Д.Ідзіковського у Київі «12 українських пісень на мішаний хор» в укладі Галья» [16].*

Митець, однак, позиціонує Яна Галья виключно як «композитора-пісняря», обмеживши його музичний доробок малими пісенними формами.

Доповненням до цілісної картини портрета митця стануть для дослідників його біографії побутові деталі життя і творчості.

Зовсім іншою за стилем викладу є публікація «У Віктора Матюка». Звертаючись до художньо-публіцистичного жанру, Я. Ярославенко синтезує портретний нарис та подорожні

<sup>1</sup> Ян Галль (1856–1912) – польський і український композитор. Музичну освіту здобув у Віденській (композиція) консерваторії та у Мюнхенській (композиція та диригування) музичній академії. Співу навчався в Італії (клас Ф. Ламперті). Керував хорами в Лейпцигу (1882 р.), Веймері (1883 р.). У 1891–1895 рр. викладав вокал та історію музики у Краківській консерваторії, з 1895 р. – у консерваторії у Вроцлаві. У львівський період (1896–1912 рр.) – керівник та директор польського музичного товариства «Ехо». Професор гармонії консерваторії Галицького музичного товариства (1888–91; 1904–12), гармонії і композиції Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка (1903–1904).

замітки. Він сміливо застосовує художній стиль мовлення. Лексика публікації емоційно забарвлена, насичена епітетами та порівняннями, характеризується яскравою описовістю [20].

Знайомство двох митців відбулося на ґрунті видавничої справи. Я. Ярославенко, відчуваючи і розуміючи суть популярності композицій В. Матюка, вирішив опублікувати кілька його творів у своєму видавництві «Торбан»<sup>1</sup>, яке орієнтувалося на широке коло любителів і поціновувачів хорового та вокального мистецтва. Згодом друком виходить «Веснівка» для голосу в супроводі фортепіано (число 79) та два мішані хори «Нещасний» і «Не згасайте, ясні зорі» (число 81).

Відбираючи надіслані до видавництва різноманітні музичні композиції, Я. Ярославенко власноруч їх редагував та готував власні анотації до підготовлених до друку творів. У передньому слові до «Альбому пісень»<sup>2</sup> Д. Січинського він з надзвичайною пошаною та щирістю відгукується про свого товариша: *«Наш Денис стає справжнім артистом-музикантом. Сам учить ся, учить других а передусім пише та засіває здоровим зерном незорані ниви рідної музики. Як сам каже: «Найдесь у мене в теці єще не одно з давніших часів». Лиш не годимось на теє, Дорогий Товаришу, щоб воно спокійно спочивало. Певно що отсе появлясь не перша й не послідня збірка; найдесь їх більше тих пісень, тих висьпіваних із глибини дорогого нам серця Твогого. А що вони нам стануть розрадою у важких хвилях, за теж Тобі щира подяка та низький поклін»* [11].

Я. Ярославенко сприяв популяризації творчої спадщини цього самобутнього й талановитого галицького митця. Їх пов'язувала спільна видавнича справа, творчі відносини, товарисько-приятельські взаємини. У 1954 році композитор пише статтю-спогад «Про композитора Д. Січинського», яку знайшов і опублікував у 1997 році І. Лисенко [17]. Стаття насичена фактами автобіографічного характеру дописувача та деталізує сторінки життєвого та творчого шляху митця. Я. Ярославенко у властивій йому манері художньої деталізації описує обставини знайомства двох митців, їх творчі зустрічі, зупиняється на проблемах, що виникали у зв'язку з виданням творів Д. Січинського, подає перелік його творів, виданих у видавництві «Торбан», доповнює портрет композитора дрібними деталями побутового плану. Я. Ярославенко відіграв важливу роль у збереженні музичної спадщини Д. Січинського. Незадовго до смерті композитор склав заповіт, за яким єдиним спадкоємцем творчого доробку ставало музичне видавництво, очолюване Я. Ярославенком [17].

Після смерті композитора у 1909 році Я. Ярославенко через газету «Діло» [1] звернувся до всіх небайдужих поціновувачів творчості митця з проханням допомогти йому зібрати рукописну спадщину цього відомого композитора. Зважаючи на те, що рукописи були розпорошені поміж товаришами Д. Січинського, знайомими, а то й просто залишались на квартирах (найчастіше в готелях), де він жив, зробити це було надзвичайно складно [8]. У статті «Спадщина Дениса Січинського» [4; 5] повідомлялося, що основна частина рукописів уже була зібрана, і видавництво приступило до праці над ними. У 1913 році Я. Ярославенко передав Науковому товариству ім. Т. Шевченка у Львові<sup>3</sup> всі зібрані твори композитора, а також долучив до них 38 листів Дениса Січинського, написаних до нього в різний час, 29 з яких були оприлюднені у 1993 році Я. Гораком [8]. Не менш важливу цінність, ніж епістолярна

<sup>1</sup> У 1905р. у Львові за ініціативи Я. Ярославенка з допомогою А. Вахнянина, Ф. Колесси та активної музичної громадськості утворилось видавництво «Українська Накладня» п.н. «Торбан» (згодом – «Музична Накладня «Торбан»). Видавництво функціонувало до поч. 40-х років ХХ ст. і сприяло популяризації творів як композиторів-аматорів, так і професійних музикантів. Накладом видавництва світ побачили композиції В. Безкоровайного, М. Вербицького, Я. Лопатинського, С. Людкевича, В. Матюка, О. Нижанківського, Д. Січинського, К. Стеценка, Я. Ярославенка та ін.

<sup>2</sup> «Альбом пісень» на один голос в супроводі фортепіано був укладений Я. Ярославенком у 1908 році із раніше виданих у видавництві «Торбан» (під різними числами) творів Д. Січинського. У замітці до видання видавець вказує роки написання кожної композиції «Альбому».

<sup>3</sup> Я. Горак у передмові до опублікованих листів Д. Січинського [9] посилається на архівний документ, що зберігається у відділі рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаніка (ф. 169, спр. 31, арк. 51–54). Власне ж Я. Ярославенко у статті «Про композитора Дениса Січинського» зазначає, що архівні примірники виданих пісень Д. Січинського та листування передав до музичного відділу [бібліотеки] Академії наук у Львові, яким завідував у 1945–1948 рр. [17].



спадщина Д. Січинського, стали коментарі-спогади Я. Ярославенка до цих листів, з яких дізнаємося про творчі та видавничі плани Д. Січинського, деталі історії створення композитором опери «Роксолана», фінансово-економічні стосунки між композитором і видавництвом «Торбан», людей, які спричинилися до збереження і відновлення мистецького доробку Д.Січинського (Олександрб Гірняк, Йосипа Гірняка, Євгена Якубовича та ін.), про побутові обставини його життя, ліричні особисті переживання композитора (його намір одружитися на гімназистці Лесі Дзюбівній), про хворобу та причину смерті талановитого майстра.

Тривалий час Я. Ярославенко приятелював із своїм шкільним товаришем Ярославом Лопатинським – лікарем за фахом, композитором за покликанням. Скорботним некрологом-спомином на сторінках газети «Назустріч» відгукнувся Я. Ярославенко на звістку про його смерть. У канву статті митець вплітає не тільки спогади про Я. Лопатинського, а й публікує уривки з його листів [19].

Об'єктами уваги в музичній публіцистиці Я. Ярославенка були не тільки персоналії видатних митців краю, а й вагомі події мистецько-громадського значення та загальні проблеми культуротворчого процесу зазначеного періоду в Галичині.

Я. Ярославенко був добре обізнаний з особливостями організації та збереження повноцінного оркестрового колективу, труднощами у підборі виконавців-фахівців, а подекуди навчанні музикантів-аматорів, репертуарним «голодом», проблемами з виготовлення та придбання музичних інструментів тощо. Зважаючи на брак подібного роду україномовної літератури, у нього визріває думка щодо створення методичних рекомендацій прикладного значення на допомогу любителям духової музики. Результатом практичного досвіду композитора у цій сфері став укладений ним методичний посібник «Як заложити дуту оркестру»<sup>1</sup>, виданий у 20-х роках ХХ ст. видавництвом «Торбан». Я. Ярославенку вдалося сконцентрувати у своїх рекомендаціях майже весь наявний на той час практичний досвід організації оркестрової справи. У матеріалі коротко викладені основні принципи комплектування оркестру інструментами, добору виконавців для навчання гри на музичних інструментах, подана характеристика складів і груп духового оркестру, що були популярними в той період, а також стислі відомості про кожний інструмент окремо з вказівкою особливостей використання його в оркестровій практиці [22].

Важлива роль в організації оркестрової справи відводиться малому складу оркестру, де легше домогтися зіграності музикантів, а також дотриматися всіх тембрових канонів і динамічних особливостей інтегрування музичних інструментів і оркестрових груп: *«...найліпше і зачати від малої оркестри, бо її можна відтак, коли знайдеться більше число музикантів, збільшити... ..Бо вже і 25 малий склад надається до прилюдного виступу, та коли і добре зіграний, може ліпше враження зробити, чим велика, а нездала оркестра»* [22].

Композитор наголошував на поліфункціональності духового оркестру. У посібнику не приховуються факти впливу західноєвропейської культури на розвиток оркестрового виконавства в Галичині. Приміром, згадуючи про фірми, що виготовляють духові музичні інструменти, митець зазначає: *«Найбільше фабрики музичних інструментів знаходяться в Австрії, у Чехах, та в Німеччині, в Саксонії, звідки розходяться струменти на всі сторони світа»* [22].

У 30-х роках Я. Ярославенко знову звертається до теми побутування та розвитку оркестрової музики в Галичині. Відгуком на проведений у 1934 році у Львові фестиваль духових оркестрів стала його стаття «Чи початок союзу оркестр?» у часописі «Музичні вісті». Організатором фестивалю виступило товариство «Воля» на чолі з головою товариства І. Козицьким та керівником духового оркестру Я. Ващуком. У своєму невеликому репортажі Я. Ярославенко фахово відзначає високий рівень виконавської майстерності таких колективів, як Оркестр товариства ім. М. Лисенка при читальні «Просвіти» з Мостів Великих (дириг.

<sup>1</sup> У 2007 р. праця Я. Ярославенка стала основою методичного посібника Г. М. Григор'єва. Характеристика і класифікація духових та ударних музичних інструментів та правила їх використання / Г. М. Григор'єв. – К., 2007. – 101 с.

О. Крук), оркестр при читальні «Просвіти» з Чижикова, оркестр «Просвіти» з Немирова. Детальніше зупиняється на характеристиці духового оркестру товариства «Воля» та аналізує репрезентовану ним VI симфонію М. Вербицького; висловлює думки з приводу подальшого розвитку оркестрової справи в Галичині [21].

Репортажі Я. Ярославенка – не лише фіксація подій музичного життя, а передусім вияв власного бачення тенденцій розвитку української музичної культури. Серед об'єктів музичної публіцистики композитора виділяється хорова музика, яка постає перед читачами через призму його власної виконавської та композиторської творчості.

Так, у 1928 році в газеті «Діло» вміщено розгорнутий репортаж Я. Ярославенка про проведений другий з'їзд представників українських хорових організацій, зініційований новим віділом Львівського «Бояна». Митець категорично негативно відгукується про роботу існуючого на початку ХХ ст. Союзу співацьких та музичних товариств: *«А саме давно ще перед війною існувало у нас бездушне товариство, засноване на статутах під назвою «Союз співацьких та музичних товариств» чи щось таке, і животіло це товариство тільки на папері, бо статуту були уложені в шафі, а роботи не було ніякої. Зовсім подібною була справа організації церковних хорів, [закроєна] у нас перед кількома роками на широку скалю як секція музичної комісії при катедрі св. Юра у Львові, заініційована найкращими знавцями нашого церковного співу й музики взагалі. Та й тут скінчилося на жаль тільки на кількох засіданнях, а ціла справа пішла в непам'ять»* [18].

Однак загальний емоційний фон репортажу має інспіративний характер. Я. Ярославенко відверто висловлює свою думку з приводу організаційних питань в утворенні нового дієвого «Союзу українських співочих та музичних товариств»: пропонує змінити форму товариства на кооперативну установу, переглянути старий і затвердити новий статут, залучити до керівництва професійних митців, які би мали фахову освіту, розгорнути видавничу діяльність, подбати про грошові фонди тощо.

Наприкінці 20-х років ХХ століття ім'я Я. Ярославенка з'являється на сторінках журналу «Літературні Вісти». Це був «місячник літературно-мистецької критики, інформації й полеміки» прорадянської орієнтації, скорочено названий «Лі-Ві». «Літературні Вісти» намагалися постійно підтримувати контакт із літературно-мистецьким рухом в Україні і за кордоном (передусім із літературно-мистецьким середовищем молодшої генерації), інформувати про цей рух громадянство, висвітлювати міжнародні взаємини тощо. Журнал містив значну частину літературно-критичних матеріалів (критику та бібліографію творів сучасників), присвячував увагу справам пластичного, музичного, театрального мистецтва, хореографії, кіно тощо.

До публікацій кінця 40-х років митця належать аналітичний огляд «Музичний кабінет Львівської бібліотеки академії наук»<sup>1</sup> [14] та ґрунтовна дослідницька праця «Музика на слова Франка» [15].

Велична постать І. Франка в історії українського народу та його культури стоїть поруч з геніальним Тарасом Шевченком. Франкове слово, яке акумулювало в собі задушевність поета-лірика, глибину філософа-мислителя, енергію громадського діяча, стало рефлексією прогресивних суспільних ідей та думок і генерувало цілу плеяду мистецьких постатей, які через призму своєї творчості піднесли велич Франкового таланту до мистецьких вершин. Вагомий пласт у популяризації творчості поета складають музичні інтерпретації, які розширили сферу емоційного впливу поетичного слова, розкрили нові грані його сприймання, збагатили розуміння непересічного обдаровання митця. Я. Ярославенка зацікавила тема інтерпретації поетичних творів І. Франка в музиці, і в 1947 році в журналі «Радянський Львів» друком виходить вищеназвана його дослідницька праця. Маючи у своєму розпорядженні фонди

<sup>1</sup> Це невелика інформаційна довідка про роботу «Музичного кабінету Львівської бібліотеки Академії наук», завідувачем якого був Я. Ярославенко у 1945–1948 рр. (сьогодні це структурний підрозділ Інституту дослідження бібліотечних мистецьких ресурсів Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника). В огляді митець пунктирно торкається теми використання та збереження музичних фондів та колекцій бібліотеки та висвітлює проблеми і недоліки у роботі відділу. У наш час відвідувачі бібліотеки мають змогу користуватися фондами, сформованими Я. Ярославенком.

Львівських бібліотек, архів видавництва «Горбан», музичні колекції Музею ім. І. Франка<sup>1</sup> та Державної Консерваторії у Львові<sup>2</sup>, він скрупульозно їх вивчає, аналізує, узагальнює та систематизує. Композиції на слова І. Франка Я. Ярославенко класифікує за двома ознаками: друквані та рукописні. Дослідник зосереджується на аналізі першої групи: в алфавітному порядку зазначає композиторів, які зверталися до поезії письменника, перераховує їх твори на слова Каменяра, визначає жанровий спектр опублікованих композицій. Детальніше зупиняється на музичній франкіані М. Лисенка, Я. Лопатинського, С. Людкевича, Д. Січинського. Згадки про їх музичні інсталяції митець подає в контексті історії написання творів, відомостей про їх первинне видання та перевидання, особливостей використання поетичного першоджерела, інформації щодо видавництв, накладом яких вийшли у світ композиції цих композиторів. Окремим блоком Я. Ярославенко аналізує ювілейні музичні збірники, видані до пам'ятних дат поета: 25-ліття літературної та громадської діяльності та 85-ліття з дня народження.

Отже, літературна діяльність Я. Ярославенка у сфері музичної публіцистики спрямована в основному на розкриття актуальних проблем тогочасної музичної культури. Розгорнутий жанровий спектр його виступів на шпальтах періодичних видань свідчить про широке коло тематичних зацікавлень митця. Його журналістська та публіцистична спадщина хараткризується ознаками суб'єктивності, постає через призму власних переживань композитора, його внутрішніх уболювань і потреб. Публіцистичний доробок Я. Ярославенка можна віднести до такої складної сфери прикладного музикознавства, як музична критика, оскільки вона містить усі риси, що визначають її специфіку, а саме: спрямованість на події поточного музичного життя, висвітлення нових явищ музичної культури певного періоду, торкається нагальних питань музичної дійсності, відзначається оперативністю та припустимістю певної суб'єктивної оцінки щодо розглянутих подій та проблем, характеризується спонуканням до висновків на майбутнє. Музично-критична, журналістська та публіцистична спадщина Я. Ярославенка стала вагомим інформаційним та науковим джерелом для сучасних дослідників регіональних культуротворчих процесів, відіграла важливу роль у дослідженні та розкритті різноманітних граней і особливостей музичної культури Галичини кінця ХІХ – початку ХХ ст.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Вінцковський Я. В справі видання композицій бл. п. Дениса Січинського / Ярослав Вінцковський // Діло. – 1909. – №117. – С. 4/
2. Вінцковський Я. В 51 роковини смерті Т. Шевченка / Ярослав Вінцковський // Нове слово. – 1912. – №50.
3. Вінцковський Я. Музичні новини / Ярослав Вінцковський // Неділя. – 1911. – №50. – С. 6.
4. Вінцковський Я. Спадщина Д.Січинського / Ярослав Вінцковський // Діло. – 1910. – №85. – С. 1–2.
5. Вінцковський Я. Спадщина Д.Січинського / Ярослав Вінцковський // Діло. – 1910. – №149. – С. 2–3.
6. Вінцковський Я. «Роксолана» (Із театральної музики) / Ярослав Вінцковський // Нове слово. – 1912. – №34. – С. 3–4.
7. Вінцковський Я. «Травіата» / Ярослав Вінцковський // Нове слово. – 1912. – №24. – С. 4.
8. Горак Я. Листи Дениса Січинського до Ярослава Вінцковського / Яким Горак // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. Праці музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – Т. ССХХVI. – С. 281–303.
9. Документи біографічного характеру (1886–1956 рр.) // Державний архів Львівської області. – Ф. Р-2920, оп. 1, спр. 1. – Арк. 22–22а.
10. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / [упорядкування, редакція, переклади, примітки і бібліографія З. Штундер]. – Львів : «Дивосвіт», 2000. – Т. 2. – 816 с.

<sup>1</sup> Сьогодні це Львівський літературно-меморіальний музей імені Івана Франка.

<sup>2</sup> З 2007 року – Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка.

11. Ярославенко Т. Анотація до збірки пісень на один голос в супроводі фортепіано «Альбом пісень» Д. Січинського / Т. Ярославенко. – Львів : Музична Накладня «Горбан». [1908] – Ч.40. – 31 с.
12. Я[рославенко] Я. Кирило Стеценко / Ярослав Ярославенко // Музичні Вісти. – 1934. – №2. – С. 1.
13. Ярославенко І. Микола Лисенко / І. Ярославенко // Неділя. – 1912. – №40. – С. 1.
14. Ярославенко Я. Музичний кабінет Львівської бібліотеки Академії наук (1948 р.) // Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України. – Відділ рукописів. – Ф. Яросл.129/п.8.
15. Ярославенко Я. Музика на слова І. Франка / Ярослав Ярославенко // Радянський Львів. – 1947. – травень.
16. Ярославенко Т. Памяти Яна Галя / Т. Ярославенко // Неділя. – 1912. – №40. – С. 5.
17. Ярославенко Я. Про композитора Дениса Січинського / Ярослав Ярославенко [редакція та публікація Івана Лисенка] // Музика. – 1997. – №1. – С. 20–21.
18. Ярославенко Я. Справа організації наших хорів / Ярослав Ярославенко // Діло. – 1928. – №49. – С. 4.
19. Ярославенко Я. Той, що кохався у легких піснях (стаття-некролог, уривки з листів Я. Лопатинського) / Ярослав Ярославенко // Назустріч. – 1936. – №3. – С. 5.
20. Ярославенко Т. У Віктора Матюка (спомин) / Т. Ярославенко // Неділя. – 1912. – №44. – С. 7.
21. Ярославенко Я. Чи початок союзу орхестр? / Ярослав Ярославенко // Музичні Вісти. – 1934. – №5. – С. 2.
22. Ярославенко Т. Як заложити дугу орхестру? / Т. Ярославенко. – Львів : Музична Накладня «Горбан». – Ч. 96. – 6 с.

УДК 78.087.68

Л. О. НЕМЦОВА

### ХОРОВІ ТРАНСЦЕНДЕНЦІЇ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ ЕПОХИ

*У статті розглядаються інтенції С. Людкевича стосовно хорового мистецтва в єдності хорової творчості, диригентської практики та музикознавчих здобутків. Підкреслюється національно-громадянська позиція композитора, виражена через хорову діяльність в соціокультурному контексті епохи.*

**Ключові слова:** хорове товариство, диригент, композитор, концерт, хорова творчість.

Л. О. НЕМЦОВА

### ХОРОВЫЕ ТРАНСЦЕНДЕНЦИИ СТАНИСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ

*В статье рассматриваются интенции С. Людкевича относительно хорового искусства в единстве хорового творчества, дирижерской практики и музыковедческих достижений. Подчеркивается национально-гражданская позиция композитора, выраженная посредством хоровой деятельности в социокультурном контексте эпохи.*

**Ключевые слова:** хоровое общество, дирижер, композитор, концерт, хоровое творчество.

## STANISLAV LYUDKEVICH'S CHORAL TRANSCENDENCES IN SOCIAL AND CULTURAL CONTEXT OF THE ERA

*The article is looking into the intentions of S. Lyudkevich on Choral Singing Art in the unity of choral works, practice of conductor and musicology achievements. His national citizenship position, expressed through the choral activity in social and cultural context of the era, is emphasized.*

**Key words:** choir associations, conductor, composer, concert, choral creativity.

Унікальна постать С. Людкевича притягує дослідників як своєю багатогранністю, так і відданістю українській музичній культурі впродовж подарованого творцем довгого віку. З цієї перспективи найпоказовішою є праця митця, пов'язана з хоровою галуззю, а саме композиторська творчість, диригентська, організаторсько-громадська та музикологічна діяльність. Тут яскраво відобразилися світогляд, переконання, прагнення, зрештою, життєва філософія митця-патріота. Компонування хорової музики охопило 76 років, диригентська практика – понад 40, дотичні до хорової справи писання – понад 60. Така тривала увага до хорового мистецтва не випадкова. Адже Людкевич усвідомлював його і значення в долі українців, що перетворювали це мистецтво передусім на потужний засіб національного самоствердження. Свої зусилля спрямовував на підтримку суспільної ваги хорового руху, на зміцнення його духовно-інтеграційної та просвітницької спроможності.

Хорова спадщина С. Людкевича досліджувалася ще в радянські часи, коли музикознавці, як і всі культурні діячі, зазнавали ідеологічного тиску. Зрозуміло, що в працях М. Загайкевич, С. Павлишин, Л. Пархоменко названа галузь творчості С. Людкевича трактувалися згідно з вимогами і догмами пануючої політичної системи. Лише музикознавці діаспори (А. Рудницький, В. Витвицький, М. Антонович) могли відкрито висловити власні погляди. За роки незалежності з'явилися нові дослідження. Важливою документально-історіографічною базою для поглибленого вивчення усіх життєво-творчих здобутків С. Людкевича стала монографія З. Штундер у двох томах. У праці Л. Кияновської про стильову еволюцію галицької музичної культури, попри панорамний аналіз етапів творчості С. Людкевича, основний акцент зроблено на кантату-симфонію «Кавказ». У навчальному посібнику О. Бенч-Шокало «Український хоровий спів» міститься короткий огляд фольклорно-хорових напрацювань композитора. Тому осмислення надбань С. Людкевича для українського хорового мистецтва у соціокультурному та історико-політичному контексті доби є актуальним.

Мета статті – висвітлення внутрішніх і зовнішніх інспірацій хорових зацікавлень митця у взаємозв'язку композиторської, диригентської та музикознавчої сфер його діяльності.

Диригувати С. Людкевич розпочав у Ярославській гімназії у тринадцятилітньому віці [11, с. 56]. А вже через рік (1893) з'явився перший у його житті (зауважмо) хоровий опус – «Кводлібет з руських народних пісень», акапельний чоловічий хор, створений за зразком кводлібетів М. Лисенка [11, с. 79]. Цим твором, а також написаним 1897 року хором «Поклик до братів-слов'ян» до слів М. Драгоманова, початкуючий композитор виявляє пієтет до М. Лисенка (у якого також була хорова композиція на цей текст) і поступово розвиває власний організаторсько-хоровий хист, стає продовжувачем його хорових національно-пропагандистських діянь. Про незримий духовний контакт між двома композиторами, яким, на жаль, не довелося зустрітися, свідчить і зворотній зв'язок, що проявився у написанні М. Лисенком гімну «Вічний революціонер» на слова І. Франка з елементами взорування на вже існуючий однойменний хоровий твір С. Людкевича до 25-літнього ювілею поета і вченого (що зауважила Л. Пархоменко [8, с. 97–98]).

Перед тим Людкевич пробував свої сили в музичному озвученні Т. Шевченка (чоловічий хор «Гамалія», 1894 р.), проте відмовився від завершення задуму, бо «зрозумів, що національна тематика вимагає відповідного музичного стилю» і «необхідно спершу засвоїти східноукраїнський музичний фольклор» [11, с. 81]. Як зауважив В. Витвицький, «твори Шевченка і Франка були тією міцною основою, на яку Людкевич сперся в своєму творчому і

життєвому шляху» [3, с. 60]. Хоча середовище, в якому народився і ріс майбутній український музичний корифей, не було вельми сприятливим для формування його національного самоусвідомлення (польськомовне родинне оточення, переважна більшість польського населення в рідному місті), проте під впливом українських учителів і вивчення української літератури в юнака пробуджується й стрімко міцніє українська ідентичність.

Від згаданого Франківського свята розпочалася співпраця С. Людкевича з хором товариством «Львівський Боян» (спочатку як другого диригента, з 1912 р. – головного), що тривала 40 років. Водночас Людкевич диригував хором товариства «Академічна громада», до якого вступив як студент Львівського університету. Брав участь у студентських хорових мандрівках Галичиною, Буковиною та Закарпаттям як диригент, концертмейстер і соліст хору. Сценічний дебют Людкевича-диригента у Львові з «Бояном» відбувся на Шевченківському вечорі 1899 року «дуже вдало» [11, с. 124]. Хормейстерська праця позитивно впливала на його творче зростання у компонуванні.

Варто відзначити влаштування С. Людкевичем «народних концертів» для ремісничого товариства «Зоря». В одному з відгуків преси було відзначено достойний художній рівень виконавців і громадянсько-політичне значення подібних заходів: «д. Людкевич, розпоряджаючи невеличкими силами, устроїв такий чудовий концерт. Тут не лише видно артистизм – тут була ширість, був запал до такої важкої цілі, як освідомлення зденаціоналізованих робітників» [11, с. 131].

1903 року твори Людкевича, в тому числі хорові, вперше прозвучали у виконанні хору «Сокола» у Львівській філармонії під диригуванням автора. На генеральній репетиції товариство «Сокіл», диригентом молодіжного хору якого Людкевич став 1902 року, вручило йому на пам'ять диригентську паличку з ебенового дерева зі срібним окуттям. В газетній замітці про цю подію було написано, що диригент не тільки врятував хор із занепаду, а й поставив на справжню артистичну висоту [11, с. 153]. З 1906 року С. Людкевич як диригент співпрацював із хором «Бандурист». У Перемишлі викладав і керував жіночим хором, утвореним при Руському інституті для дівчат.

Продуктивна диригентсько-організаторська праця окріпла професійно в Австрії, куди С. Людкевич прибув з метою завершення музичної освіти в Музично-історичному інституті при Віденському університеті. Тут, окрім музикологічних студій, що увінчалися захистом докторської дисертації, слухав лекції з композиції та інструментування, поліфонії, ряду інших дисциплін, а також навчався на курсах диригування й контрапункту, організованих австрійським композитором, теоретиком і диригентом Олександром фон Землінським (викладачем А. Шенберга). Після закінчення курсів Людкевич отримав від Землінського посвідчення, що давало змогу працювати диригентом в Австрії або Німеччині. Водночас у посвідченні було достойно оцінено успіхи Людкевича, його «всеосяжний» рівень освіти та «високооригінальне композиторське обдарування» [11, с. 193–194]. Під час навчання Людкевич виступав на Шевченківських вечорах у Відні та Перемишлі як диригент та концертмейстер. Про його диригентські здібності писали у пресі.

Навіть перебуваючи два з половиною роки в російському полоні в Перовську (Туркестан), організував хор із українців. Переклав написані тоді мішані хори до віршів Т. Шевченка на чоловічий склад і вперше їх виконав із цим гуртом (серед них «Сонце заходить» до поезії, створеної Шевченком на засланні в Орській фортеці [11, с. 259]).

Після повернення з полону (1919) С. Людкевич, живучи рік у Перемишлі, у складній ситуації українсько-польської війни керував катедральним хором, організовував світські концерти. Після остаточного приїзду до Львова продовжував викладати й творити, вів курси хорових диригентів, концертував як диригент, керував хором жіночої гімназії сестер Василянок. Крім того, займався відзначенням ювілеїв і роковин українських композиторів і літераторів, серед яких Д. Бортнянський, М. Лисенко, М. Вербицький, К. Стеценко, І. Франко, Т. Шевченко та інші. Урочисто святкувалися пам'ятні дати, як, наприклад, 100-ліття заснування катедрального хору в Перемишлі, річниці заснування співочих товариств тощо. 1925 року відбулося святкування 25-ліття праці самого С. Людкевича, на якому відбулося перше виконання усіх частин його вершинного твору – кантати-симфонії «Кавказ» на текст

поєми Т. Шевченка. Працюючи з «Бояном», Людкевич докладав зусиль у доборі репертуару, «щоб українська громадськість мала змогу познайомитися з різними музичними творами і передусім з найновішими досягненнями української хорової музики. Так, 20 березня 1929 р. «Львівський Боян» дав концерт з творів П. Козицького, М. Леонтовича, Л. Ревуцького та В. Косенка, підкреслюючи тим не тільки єдність української музичної культури, а й соборність української нації» [1, с. 18]. Цього ж 1929 року за активною участю Людкевича засновується «Союз українських хорів». Останній виступ Людкевича-диригента, за припущенням З. Штундер, відбувся 1939 року на концерті, присвяченому 125-літтю Т. Шевченка. «Саме з цього концерту збереглася єдина фотографія Людкевича диригуючого, зроблена на репетиції перед самим концертом» [11, с. 393].

Прикметно, що й доволі тривалу музикознавчу діяльність С. Людкевича започаткували рецензії та розвідки про хорову творчість. Це опубліковані наприкінці XIX ст. в «Літературно-артистичному вістнику» й «Ділі» рецензії на цикл «Обжинки» Ф. Колесси та твір М. Лисенка на слова І. Франка «Ой що в полі за димове». Уже перша стаття «Наші співаки і народна справа», видана 1901 р., підсумовуючи досягнення й недоліки гімназійного хору в Ярославі, водночас підняла питання національної свідомості хористів. Наступні дописи дуже часто визрівали в тісній взаємозумовленості з власною хоровою творчістю. Йдеться про дослідження вокально-хорової музики українських композиторів на тексти Т. Шевченка, І. Франка, М. Шашкевича, коли Людкевич спонукав композиторів до якісних музичних інтерпретацій майстрів слова, порівнював «омузикалення» тих самих поезій, картав за недбале ставлення до високохудожніх текстів. Закликаючи інших до праці, часто сам давав чудовий приклад-артефакт.

В окремих розвідках про українських композиторів (М. Лисенка, О. Нижанківського, М. Вербицького, Д. Бортнянського, Д. Січинського, К. Стеценка, М. Леонтовича), що з'являлися переважно до пам'ятних дат, підкреслювалися їхні заслуги у царині хорової музики. При цьому Людкевич апелював до музичних кіл із критикою байдужого ставлення до вартісних національних надбань.

Стаття «У сорокаліття «Львівського «Бояна» (1891–1931)» присвячена ювілею товариства, з яким автор тісно й довго співпрацював і знав його плюси та мінуси «із середини». Тому він трактує історію цього товариства як щось більше, ніж «один з **головних шматків історії починів нашої музичної культури** на Галицькій Україні» (підкреслення Людкевича – Л. Н.), а особливо «у ці безмірно важкі часи, в яких все ще йде бій за те, чи нам як нації «бути чи не бути» [7, с. 379].

Численні огляди й рецензії хорових концертів критично оцінюють як голосовий матеріал хористів, ансамблеву злагодженість, якість інтонування, так і стиль диригентів, репертуарні проблеми. Усе це часто супроводжується аналізом хорових творів («Концерт «Бандуриста», «З музичного світу». «Концерт псалмів у Дрогобичі», «З концертної зали. Концерт в честь Шевченка», «Хор Котка», «Ювілейний концерт «Тернопільського Бояна», «З хорового життя Стрийщини», «Третій концерт хору ім. Леонтовича», «Станіславівський хор «Думка» у Львові», «Болгарський хор «Гусла», «Віденські хлопці-співці» та ін.). Як видно із назв рецензій, С. Людкевич не ігнорував провінційні концерти, а також гастролі чужоземних колективів.

Хорову музику Людкевича-композитора складають опрацювання народних пісень і хорові твори для різних складів, кантати, релігійні композиції і духовні пісні, хорові фінали симфонічних творів, редакції хорових творів інших композиторів.

Серед ранніх хорових обробок композитора є польська коляда на мішаний хор а капела (1898), що свідчить про природність її побутування в роки юності Людкевича. Однак вже у 1900 році з'являється «Ще не вмерла Україна» для чоловічого хору а капела – обробка мелодії, з якою гімн співали на Східній Україні. 1901 року, із назріванням політичних змін у царській Росії, молодий музикант звертається до російських революційних пісень «Сміло, брати» та «Ви жертвою впали», сам перекладає тексти українською мовою і пише чоловічі хори а капела (пізніше переробляє на інший склад). Одночасно опрацьовує українські народні пісні, чому сприяли записи фольклорних зразків тих місцевостей, де він перебував, мандруючи із хорами.

Важливим імпульсом створення хорових обробок стала праця над розшифруванням і редагуванням двотомника «Галицько-руські народні мелодії», зібраного О. Роздольським за допомогою фонографа (разом із лемківськими піснями 1526 зразків). Людкевич запозичував звідти мелодії, щоби насамперед поповнити репертуар для своїх хористок із «Руського ліцею для дівчат» у Перемишлі. Саме для цього хору він зробив найбільше фольклорних опрацювань, у тому числі присвячений хорові такий шедевр, як «Гагілка» (твір було премійовано й виконано на фестивалі народної пісні в Австрії [11, с. 196]). Очевидно, що праця з представницями прекрасної статі надихала С. Людкевича. 1910 року він організував вечір українських народних пісень у цьому навчальному закладі. «Того вечора вперше виконано перлини його хорових обробок: щедрівку «Чи дома, дома», гагілку «Янчику-подолянчику», історичні «Ой Морозе, Морозенку», «Чорна рілля ізорана», баладу «А із ночі, із вечера», жовнірську «Ішов жовняр з війни», п'яницьку «Ой напилася», ліричну «Котилася та зоря із неба», любовні «Марусенька по саду ходила», «Зелена ліщина», «Ой співаночки мої», солоспів «Я в квартироньці сиджу»... [11, с. 210]. Останній твір був пізніше перероблений на хоровий. Більшість названих обробок згодом перекладено на чоловічий і мішаний хор.

Як бачимо, тут представлені різноманітні жанри. Хоча й композитор враховував світле світосприйняття дівчат, однак складна реальність також вимагала резонансу. Тому використовувалися історичні пісні, що виходили на новий рівень актуальності, регенерувалися. Так, історична пісня «Чорна рілля ізорана» (1909) невдовзі «стала своєрідним музично-поетичним символом Галичини у першу світову війну» [11, с. 273].

Крім того, композитор опрацював старогалицькі, стрілецькі й жартівливі пісні, пісні літературного походження, балади. Є в його доробку власні версії східноукраїнського фольклору, зразки якого перейняв від Г. Хоткевича, М. Садовського та О. Кошиця. Цим підтверджується «всеукраїнський, всеобіймаючий, державницький характер» праці С. Людкевича, за словами Т. Терен-Юськіва. Людкевич також вніс свою лепту до збірника колективних опрацювань «Великий співаник «Червоної калини» за редакцією Зиновія Лиська (1937), складеного з 229 пісень різного роду: козацьких, чумацьких, рекрутських, стрілецьких, любовних та інших. Серед авторів були також В. Барвінський, М. Колесса, А. Рудницький, Н. Нижанківський, Б. Кудрик [2, с. 309]. Людкевич звертався до хорових опрацювань народних пісень і в радянські часи. Прикметно, що першою обробкою після 1939 р. стала «Дівоча «пісня гніту» – давня галицька пісня про панщину, оформлена композитором для сопрано соло, мішаного хору і симфонічного оркестру. Ця пісня видалася йому співзвучною з тодішнім настроєм галичан.

Як вже було сказано вище, власна хорова творчість Людкевича найбільше живилася творчим генієм Т. Шевченка та І. Франка. Цими головнo звитяжно-вольовими хорами й кантатами, серед яких були епохальні твори, він відгукувався на суспільно-політичні обставини життя народу, на важливі знакові події. Такий твір поставав, за слушним зауваженням М. Антоновича, «... синтезою його думок і почувань, вершком його творчої спроможности, а разом з тим найголоснішим закликком композитора до свого суспільства. У довоєнному (австрійському) періоді тим твором був «Кавказ» із його могутнім «борітеся, поборете», між двома світовими війнами, у часи польського панування в Західній Україні, цим твором був «Заповіт» з його непереможним закликком «вставайте, кайдани порвіте», а в часи Другої світової війни, коли на українських землях велася нещадна боротьба з окупантом, тим твором був «Наймит», в якому голосилася віра в майбутнє, що проривалася із Франкових слів: «пропаде п'ятьма й гніт», «і вольний власний лан ти знов оратимеш, властивче свого труда» [1, с. 35]. До цього переліку варто додати драматичну картину «Останній бій» для чоловічого хору з супроводом оркестру на власні слова Людкевича (1905) і кантату «Україні», створену 1918 р. до однойменного вірша О. Колесси, що з'явився після відвідин Києва, де зароджувалася УНР [11, с. 266]. З інших хорів «боротьби й перемоги» вирізняються «Хор підземних ковалів» на слова В. Пачовського, «Ой виострю товариша» на слова Т. Шевченка. Із закликком до єднання й цілеспрямованості Людкевич звернувся до молоді у хорі «Дайте руки, юні други» на вірш М. Шашкевича (твір написано 1911 р. до 100-ліття поета).



Уболіваючи за єдність національного організму, композитор написав 1913 р. два гімни для американських українців: «За тебе, Україно» на слова В. Щурата і «Для України живем» на слова О. Грицяя.

Утім, патріотичною тематикою, безперечно, не вичерпуються творчі мотивації композитора. Були й кантати, приурочені до подій культурологічного значення, як, наприклад, «Хвалім цей день, брати» на слова Ю. Шкрумеляка – до 25-ліття товариства «Взаємна поміч українських учителів» (1930, до цієї ж дати був написаний «Учительський гімн» на слова М. Підгірянки); «Наша дума, наша пісня» на Шевченкові слова – до 40-літнього ювілею «Львівського Бояна» (1932). Щодо останньої кантати В. Барвінський зазначив, що вона «...не має познак принагідного твору, написаного *«ad hoc»*, і є цінним вкладом в нашу музичну літературу» [11, с. 349]. Є у Людкевича хори пейзажного плану («Вечір в хаті» на слова Я. Жарка (1903), «Восени» до поезії І. Франка (1934), «В хмарах сурми заgrimіли» на вірш О. Олеся (1936) та ін.), у музиці яких образи і картини природи зливаються зі станами людської душі.

У сталінський період, коли про вільну творчість не могло бути й мови, С. Людкевич, як і інші українські композитори, пише з примусу низку шаблонних масових пісень. Водночас промовистим фактом було компонування на слова В. Пачовського та П. Карманського – поетів, «яких скоро заборонили друкувати і згадувати, і Людкевич мусив подавати їхні тексти як свої» [12, с. 250]. Крім того, далі пише музику до віршів свого улюбленого поета О. Олеся (так само забороненого в СРСР). Упродовж 1950–60-х років більше переключається на інструментальну сферу. Мішаний хор а капела «У тієї Катерини» на слова Т. Шевченка (1969) став останнім у його житті.

Про особливе значення хорової музики для С. Людкевича свідчать симфонічні поеми «Каменярі» на слова І. Франка (1926) і «Наше море» на слова О. Олеся (1955) та різдвяна увертюра «Колядниця» (1943), де до фіналів запроваджено хори (щоправда, у поемах *ad libitum*). Хор постає тут справді як «невідлучна частина його творчого мислення» (А. Рудницький). Хорові епізоди покликані конкретизувати інструментальний твір, підсумувати його ідейно-образний зміст – те, що попередньо прозвучало без слів. У цьому проявляється давня схильність композитора до програмності.

С. Людкевич не міг не зробити внеску й до української релігійно-музичної традиції. Він знав і любив церковний спів ще з дитинства, оскільки в його родині були священики. Крім того, усвідомлював церковний обряд «важним культурно-національним чинником у духовім життю селянських та міщанських мас» [6, с. 248]. Дбаючи про належний рівень богослужбового співу, склав «Збірник літургичних і церковних пісень на основі народних напівів» для мішаного хору (вийшов друком 1922 р.). «До нього увійшли всі пісні до Служби Божої, воскресні, різдвяні та ін. ... Збірник став свого роду підручником до науки церковного співу» [11, с. 283]. У 1930-х роках видав збірку «Воскресні пісні» для чоловічого хору а капела. Окремі зразки духовних пісень, в основному коляд, з'являлися у нього час від часу до 1939 року. У 1942 році, в умовах німецької окупації Львова, знову підготував і через рік видав два збірники коляд і шедрівок а капелла («Христос родився, славіте!» для чоловічого і «Слава во вишніх Богу!» для мішаного хорів).

Окрема частина праці Людкевича у хоровій галузі була присвячена збиранню й редагуванню хорових творів своїх попередників. Інспірацією цього служило його перманентне прагнення до вдосконалення й самовдосконалення (бо постійно редагував і покращував також і свої твори). Старався, щоб віднайдені твори не пропали та знайшли своїх виконавців і слухачів. Де вважав за потрібне, вносив певні корективи. Почав із М. Вербицького. Пізніше зазвучали по-новому й отримали нове життя хори С. Воробкевича, А. Вахнянина, О. Нижанківського, П. Ніщинського та ін.

Можна підсумувати сказане вище наступними постулатами С. Людкевича, що їх як «вічні незрушимі правди» він виклав у 1934 році в одній із статей: «1. Духове життя і розвій усіх сил народу, хоч би й у найтяжчих умовах життя – є і остане найвищим законом нації. 2. Музика й пісня як була, так і буде усе одним із головних чинників нашої культури. 3. ... наші фахові музики, як кість із кости та кров із крові народу, мусять кінець кінців знайти

правильний шлях до душі і серця свого народу і примінити своє знання та мистецтво до його потреб» [5, с. 393]. Таким чином, хорова діяльність С. Людкевича у всіх її проявах є прикладом злиття мікрокосму людини-творця з макрокосмом нації. Він був «митцем-трибуном» (Л. Кияновська). Він став світочем, що пробивався за межі дійсності з її історичними катаклізмами до майбутнього, в якому бачив Україну вільною і самостійною. І в цьому найбільша цінність його хорових трансценденцій.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович М. Станіслав Людкевич: композитор, музиколог / М. Антонович. – Львів : Спілка композиторів України, 1999. – 60 с.
2. Витвицький В. Великий співаник «Червоної калини» / В. Витвицький // Музикознавчі праці. Публіцистика : [упор. Л. Лехник]. – Львів, 2003. – С. 309.
3. Витвицький В. Станіслав Людкевич / В. Витвицький // Музикознавчі праці. Публіцистика. – Львів, 2003. – С. 60–68.
4. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ століття / Л. Кияновська. – Тернопіль : СМП Астон, 2000. – 339 с.
5. Людкевич С. Проблема сучасної музичної культури в Західній Україні / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи. – У 2-х тт. – Т.ІІ. – [упор., ред., перекл., прим. і бібліогр. З. Штундер]. – Львів : Вид-во М. Коць. – С. 389–395.
6. Людкевич С. Справа нашого церковного співу / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи. – У 2-х тт. – Т.ІІ. – [упор., ред., перекл., прим. і бібліогр. З. Штундер]. – Львів : Вид-во М. Коць. – С. 244–248.
7. Людкевич С. У сорокліття «Львівського Бояна» / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Т. ІІ. – Львів : Вид-во М. Коць. – С. 379–384.
8. Пархоменко Л. Хорові твори С. Людкевича / Л. Пархоменко // Творчість С. Людкевича: Зб. статей : [упор. М. Загайкевич]. – К. : Музична Україна, 1979. – С. 82–116.
9. Рудницький А. Українська музика / А. Рудницький. – Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. – 406 с.
10. Терен-Юськів Т. Національно-державницька мотивація творчості С. Людкевича / Т. Терен-Юськів // Народна творчість та етнографія. – 1997. – № 2–3. – С. 41–50.
11. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. У 2-х тт. / З. Штундер – Т.1. – Львів : ПП «Бінар», 2005. – 636 с.
12. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. У 2-х тт. / З. Штундер – Т.2. – Львів : ПП «Бінар», 2009. – 360 с.

УДК 784. 9

Ю. А. СТАСЮК  
В. Н. МЕЛЬНИК

#### РОБОТА ХОРМЕЙСТЕРА НАД РОЗВИТКОМ ВОКАЛЬНОЇ ТЕХНІКИ СПІВАКІВ-ПОЧАТКІВЦІВ

*У статті досліджуються і розглядаються ефективні методи роботи диригента з колективом співаків-початківців. На основі аналізу наукових досліджень, а також досвіду роботи практикуючих хормейстерів автор розглядає проблему музичного росту початкуючих співаків та набуття ними вокально-хорових навичок.*

**Ключові слова:** хормейстер, вокальна техніка, співак-початківець.

Ю. А. СТАСІЮК  
В. Н. МЕЛЬНИК

**РАБОТА ХОРМЕЙСТЕРА НАД РАЗВИТИЕМ ВОКАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ  
НАЧИНАЮЩИХ ПЕВЦОВ**

*В статье исследуются методы работы дирижера с коллективом начинающих певцов. На основе анализа научных исследований, а также опыта работы практикующих хормейстеров автор рассматривает проблемы приобретения вокально-хоровых навыков начинающих певцов.*

**Ключевые слова:** хормейстер, вокальная техника, певец.

Y. A. STASIUK  
V. N. MELNYK

**THE CHOIR MASTER'S WORK ON THE DEVELOPING VOCAL TECHNIQUE OF  
SINGERS-BEGINNERS**

*The effective methods of conductor with a team of singers-beginners are examined in the article. Based on the analysis of the research and experience practicing choir master, the author describes the issues of acquiring vocal and choral singers skills beginners.*

**Key words:** chorus, vocal technique, singers-beginners.

Музика безпосередньо звертається до людських почуттів і з особливою силою відображає внутрішній світ людини, її настрої, переживання, думки, мрії. Вона має величезний емоційний вплив на людину, робить її духовно багатшою, чистішою, кращою. Музика впливає на культурне зростання людства, формує інтелект, культуру почуттів.

Саме хоровий спів як ніякий інший вид творчої діяльності є дієвим засобом виховання молоді. Він об'єднує, організовує і дисциплінує, а головне – розвиває творчу уяву, пам'ять, мислення, сприйняття.

Хорове мистецтво є невід'ємною складовою національної культури України. Його розвиток відбувався протягом багатьох століть, і саме вивчення традицій вітчизняного хорового виконавства, особливих рис хорової роботи, вимагає від керівника, співаків хору знання цілого комплексу вокально-хорових навичок. Сучасний розвиток теорії хорового виконавства потребує широкого обсягу знань і розуміння взаємодії різних дисциплін як вокально-хорового напрямку, так і наукового, зокрема психології і педагогіки.

Проблемі розвитку набуття навичок вокально-хорової майстерності присвячені роботи А. Болгарського та Г. Сагайдака [2], Г. Дмитревського [3], А. Мархлевського [8], Я. Мединя [9], К. Пігрова [12], та ін. Літератури, присвяченої розвитку хорової майстерності, сьогодні дуже багато, однак досвід роботи відомих сучасних хормейстерів та їхні творчі здобутки заслуговують уваги і лягли в основу нашої статті.

Мета статті – визначити умови розвитку вокально-хорової техніки у співаків-початківців та описати новітні методи роботи хормейстерів над подоланням технічних труднощів.

Навчання хорового співу – досить складний психолого-педагогічний процес, який вимагає значної концентрації уваги, емоційної готовності, організованості, зосередженості як на репетиціях, так і під час виступу, володіння співацьким апаратом.

Невід'ємною частиною вокальної роботи є виховання здатності виразно й емоційно передавати музичну думку, художній образ та зміст твору. Це є першою і обов'язковою умовою хорового співу, проте цього недостатньо. Потрібно ще й володіти комплексом вокально-хорової техніки як взаємодії різних частин голосового й дихального апаратів, які відбуваються під час співу і підкоряються волі співака, його виконавським бажанням тощо.

Що ж вимагається від диригента хору? Якими особливостями має володіти людина, що стоїть перед колективом? Від яких якостей керівника залежить звучання хору? Адже можна помітити, що при єдиній загальноприйнятій методиці звучання хорових колективів відрізняється. Диригент – художник, що втілює у своїй роботі творчу уяву композитора, це інтерпретатор твору, який глибоко розуміє та доносить музичну думку до слухача. Диригент – митець, який безперервно знаходиться у творчому пошуку. Успіх роботи з колективом, на нашу думку, залежить від багатьох факторів: умінь хормейстера, музичної ерудованості та знань щодо можливостей хорового колективу, підходу до співаків, а також досконалого мелодичного та гармонічного слуху, інтуїції, харизми. Оскільки відповідальність за звучання колективу лежить на центральній фігурі – диригентові, то й знання його мають бути вищими від знань хористів, музикантів, учнів. Він повинен володіти цілим комплексом теоретичних та практичних знань. Тут потрібні не тільки професіоналізм, а й той невидимий гіпноз тактовності, особливо на початковій стадії роботи над твором. Диригент як психолог і як педагог повинен володіти ґрунтовними специфічними знаннями, щоб відтворити музичну палітру, навчати колектив та давати нові імпульси для творчого мислення кожного співака і колективу в цілому.

Хор – це співаки з різною музичною підготовкою, індивідуальними характерами та різною працездатністю. Тому диригентові потрібно налагодити творчий контакт: створити колектив одностайності. При цьому наполегливість у досягненні поставленої мети не повинна обернутись у нерозумну впертість, що може нашкодити справі. Адже поведінка та настрої диригента і всього колективу великою мірою впливає на художнє виконання твору.

Оскільки спів є складним психофізіологічним явищем, у якому тісно переплітаються інтелектуальні, вольові та емоційні процеси, то нами було виявлено, що оптимістичний клімат мобілізує, привітний погляд диригента допомагає у створенні художнього образу й творчої атмосфери. Відомий київський хормейстер Олександр Бондаренко вважає, що методом успішної роботи диригента є позитивні емоції та атмосфера радості під час розучування твору, відчуття щастя від зустрічі зі співом. Одним із його новітніх методів є комплексний підхід до розучування. Твір співається від початку до кінця всіма партіями з потрібною емоцією, не перериваючи хорову канву для того, щоб зберегти цілісність форми. Після виконання хормейстер робить виправлення в окремих місцях і твір знову співається від початку до кінця без зупинок. У його роботі присутній прийом «25 кадрів» – інформація, яка була подана на репетиції, записується на підкорку головного мозку, і дивним чином глядачі, що прийшли на концерт, зчитують її. Тому атмосфера радості дуже важлива. На думку цього хормейстера, «без емоцій – хор мертвий». Можливо, завдяки цим методам колектив «Фрески Києва» здобув популярність і нагороди на міжнародних хорових конкурсах.

Імпульсом до виконання є інтерес до музичного твору. Добираючи твори для роботи, хормейстер визначає їхню художню довершеність, естетичну цінність. Отож, одним із завдань керівника є відчуття самому, а потім зацікавити інтерпретацією музичного твору, проникнувши в його світ та художній образ, та таким чином розбудити митця у співакові-початківцеві.

Щодо впливу міміки та жестів диригента важливо відзначити, що чим вища майстерність хору, то простішими і скупішими стають диригентські жести, і в такому випадку вся майстерність керування хором, як зазначає К. Пігров, зосереджується «в очах, у погляді диригента» [11, с. 120].

Багато положень, викладених у фундаментальній праці І. А. Мусіна «Про виховання диригента», на нашу думку, могли би з успіхом застосовуватися у практиці диригентами хорових колективів [10].

Щодо вокально-хорової роботи в навчальному хорі з початківцями, то вона має свою специфіку порівняно з роботою в підготовленому чи професійному хоровому колективі. Ця специфіка зумовлена відсутністю вокально-хорових навичок, тому послідовна й правильна робота допоможе виховати й удосконалити навички співу. Співаки-початківці мають певні вокальні навички, здебільшого негативні: нерівність звучання голосу, млява та нечітка дикція, недостатньо оперте дихання, неправильне формування звука, від чого немає політності голосу

та тембрального забарвлення. Ці особливості також залежать і від загального культурного рівня, музичного оточення, особливостей характеру та психічних якостей людини.

На розвиток голосу великою мірою впливатиме цілеспрямована робота над рядом основних вокальних навичок: співацьким диханням, високою співацькою позицією, заокругленням звуку, чистою інтонацією, звукоутворенням, дикцією і т.ін.

Як відомо, у навчально-методичній літературі виокремлюються основні недоліки у співаків-початківців:

- затиснена нижня щелепа, скуті мускули гортані;
- млява артикуляція, нечітка дикція;
- підняті плечі, неорганізоване, нерівне дихання, шумний вдих, невміння регулювати видих при співі, що погіршує співочий процес;
- невміння регулювати гучність, і як наслідок форсування звуку;
- скандування, яке руйнує вокальну лінію та привносить у спів мовні звички.

Оскільки ці недоліки негативно впливають на якість співу, то з перших занять слід звертати увагу на особливості співацького дихання, його вплив на звукоутворення і формування вокальної позиції, чистоту інтонації й виразність виконання.

Однією з умов правильного співу є співацька постава. Зауважимо, що співак-початківець не отримає правильної навички співацької постави при співі сидячи. Неприятливим фактором може бути сутулість та затиснення внутрішніх органів. Для набуття правильної навички ми рекомендуємо спів стоячи. Після його закріплення можна сміливо співати сидячи без шкоди для голосового апарату. Положення корпусу повинно бути вільним, голова злегка піднятою. Отже, правильна співацька постава є наслідком організованості, внутрішньої активності, зібраності й готовності до співу.

Кожен співак повинен дбати про стан свого голосового апарату. Незначне захворювання позбавляє голос чистоти інтонування й виразності звучання. Тільки завдяки дбайливому ставленню до голосу співак надовго збереже його чистим і рівним. Вкажемо на основні, на нашу думку, поради щодо гігієни голосу:

- бережливе ставлення;
- тренування голосу;
- загартовування;
- відмова від шкідливих звичок;
- дотримання правил гігієни ротової порожнини;
- не допускати перевантаження.

На початковому етапі навчання співу диригентові потрібно стежити за тим, щоб у співаків зберігалася висока позиція звуку. Звук у момент його утворення слід спрямовувати в головний резонатор. Оскільки основою співацького звуку є голосні, то починати роботу потрібно з їх формування. Виробленню високої позиції, округлого звучання голосних допоможе вправа на різні склади з переміною голосних. Таким чином, для вироблення високої позиції рекомендуємо стежити за:

- рівністю тембру по всьому діапазону;
- прикритим та заокругленим звуком;
- позицією глотки - піднятим піднебінням та опущеною нижньою щелепою;
- тонутом співака.

Хорові заняття слід обов'язково починати із розспівування. У процесі розспівування хорист набуває основних навичок співу: правильного положення корпусу, звільнення голосового апарату, основ правильного дихання, чистоти інтонації, високої співацької позиції, вироблення тембрального ансамблю в хоровій партії, «ланцюгового дихання». Значення кожної розспівки хормейстер пояснює у процесі репетицій.

Рекомендуємо перед початком розспівування використовувати вправи на дихання, які пропонує В. Савчук [13].

Вправи для розспівування хору виконуються акапельно, це дає можливість співакам чути один одного, а диригенту створити загальнохоровий ансамбль. Тривалість вправ у середньому до 15 хвилин, щоб не перевантажувати нервову систему. Оскільки вправи є

основним засобом здобуття навичок, розспівування слід починати з легких вправ у середньому регістрі, у зоні примарного звучання та поступово ускладнювати, опановуючи все важчі технічні елементи, розширюючи звуковисотний та динамічний діапазони.

Основними завданнями розспівування є:

- вироблення координації слуху та голосу;
- розширення діапазону;
- вирівнювання регістрів;
- розвиток технічної рухливості голосу;
- злиття тембрів та врівноваженість сили всіх голосів у хорових партіях;
- чистота інтонування інтервалів та акордів;
- розвиток навичок співу в різних динамічних відтінках;
- удосконалення роботи артикуляційного апарату;
- виховання високої співацької позиції;
- формування навичок різних типів звуковедення.

Ці завдання використовуються комплексно, оскільки їхня мета – підготувати голосовий апарат до активної роботи та довести до автоматизму основні вокальні та ансамблеві навички.

Вправи для розспівування хору можуть бути унісонними, гармонічними, з інструментальним супроводом і без нього. У практиці використовують унісонний спів гам, тетраходів, секвенцій на всі голосні і склади та з різними динамічними відтінками й різними штрихами. Вправи можуть бути побудовані і на музичних фрагментах хорової партитури. Зауважимо, якщо навчання гри на інструментах починається з гам, то для хору спів гам – результат великої попередньої роботи.

Важливе значення у вокальній роботі з хором мають вправи на розширення діапазону та рухливості голосу. Для цього можна використовувати такі прийоми і методи:

- проспівування тризвуків у висхідному напрямку легким звуком на *staccato*, а в низхідному – на *legato*;
- верхні звуки виконувати прикрито, легко, з відчуттям високого резонування;
- особливу увагу звертати на правильну форму рота під час співу і подачу дихання, добиваючись рівності, дзвінкості і політності звучання голосів на високих звуках.

Відомий диригент, педагог та композитор Я. Г. Мединь за десятиліття роботи в Латвійській консерваторії написав курс методики, де цінним для нас є вправи з його досвіду роботи для розспівування хору, а також численні прийоми задання тону для початківців, що не мають природного абсолютного слуху [9].

Для розвитку рухливості голосу, легкості й чіткості виконання добираємо вправи з чергуванням *staccato* і *legato*. Щоб досягнути досконалої роботи артикуляційного апарату, необхідно комбінувати у вправах спів голосних та приголосних у різних сполученнях, стежити за чіткістю проспівування кожного звука. Рекомендується проспівувати скоромовки – виконувати їх у повільному темпі, поступово пришвидшуючи його. Зауважимо, що приголосні в цих вправах вимовляються коротко і чітко, а голосні – подовжуються.

Корисними є вправи, що розвивають гармонічний слух, на два чи більше голосів, такі, як канон. Виконання канонів розвиває навичку співу багатоголосся, виховує відчуття ритму, розвиває гармонічний слух і пам'ять, уміння чути зіставлення декількох самостійних мелодій.

Великий диригент сучасності П. І. Муравський завдяки багаторічному досвіду створив власну методику роботи зі співаками-початківцями. За нею розспівування хору і вивчення твору проводиться акапельно, на тихій динаміці й у повільному темпі на основі кантиленного звучання, ланцюговому диханні і спрямоване на вироблення єдиного «академічного тембру» (термін П. Муравського) відносно образної драматургії твору. Маєстро наполегливо дотримується правила – незалежно від того, в якому напрямі рухається мелодія, необхідно витримувати динамічну рівність [1].

Важливою умовою хорового звучання є точне інтонаційне виконання усіх звуків у співі, виховання чистоти інтонування. Інтонація часто залежить від фактурних особливостей хорового твору, але вирішальним є слух керівника хору, його уміння чути і виправляти неточності.

Визначимо передумови, від яких залежить точність інтонації:

- емоційна готовність до співу;
- фізичний стан співака (втома, хвороби горла);
- уміння користуватися співацьким диханням;
- інтерес до виконуваного репертуару.

Чистий стрій у хорі забезпечується правильним інтонуванням своєї партії кожним співаком, кожною хоровою партією і хором в цілому. Труднощі інтонування можуть виникнути і при незручному голосоведенні – великих інтервальних стрибках, хроматизмах. У такому випадку допоможе повільне повторення незручних ходів, спів із закритим ротом, транспонування важких місць у зручну тональність.

Корисним для вироблення навичок чистого інтонування є спів хроматичної гами, який спрямований на загострення слуху.

Для видатного хормейстера К. Пігрова при роботі з хором Одеської консерваторії ім. А. Нежданової наріжним каменем було питання мелодичного та гармонічного строю та інтонації. Небезпечні місця щодо строю фіксувались у партитурі (нумерувались такти), і на цих фрагментах були побудовані вправи на розспівування. Одним із дієвих методів роботи він вважав програвання на фортепіано музики хорового твору від початку до кінця, пропонуючи співакам стежити за нотами і намагатися почути свою партію. Щоб досягти досконалого звучання хору, К. К. Пігров приділяв велику увагу ритмічній акуратності й темповій стійкості.

Більшість сучасних хормейстерів, працюючи над строем у хорі, підходять до цього питання чисто механічним способом, вимагаючи від хористів співати окремі звуки вище чи нижче, не пов'язуючи їх з іншими факторами, які впливають на чистоту інтонації.

Нам хотілось би описати роботу над інтонацією видатного українського хормейстера А. Ц. Мархлевського. Важливе місце в роботі цього диригента займає розспівка. Розспівка не як вправа або розігрів голосового апарату, а передусім як настройка з творчим та емоційним відтінком. Формулою успіху є: через правильний звук – до чистої інтонації. Він вважає, що хор, який засвоїв певну систему інтонування мелодичних і гармонічних інтервалів по відношенню до даної тональності, хор, який співає звуком, характерним для даного твору з відповідним тембровим забарвленням, у відповідному образно-емоційному стані і здатний співати чисто.

Методика А. Мархлевського – від правильного звука – до правильної інтонації – дає можливість за декілька репетицій опанувати складною програмою. Все ж головне досягнення цієї методики в тому, що вона виключила в хоровому колективі розмови про інтонацію, тим самим дала можливість диригенту й хору мислити більш високими матеріями, характером твору, музикою.

Учень і послідовник К. Пігрова хормейстер В. М. Іконник, сподвижник хорового мистецтва, керівник камерного хору ім. Б. Лятошинського, працюючи з хором, розробив і втілює у життя методику засвоєння складних мелодій у творах. Ця методика пропонує різні способи засвоєння складних мелодичних ліній. Успіх цієї системи залежить здебільшого від винахідливості й ретельного підходу керівника хору.

«Метод мотивної інтонації» дає змогу замінити важкий інтонаційний хід на більш зручний, і, запам'ятавши його та досягнувши чистоти інтонації в новому варіанті, повернутися до співу складного ходу (спираючись внутрішнім слухом на інтонацію попереднього інтервалу), вже правильно проінтонували його.

Талановитий та харизматичний хормейстер Ю. М. Мельник, керівник хору «Музичні гобелени» Луцького педагогічного коледжу, що складається зі співаків-початківців, розвиваючим слухові навички вважає метод загально-хорового сольфеджування в сукупності з теоретичним аналізом хорової партитури (гармонічні особливості, ладові тяжіння). У сучасній музиці – це інтонування інтервалів без опори на ладові тяжіння залежно від вертикальної фактури. У процесі репетицій хормейстер розвиває відчуття єдиного академічного тембру. Саме тому звучання цього хору відрізняється від звучання інших хорових колективів ідеальним темброво-інтонаційним ансамблем.

Проблеми інтонації залежать і від найважливішого елементу співацького процесу – дихання. Діти і початкуючі співаки використовують ключичний тип дихання, а

найприйнятнішим та найбільш вживаним різновидом дихання для співу є нижньореберно-діафрагматичний тип. Володіння ним дає змогу співати тривалі музичні фрази [5, с. 17].

Для того, щоб знайти співацьке дихання, повинен бути самоконтроль над дихальними рухами (одну руку кладемо на черевний прес, другу – на нижню частину грудної клітки). Виробленню співацького дихання допомагають вправи, побудовані на висхідному й низхідному русі мелодії, чергуванні штрихів legato і staccato, на проспівуванні голосних (а-о-е-і-у), де кожен голосний звук потребує більшої витрати дихання. При виконанні вправ потрібно вимагати від співаків рівної динаміки, водночас активізації співацького дихання і його контролю.

Залежно від виконуваної музики дихання співаків може бути різним. Так, твори наспівного характеру виконуються плавно, зв'язно, і тому дихання береться спокійно, глибоко. У творах рухливих – швидко, легко, проте у всіх випадках воно повинно бути активним. Характер вдиху і видиху зумовлюється характером звука. Занадто глибокий вдих призводить до форсованого нерівного звучання. Мляве дихання навпаки – позбавляє звук барвистості і викликає інтонаційну неточність. Коли скрипаль-початківець надмірно натискає на тростинку смичка, звучання скрипки стає скреготливим, так і в способі взяття дихання співаком і вміння ним регулювати роботу голосових зв'язок. Саме в процесі навчання встановлюються причинно-наслідкові зв'язки і вони стають тією основою, яка необхідна на шляху удосконалення співу і відповідно усїєї вокальної роботи в хорі.

З перших занять треба виробити у хористів звичку виконувати короткий та безшумний вдих, через ніс і рот одночасно. Тому одним із завдань диригента є навчити економно, рівно й поступово вдихати та видихати повітря, а завданням співака є не втрачати контроль до закінчення видиху. Для розвитку тривалості дихання корисно співати вправи, поступово збільшуючи час видиху. Згодом виробляється правильне співацьке дихання й уміння ним керувати під час співу. Прийом, що допомагає відчутти стан діафрагми в тонусі, описано Л. Работноюю.

Для хорового співу характерним прийомом виконання є «ланцюгове» дихання. Користуючись ним, можна виконувати музичні фрази будь-якої величини, зробити виконання безперервним, якщо цього вимагає хорова партитура.

В умовах навчального процесу керівник хору може використовувати усї можливі модифікації дихання, при цьому, зрозуміло, співаки повинні бути обізнані з особливостями звукоутворення, без чого неможливе моделювання цих особливостей під час співу у хорі.

Вироблення співацького дихання відтак проходить на усїх наступних етапах вокально-хорової роботи. При цьому важливе значення має момент звукоутворення, що зветься атакою звука, як результат взаємодії дихального й голосового апаратів. Залежно від характеру музичного твору, від побудови музичної фрази й характеру слова важливо розвивати ту чи іншу атаку звука. Користуватися твердою атакою треба обмежено як методичним прийомом для виправлення в'ялості роботи голосового апарату, а також як засобом виразності в окремих музичних фрагментах. Придиховий вид атаки використовується епізодично як методичний прийом для виправлення затиснутості голосу або як засіб музичної виразності при створенні відповідного звучання твору. У процесі занять студенти повинні оволодіти всіма видами атаки звука, але за основу звукоутворення потрібно взяти м'яку атаку, оскільки вона забезпечує м'яке, плавне, інтонаційно стійке звучання й темброву виразність голосу [2, с. 11–12].

Будь-який хоровий твір вимагає виразного виконання, тому при навчанні співу неможливо працювати над набуттям однієї навички, а потім наступної. Певна комплексність роботи є неминучою, що забезпечує послідовність набуття вокально-хорових навичок та умінь.

Важливим завданням керівника навчального хору є вироблення унісонного звучання. Досягненню унісонного ансамблю сприяє єдина вокальна манера співу, формування голосних звуків, зручна теситура та природний нюанс. Кількісна й якісна рівновага співаків у хорових партіях, становить одну з перших вимог досягнення загальнохорового ансамблю. Молодий хормейстер Емілія Михайловська, керівник нульового та першого класу хору школи мистецтв ім. Ф. Шопена м. Луцька, працюючи зі співаками-початківцями 6-ти і 7-ми річного віку,



основним завданням вважає роботу над кантиленою звука. Головним, на її думку, є не порушити природності та дзвінкості звучання дитячого голосу.

Вокальна техніка потребує чіткої артикуляції й дикції. Ясна, правильна, виразна вимова тексту має надзвичайно важливе значення для якості співу. Правильна вимова – це наслідок знання тексту та систематичної роботи. Артикуляція не тільки правильно формує звук або слово, вона ще й стимулює роботу дихального апарату. Як відомо, до артикуляційного апарату належать рот, губи, зуби, язик, тверде і м'яке піднебіння. Найпоширеніша вада артикуляції – це млявість губ, язика та затисненість нижньої щелепи, що заважає вільно розкривати рот при співі, а це в свою чергу негативно впливає на формування якісного вокального звука. Згадані вище недоліки роботи артикуляційного апарату впливають і на вироблення єдиної манери формування вокальних голосних та вимови приголосних. Отже, артикуляції та дикції слід приділяти серйозну увагу, і правильним можна вважати такий метод, при якому співак хору з самого початку навчання співу не втрачатиме відчуття природності звучання голосу при збереженні вокальної позиції та рівності звучання голосу на усіх ділянках діапазону. Вирівнюванню регістрів і збереженню єдиної вокальної позиції сприяє виконання вправ із застосуванням співу закритим ротом (морморандо). Виконання твору із літературним текстом відбувається після того, коли твір був проспіваний у єдиній вокальній позиції усім хором на той чи інший склад, наприклад на «лю», «ду», «ля» тощо. Вправи на тренування артикуляційного апарату пропонує С. Крижанівський [6].

Керівник хору повинен бути прикладом для наслідування – не тільки робити зауваження, а й сам повинен показувати рухи активних артикуляційних органів, особливо при явних недоліках: скутості нижньої щелепи, м'язів обличчя, малорухомості язика і губ, недостатнього або неправильного відкривання рота, невиразного, байдужого погляду під час співу. Знання цих об'єктивних причин допомагає підібрати відповідні вправи, прийоми і методи роботи для оволодіння навичками чіткої артикуляції.

Найкращі умови для вимови тексту – це середня теситура, помірна сила звука, рівний ритм і спокійний темп. Чітка дикція є також одним із головних засобів у розкритті змісту твору і створенні художнього образу.

Набуття технічної майстерності – це складний і тривалий процес. Формування висококваліфікованого хорового колективу відбувається протягом років. У процесі систематичної й цілеспрямованої роботи зі співаками-початківцями вокально-хорові навички закріплюються і стають автоматичними. Колектив наполегливою, тривалою працею під керівництвом диригента набуває бездоганної чистоти інтонації, ансамблевої злагодженості, виразної дикції, ритмічної легкості й чіткості, динамічних нюансів, виразності виконання.

Кожен хормейстер має свою систему та багато різноманітних методів щодо розучування хорових творів, тому важливим є ознайомитись із цим цінним досвідом.

Вважаємо, що формування та розвиток вокально-співацьких навичок у хоровому колективі не є досконало вивченим і потребує продовження в подальших наукових і головне – практичних дослідженнях.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Бенч О. Г. Павло Муравський. Феномен одного життя / Ольга Бенч. – К. : Вид-во «Дніпро», 2002. – 664 с.
2. Болгарський А. Хоровий клас і практика роботи з хором / А. Болгарський, Г. Сагайдак. – К. : Вид-во «Музична Україна», 1987. – С. 11–12.
3. Дмитревський Г. Хороведение й управление хором / Г. А. Дмитревський. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1948. – 107 с.
4. Зелененька І. Чарівна сопілочка / Ірина Зелененька. – Кам'янець-Подільський. : Вид-во «ФОП Сисин О. В.», 2009. – 184 с.
5. Коломоець О. Хорознавство / Олена Коломоець. – К. : Вид-во «Либідь», 2001. – С. 17.
6. Крижанівський С. Вправи для розспівування / С. Крижанівський. – К. : Вид-во «Муз. Україна», 1977. – 80 с.

7. Кушка Я. Методика навчання співу / Ярослав Кушка. – Тернопіль : Вид-во «Навчальна книга – Богдан», 2010. – 288 с.
8. Мархлевський А. Практичні основи роботи в хоровому колективі / Анатолій Мархлевський. – К. : Вид-во «Музична Україна», 1986. – 111 с.
9. Медынь Я. Г. Методика преподавания дирижерско-хоровых дисциплин / Яков Медынь. – М. : Изд-во «Музыка», 1978.
10. Мусин И. А. Техника дирижирования / Илья Мусин. – Л. : Изд-во «Музыка», 1967. – 352 с.
11. Прохорова Л. В. Українська естрадна вокальна школа: навчальний посібник / Л. В. Прохорова. – Вінниця : Вид-во «Нова книга», 2006. – С. 120.
12. Пігров К. Керування хором / Константин Пігров. – К. : Вид-во «Музична Україна», 1956. – 60 с.
13. Савчук В. Пісенний світ школяра: навчально-методичний посібник / В. Савчук. – Вип. 1. – Івано-Франківськ : Вид-во «ОППО», 2006. – 110 с.

УДК 78.25; 78.441

Д. П. МАКСИМЕНКО

#### **РАПСОДИЯ К. ДЕБЮССИ: ДО ПРОБЛЕМИ СТАНОВЛЕННЯ КОНЦЕРТНОГО АКАДЕМІЧНОГО САКСОФОННОГО РЕПЕРТУАРУ**

*Статтю присвячено поглибленому вивченню шляхів становлення академічного саксофонного репертуару на прикладі концертних творів вільної одночастинної форми. Підкреслюється роль французької національної традиції у збагаченні композиторської уяви про темброво-семантичний потенціал саксофона.*

**Ключові слова:** саксофон, одночастинність, рапсодійність, концертність, темброва семантика, колорит, сонорність.

Д. П. МАКСИМЕНКО

#### **РАПСОДИЯ К. ДЕБЮССИ: К ПРОБЛЕМЕ СТАНОВЛЕНИЯ КОНЦЕРТНОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО САКСОФОННОГО РЕПЕРТУАРА**

*Статья посвящена углублённому изучению путей становления академического саксофонного репертуара на примере концертных произведений свободной одночастной формы. Подчёркивается роль французской национальной традиции в процессе обогащения композиторских представлений о темброво-семантическом потенциале саксофона.*

**Ключевые слова:** саксофон, одночастичность, рапсодичность, концертность, тембровая семантика, колорит, сонорность.

D. P. MAKSYMENKO

#### **RAPSODIE C. DEBUSSY: TO A PROBLEM OF FORMATION CONCERT ACADEMIC SAXOPHONE REPERTOIRE**

*Article is devoted profound studying of ways of formation academic saxophone repertoire on an example of concert products of the free one-private form. The role of the French national tradition in the course of enrichment of composer representations about timbre-semantic potential of a saxophone is underlined.*

**Key words:** a saxophone, an one-particular, rapsodical, concert, timbre semantics, sonoric.

Саксофон – один з найперспективніших та найбагатших за своїми тембровими можливостями духовий інструмент. Незважаючи на те, що за останні десятиліття зроблено досить серйозний крок на шляху осягнення специфіки гри на саксофоні, все ж залишаються чимало недосліджених питань, пов'язаних, зокрема, зі становленням концертного репертуару.

Мета статті – створення цілісної уяви про художній задум Рапсодії для саксофона з оркестром К. Дебюссі. Стосовно ступеня дослідженості обраної проблеми передусім слід зупинитися на «Великому трактаті про сучасні інструменти» (1843) Г. Берліоза. У другому томі геніальний композитор висловлює переконання, що «головна заслуга Сакса полягає у тому, що він ... створив повне сімейство мідних інструментів з простим язичком і кларнетовим мундштуком» [2, с. 494]. І. Барсова присвячує саксофону чимало уваги, позиціонуючи його як «плід сміливого експерименту» [1, с. 80]. Вказуючи на його проміжне положення між дерев'яними і мідними духовими інструментами, автор вважає, що в основі подібної ситуації лежить оригінальність конструкції, яка полягає у «з'єднанні конусоподібної трубки з клапанним механізмом гобоя і тростиною кларнета» [1, с. 80].

Доволі докладний, фактологічно насичений нарис, присвячений історії саксофона, знаходимо у праці Д. Рогаль-Левицького «Сучасний оркестр». Інструментознавець наводить фрагменти оркестрових партитур XIX–XX століть, причому саксофон поміщено у групу дерев'яних духових: «Говорячи технічною мовою, саксофон являє собою «металевий кларнет» з трубкою широкої параболічної форми» [6, с. 412].

У якості сольного інструмента саксофону не відразу поталанило завоювати велику філармонійну сцену – довгий час він був у складі військового, а згодом симфонічного оркестру. Не всі композитори та музиканти беззаперечно приймали тембр саксофона в класичному репертуарі. Пріоритет і донині належить французькій інструментальній традиції – Г. Берліоз, Ж. Бізе, Ж. Масне, К. Сенс-Санс, А. Тома, Л. Деліб та інші використовували цей інструмент у своїх оперних та симфонічних партитурах. Саме вони передбачили перспективи розвитку саксофона, зростання діапазону його повноважень у майбутньому.

На початку XX століття виникають шедеври академічної літератури для саксофона з оркестром. Серед них – Фантазії Ж. Демерсмана, Ж. Н. Саварі, рапсодія А. Вайнена, сюїти Д. Мійо, П. Етюральде, Ж. Ноло, Хорал з варіаціями В. Д'Енді та Рапсодія для альтового саксофону з оркестром К. Дебюссі (1903–1911). Так розпочалися експерименти, спрямовані на розкриття семантичних та колористичних можливостей нового інструменту.

Одна з перших спроб трансформації усталених, дещо консервативних поглядів на темброво-виразовий потенціал саксофону належить Клоду Дебюссі. Період, коли композитор працює особливо інтенсивно, – останнє 15-річчя XIX – перші роки XX століття. Саме тоді починають формуватися новітні стилеві тенденції. Як надзвичайно чуйний митець, він органічно асимілює усе нове, що носить у «збуреному» повітрі сучасного мистецтва. З одного боку, в його стилі відчутно міцну опору на національні традиції французького мистецтва, з іншого – захоплення культурою інших країн, зокрема Іспанії та Сходу.

Восени 1902 року під час роботи над завершенням партитури «Пелеаса і Мелізанди» композитор отримує замовлення від меценатки Елізи Холл<sup>1</sup> (США, Бостон) написати Рапсодію для альтового саксофона та оркестру. Після перенесеної хвороби жінка почала втрачати слух і за порадою лікаря вирішила навчитись грати на духовому інструменті, яким виявився саксофон. Палка шанувальниця академічної музики, вона організувала та профінансувала діяльність Оркестрового клубу Бостона (камерний оркестр), особисто складаючи програми його концертних виступів. Завдяки співпраці з гобоїстом та диригентом оркестру Жоржем Лонжі зацікавлення Е. Холл схилилися до французької музики: у програмах її виступів переважали обробки творів Г. Берліоза, Ж. Масне, Ж. Бізе, С. Франка, Г. Форе та інших. З часом Холл вирішила розширити свій репертуар за рахунок принципово нових творів, написаних у 1900–1920 рр. спеціально на її замовлення. Серед авторів – Ф. Шмітт, А. Капле, В. Д'Енді, А. Вуллет, П. Жильсон.

<sup>1</sup> Еліза Бойє Холл (1853–1924) – американська саксофоністка-аматорка та меценат. Альбом, складений із творів, написаних для Холл, записав у 1999 році саксофоніст Клод Делангль.

Новий інструмент вабив Дебюссі насамперед своїм оригінальним, багатим на відтінки тембром. Однак для композитора, який практично не любив писати на замовлення, музика Рапсодії народжувалася у довгих творчих «муках» протягом 8 років (1903–1911 рр). Ось що Дебюссі писав А. Месаже: «Американці надзвичайно настирливі. Саксофоністка приїхала у Париж ... і вже цікавиться своєю п'есою. Ось чому я шукаю нові комбінації, розраховані на те, щоб продемонструвати всі можливості цього «водяного» інструмента. Все це буде називатись «Східною рапсодією»» [3, с. 94]. Однак, незважаючи на наполегливість замовниці, Дебюссі так і не завершив текст рапсодії. Пізніше, після смерті композитора, вона була закінчена та оркестрована його колегою Ж. Роже-Дюкасом<sup>1</sup>.

Як відомо, в історію європейської музики Дебюссі увійшов як засновник та єдиний представник *імпресіонізму*. Е. Вюйермоз так сформулював його сутність: «...Бути імпресіоністом – це намагатися передати мовою ліній, фарб, об'ємів чи звуків не зовнішній, реальний аспект речей, а відчуття, які вони викликають у нашому чуттєвому сприйнятті. Це означає збирати їх найпотаємніші висловлювання та інтимні визнання, вловлювати випромінювання, слухати їх внутрішні голоси...» [8, с. 48].

Дебюссі – універсал. Він писав в усіх жанрах, у кожному з яких відкривав дещо принципово нове. Зокрема, оркестрові опуси спираються на нові форми, відмінні від системи формотворення класико-романтичної доби. Конфліктно-драматичному симфонізму Бетховена та його послідовників, епічному, лірико-жанровому симфонізму російських романтиків він протиставив симфонізм картинно-пейзажний. Про своєрідність способу мислення Дебюссі неодноразово писав Л. Сабанєєв: «У цьому культі споглядальності Дебюссі не міг не наштовхнутися на дримаючі культури Сходу» [7, с. 24]. Вплив естетики імпресіонізму на спосіб мислення Дебюссі позначився також на процесі формоутворення. Композиційні рішення досить своєрідні – їх важко трактувати за канонами класичних схем. Більшість творів будуються на калейдоскопі коротких мотивів та їх непередбачуваному чергуванні і безперервному варіюванні. Однак варто зауважити, що Дебюссі категорично не відмовляється від традиційних законів формобудови – в його інструментальних творах помітні риси тричастинності та варіаційності. Окрім того, питомою рисою його індивідуального стилю було тяжіння до екзотики, що відобразилось, зокрема, у розкішній колористичній палітрі оркестрових партитур.

Серед них – *Рапсодія для саксофона з оркестром* – одночастинний твір, у якому помітне прагнення композитора наслідувати східну орнаментальність<sup>2</sup>. Рапсодія відроджується в європейській музиці початку ХІХ століття під впливом естетики романтизму насамперед як жанр фортепіанної музики у творчості В. Р. Галленберга, В. Я. Томашека, але справжнім класиком жанру був Ференц Ліст – автор 19 «Угорських» та «Іспанської рапсодії». У кінці ХІХ століття рапсодіями називалися масштабні твори для оркестру або солюючого інструмента з оркестром, в основі яких лежав авторський тематизм з рельєфним національним забарвленням (рапсодії А. Дворжака, М. Равеля, Е. Лало, Б. Бартока, Дж. Гершвіна).

В одночастинній Рапсодії композитор розкриває багату скарбницю східних асоціацій. Тут можна почути і запальні ритми хабанери, і речитатив-імпровізацію солюючого саксофона, насичений східними мотивами-візерунками. Композиція базується на поєднанні двох різнохарактерних розділів – повільному (*Très modéré*) та швидкому (*Allegretto scherzando*).

Незважаючи на «мозаїчність» різнобарвного тематичного матеріалу, композиція Рапсодії вирізняється наскрізним рухом інтонаційно споріднених тем, а також арками, що об'єднують контрастні розділи «на відстані». Дебюссі вільно та оригінально трактує будову

<sup>1</sup> Жан Жюль Роже-Дюкас (1853–1954) – французький композитор, професор Паризької консерваторії. Автор мімодрами «Орфей» (1913), комічної опери «Кантегріль» (1931), чисельних творів для оркестру, в тому числі симфонічних поем «Сарабанда» (з хором), «Улісс і Сирени»; інструментальних ансамблів, фортепіанних п'ес, романсів і т.ін. Роже-Дюкас завершив два твори Клода Дебюссі – Рапсодію для саксофона з оркестром (вид. 1919 р.) та 2 фрагменти з музики до «Короля Ліра».

<sup>2</sup> Рапсодія – інструментальний чи вокальний твір вільної форми, який складається з декількох епізодів, заснованих на контрастному тематичному матеріалі.

обох епізодів – у першому проступають контури концентричної форми, а другий написаний у своєрідно трактованій рондо-сонаті зі вступом.

У царині еволюції сонатної форми Дебюссі належить помітна роль – відображуючи мінливість безперервного руху життєвих реалій, композитор прагне нівеляції цезур між синтаксично завершеними розділами. Накладання функцій експозиції та завершення або експозиції та розвитку дає можливість досягнути багатозначності (поліфункційності) сприйняття та тлумачення кожного наступного розділу. Французьким Майстром зберігаються усталені закономірності формотворення – тричастинність, репризність, симетричність, обрамлення. Усі інші компоненти – тональний і тематичний чинники, метод викладу та розвитку матеріалу втрачають функційну визначеність і сталість. Таким чином дається ознака нова якість форми Дебюссі – плинність, хиткість, асиметричність, перевага процесу зародження і течії думки, а не її завершеність.

Розпочинається твір оповідною темою в *cis-moll*, викладеною в партії скрипок з октавним дублюванням. На домінантовому органному пункті, який супроводжує її звучання, на **PP** звучить мелодія, побудована на двох головних ступенях ладу – тоніка в обрамленні верхньої та нижньої домінант. Зазначимо, що у творах Дебюссі рідко зустрічаються розгорнуті, завершені мелодичні побудови – радше панують короткі фрази-формули, лаконічні теми-імпульси. Поряд з чіткою централізацією головного ступеня двічі лунає інтонація низхідного тритона (*gis – d, d – gis*), який не отримує відповідного ладового розв'язання. Надалі ця інтонація неодноразово буде використана композитором у цьому творі – завуальована поступовим рухом або викладена у вертикальних комплексах – вона повсюдно несе важливе смислове навантаження.

Як відомо, тритон є наріжним елементом цілотнового звукоряду, використання і значення якого у творчості Дебюссі неможливо залишити поза увагою. Композитор підсвідомо позиціонує цілотновість як одну з питомих засад власного ладового мислення, використовуючи її постійно. Він вводить звукоряд у доволі широке коло ладових тяжінь, поєднуючи його з мажоро-мінорним або пентатонічним звукорядами. З цілотових рядів утворюються різноманітні мелодичні та ритмічні мотиви, а із похідних елементів гами – секунд, тритонів, септим – гармонічні фігурації та акордові утворення.

До наступного розділу веде партія солюючого саксофона: в імпровізаційно вільній манері він експонує мелодію, яка крайніми вершинами окреслює той же низхідний тритон, що був представлений у вступі (тепер це звуки *a - dis, d - gis*). Семитактова зв'язка закінчується на V ступені ладу, де відбувається енгармонічна заміна *gis* на *as*.

Новий розділ (B) починається з тремолоюючих в оркестрі нонакордів, функційно не пов'язаних між собою. Варто зосередити увагу на колористичній розкоші гармонії Дебюссі, яка приваблює самоцінністю звучання – сонорністю. Функційні зв'язки послаблені, тяжіння тонів та ввіднотоновість не мають принципового значення, окремі акорди набувають рис автономності і сприймаються як барвисті «плями». На тлі колористичних співзвуч у саксофона лунає хроматизована низхідна мелодія в дусі східних арабесок, проведена секвенційно. Поступово відбувається централізація ладу, і на короткий час з'являється просвітлений колорит тональності *C-dur*. У партії соліста зникають хроматизми, мелодія стає простою, діатонічною, ритмічний малюнок набуває лаконічних та чітких рис. Згодом завдяки впровадженню елементів цілотнового звукоряду, в вертикальних комплексах відбувається руйнація тональності. Хиткий у тональному відношенні перехід призводить до появи центрального розділу (C) концентричної форми.

Його позначено зміною розміру (2/4 на 6/8), темпу (*Allegretto scherzando*) та головної тональності (з *cis-moll* на *E-dur*). Зі вступом мелодії вимальовуються її жанрові витоки – це ніжна, граційно-примхлива мелодія, викладена партією гобоя на тлі остинатної формули у ритмі хабанери з пунктирним ритмом на першій долі. Скерцозно-грайливий розділ характеризується використанням поліритмічних поєднань (в партіях оркестра та соліста присутні дуольність та тріольність), імітаційності, завуальованої тритонові інтонації. Цікава й ладова природа теми – її основою стає звукоряд лідійського *E-dur*, підкресленого в оркестровій тканині терпкою тонічною квінтою *e – h*.

Ця тема має вирішальне драматургічне значення – вона стане ініціальною для наступного розділу Рапсодії. Подібне переміщення великої тематичної побудови сприймається у творі органічно не лише внаслідок інтонаційно-тематичної спорідненості, але й через перевагу експозиційного принципу викладу тематичного матеріалу над розробковим.

У репризах двох початкових розділів виникає своєрідна інверсія в послідовності образів, де композитор нічого не повторює дослівно: розділ В<sub>1</sub> дається в скороченому вигляді – у середньому регістрі виразно звучить діатонічна C-dur'на тема (8 тактів), а далі лунає зв'язка солюючого саксофона, сповнена примхливих ритмо-інтонаційних фігур.

Реприза розділу А (ц. 3) відновлює основну тональну сферу (cis – moll). Своєрідно обрамлюючи форму, ця синтаксична побудова символізує стан згасання, завмирання. Оповідна оркестрова тема тепер контрапунктує партії соліста, яка являє собою лаконічну фразу з декількох звуків у пунктирному ритмі. Завершеність думки, закінчення дії підкреслюється імітаційними проведеннями початкового мотиву Рапсодії в партіях саксофона та валторни: вони стисло підсумовують інтонаційний «фонд» першого розділу, надаючи його звучанню апофеозного характеру.

Стрункість та симетрична краса концентричної форми дозволила композитору поєднати контрастні образи першого епізоду, чітко окреслити етапи їх становлення та розгортання.

У момент зміни розміру (2/4 на 6/8), темпу (*Allegretto scherzando*) та встановлення нової тональності A-dur починається другий епізод Рапсодії. 30-тактовий вступ засновано на калейдоскопі коротких тембро-мотивів, які мають важливе драматургічне значення – фактично у ньому сконцентровано всі наскрізні лейтобрази твору: епічна тема, початковий мотив граційно-примхливої танцювальної мелодії (головна партія); окрім того, вводиться новий матеріал – яскрава тема, продубльована акордовим комплексом паралельних мажорних тризвуків, яка згодом виконуватиме функцію побічної партії.

Виникаючи спонтанно, мотиви створюють барвисту віброуючу звукову тканину. Важливим засобом динамізації слугує варіантна зміна часової організації мотивів – один з улюблених прийомів композитора. Ритмічні варіанти тем з'являються безперервно – початкова епічна інтонація у димінції та темповому і метроритмічному переосмисленні (в розмірі 6/8) набуває рис стрімкості, політності, і навпаки – граційно-примхлива арабеска звучить в аугментації на тремолоюючих нестійких гармоніях, внаслідок чого втрачає танцювальну пружність, наповнюючись теплотою східної млости.

Перший розділ організовано простою однотемною тричастинною формою. Її середина не вносить тематичного контрасту, повторюючи попередній музичний матеріал, транспонований з A-dur в G-dur. Таке несподіване тональне зіставлення далеких неспоріднених тональностей утворює яскравий колористичний ефект – ще одна типова риса гармонічного мислення композитора. Реприза вносить певні зміни; повертаючи до основної тональної сфери, вона характеризується введенням нового контрапункту до повторюваної мелодії.

На тлі A-dur'ної теми в лідійському мажорі звучить висхідна гама, яка поєднує елементи лідійського та міксолідійського ладів. Звернення до такого вкрай своєрідного варіанта мажору можна пояснити тяжінням композитора до екзотики. Внаслідок підвищення та пониження характерних ступенів лад збагачується напруженими, гострими інтервалами (два тритони та зменшена кварта), що дає можливість створити емоційно насичені, яскраві мелодії. Ще однією особливістю ладу є зникнення гострої віднотоновості – вона виявляється у відсутності півтонового тяжіння між VII низьким ступенем та тонікою.

Модуляція в домінантову тональність веде до появи quasi побічної партії, яка вступає відразу після головної. Це вже знайомий акордовий мотив, який експонувався в «калейдоскопічному» вступі. Загальновідомим є тяжіння Дебюссі до паралелізму акордових послідовностей. Транспозиція однакових акордів закріплює характерні риси цього співзвуччя у свідомості слухача й спонукає його сприймати акорд як самостійну одиницю. Відсутність логіки класичних функційних співвідношень дозволяє зосередити увагу на сонорності звучання вертикалі. На тлі тріольно-дуольних вертикальних комплексів, викладених паралельними мажорними тризвуками, у партії скрипок та альтів звучить ніжна мелодія, що містить у собі два протилежні тематичні елементи – хвилеподібний мотив та лаконічну фігуру із зчепленої терції

та секунди в прямому та інверсійному русі. Цю мелодію композитор проводить ще двічі – у тональності H-dur на *ff*, доручаючи її дерев'яним духовим та у fis-moll з фригійським забарвленням у солюючого саксофона.

Третє проведення теми (ц. 6) контрастує піднесеній атмосфері попереднього розвитку: на зміну триумфальності приходить стан втаємниченості – мелодія насичується альтерованими ступенями, із гармонії зникає просвітлений колорит мажорних тризвуків, в оркестрову тканину влітають хроматизовані підголоски. У структурному відношенні тема стає більш аморфною – в ній переважають окремі незавершені субмотиви, що несуть ефект невизначеності, невловимості, мінливості. Прагнення вільного розгортання тканини призводить до зв'язки, побудованої на елементах цілотнового звукоряду. Мелодія, інтонаційно споріднена зі східною арабською, у супроводі примарних гармоній (нестійкі поліакордові співзвуччя та збільшені тризвуки) поступово занурюється вниз.

Особливу роль у створенні ірреально-містичного характеру виконує органний пункт – педаль *gis* звучить таємничо-заворожуюче. У ладо-гармонічному відношенні – це домінанта початкової тональності твору, свого роду передікт до головної партії. Її поява в експозиційній зоні є найприкметнішою рисою рондо-сонати, яка поєднує тематичну та тональну репризність. Дебюссі досить оригінально трактує тональний план: проведення головної теми він доручає яскраво дієзній тональності Cis-dur – одноіменній для початкового cis-moll. Значно трансформована тема, яка з грайливо-танцювальної перетворилась на виразну, лірично-пісенну мелодію, зазнала суттєвих перетворень – вони криються й у вільному ритмічному збільшенні, і в зміні звукової атмосфери (тепер це тріольно-дуольна формула, вилучена з побічної партії), і в оркестровці (при другому проведенні на tutti оркестру вона звучить насичено та піднесено як своєрідний гімн). Варійоване повторення головної партії з орнаментально-ритмічними та фактурними змінами переходить у перехідну частину до розробки.

Не досить масштабна розробка (ц. 8) розпочинається з різкого тонального та темпового контрасту – в ній Дебюссі демонструє блискуче вміння розвивати матеріал, користуючись засобами фактури, ритму, оркестрових тембрів та гармонії. Звучать ремінісценції основного тематичного матеріалу твору, але, на відміну від класичної розробки, вони радше виконують функцію семантичного переключення, ніж інтенсивної «тематичної роботи». На пружному остинатному ритмі підкреслено-маркатовано звучить другий тематичний елемент з побічної партії – терцієво-секундний мотив.

Окрім побічної партії, розвиваються мотиви із саксофонної зв'язки – карбований ритмічний малюнок у партії солюючого саксофона звучить як відозва; зустрічається й трансформація хроматизованої мелодії з першого епізоду твору, яка внаслідок метроритмічних, інтонаційних та фактурних видозмін стає щоразу більш динамізованою. Варто зазначити появу й нових мотивів, які безперечно виникли внаслідок варіантних видозмін основного тематичного матеріалу – це невпинні кружляючі гамоподібні фігури шістнадцятими, які постійно підхоплюються різними інструментами, «мігруючи» оркестровою партитурою і ні на мить не припиняючи свого стрімкого бігу.

Наступний етап розробки є скороченим варіантом початкового розділу, де відбувається емоційне та динамічне нагнітання, яке призводить до раптового тонального піднесення на півтону вгору. У верхньому регістрі в 4-кратному збільшенні у мідних фанфарно звучить висхідний пентахордовий мотив, який контрапунктично супроводжується грізними інтонаціями, вичленими з побічної партії. Після найвищої кульмінаційної точки відбувається поступове заспокоєння, яке веде до початку репризи.

Головна партія в репризі не зазнає особливих змін – вони торкаються лише незначних фактурних нюансів. Порівняно з експозиційним викладом (відсутнє третє, тонально нестійке проведення теми), масштаби побічної партії дещо скорочуються. У тональному відношенні виникає своєрідний випадок – побічна тема проводиться не в основній, а в субдомінантній тональності. Скорочена реприза без чіткої каденції органічно «вливається» у код (ц. 12).

Цей розділ форми синтезує кілька важливих мотивів. Уже від самого початку встановлюється тематична арка – початковий мотив Рапсодії звучить тепер не примарно, а, навпаки, урочисто-апофеозно. Послідовність еліптичних зворотів поступово замінюється тривалим тремоло на домінантовому септакорді основної тональності, на тлі якого в партії соліста, наче відлуння, звучать початкові мотиви головної партії в аугментації. Зіставляючи у цій композиції хроматику з діатонікою, елементи цілотнового ладу з натуральними ладами, Дебюссі в кульмінації досягає просвітленої мажорності. Хвилеподібні пасажі саксофона стрімко злітають вгору, і як результат динамічного зростання (від *p* до *ff*) на *tutti* яскраво спалахує сліпучий тонічний акорд.

Отже, в Рапсодії для саксофона з оркестром композитор зумів втілити витончені акварельні фарби, вирафінованість колориту, які виявилися у прагненні зафіксувати безперервну зміну вражень. Окрім того, вищенаведені спостереження дають підстави переконатися, що сприйняття світу як багатобарвного декоративного панно залишається однією з головних рис стилю К Дебюссі. Його музика, у тому числі для духових інструментів, і донині несе в собі утвердження великої, незбагненої сили та величі природи, що надихає та підтримує Людину.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Барсова И. Книга об оркестре // И. Барсова. – Изд. 2-е. – М. : Музыка, 1978. – 206 с.
2. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке (с дополнениями Рихарда Штрауса) / Г. Берлиоз. – [Пер., ред., вст. статья и комментарии С. П. Горчакова]. Ч. 1. – М. : Музыка, 1972. – 308 с.
3. Дебюсси К. Избранные письма / К. Дебюсси. – [Ред. А. Розанова]. – Л. : 1986. – 286 с.
4. Кокорева Л. Клод Дебюсси / Л. Кокорева. – М. : Музыка, 2010. – 496 с.
5. Кремлёв Ю. Клод Дебюсси / Ю. Кремлёв. – М. : Музыка, 1965. – 792 с.
6. Рогаль-Левицкий Д. Беседы об оркестре / Д. Рогаль-Левицкий. – М. : Госмузиздат, 1961. – 488 с.
7. Сабанеев Л. Клод Дебюсси / Л. Сабанеев. – М. : Работник просвещения. – 1922. – 36 с.
8. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм / С. Яроцинский. – М. : Прогресс, 1978. – 232 с.

УДК 78.071.1(477)

Я. Р. ГОРАК

#### ЗБІРКА РУКОПИСНИХ ДОКУМЕНТІВ: ДО ІСТОРІЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ СПАДЩИНИ ДЕНИСА СІЧИНСЬКОГО

*У статті вперше здійснено огляд збірки рукописних документів, адресованих Ярославові Ярославенку. Ці документи висвітлюють торчу співпрацю Дениса Січинського з музичним видавництвом «Горбан» і участь Я. Ярославенка (як керівника видавництва) у долі творчої спадщини Д. Січинського після смерті композитора. Огляд супроводжено коментарем, який узагальнює проведені над цими рукописами наукові дослідження, з'ясовує їх суть цих матеріалів, їхнє, призначення, розкриває факти, події, пов'язані з ними.*

**Ключові слова:** Денис Січинський, Ярослав Ярославенко, музичне видавництво «Горбан», листи, рукописи, «Спадщина Дениса Січинського», Лев Джулинський, Наукове товариство імені Т. Шевченка.



**СОБРАНИЕ РУКОПИСНЫХ ДОКУМЕНТОВ: К ИСТОРИИ КОМПОЗИТОРСКОГО НАСЛЕДИЯ ДЕНИСА СИЧЫНСКОГО**

*В статье впервые сделан обзор собрания рукописных документов, адресованных Ярославу Ярославенко. Эти документы освещают творческое сотрудничество Д. Сичынского с музыкальным издательством «Торбан» и участие Я. Ярославенко (как руководителя издательства) в судьбе творческого наследия Д. Сичынского после смерти композитора. Обзор сопровождается комментарием, который обобщает проведенные научные исследования этих рукописей, выясняет сущность этих материалов, их предназначение, раскрывает факты, события, связанные с ними.*

**Ключевые слова:** Денис Сичынский, Ярослав Ярославенко, музыкальное издательство «Торбан», письма, рукописи, «Наследие Дениса Сичынского», Лев Джулынский, Научное общество имени Т. Шевченко.

Y. R. HORAK

**COLLECTION OF MANUSCRIPTS: RELATED TO THE HISTORY OF DENYS SICHYNSKYI COMPOSER'S HERITAGE**

*The article makes attempt to review for the first time the collection of manuscript documents, addressed to Yaroslav Yaroslavenko. Thematically these documents are linked to creative collaboration of Denys Sichynskiy with «Torban» Music Publishing House and participation of Y. Yaroslavenko (as a head of the house) in the preservation of Denys Sichynskiy's creative heritage after the composer's death. The review is followed by commentary, which summarizes the scientific investigation of these manuscripts, explains their essence, aim, elucidates the facts and events behind these documents.*

**Key words:** Denys Sichynskiy, Yaroslav Yaroslavenko, «Torban» Music Publishing House, letters, manuscripts, «Heritage of Denys Sichynskiy», Lev Dzhulynskyi, Shevchenko Scientific Society.

У Відділі наукових досліджень музичних творів і фотодокументів Інституту досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника нещодавно виявлена низка рукописних документів, адресованих Ярославові Ярославенку (справжнє прізвище – Ярослав Вінцковський (1880–1858)). Це – автографи листів (українською, польською мовами) різних людей до Я. Ярославенка протягом 1906–1912 років, зошит з його нотатками, телеграма, поштові квитанції про надіслання бандеролей, документи музичного видавництва «Торбан» (угоди про надрукування творів, дозволи на передрук, список творів). Усі ці досить різні документи об'єднуються навколо однієї тематики – творчої співпраці Дениса Сичинського з музичним видавництвом «Торбан» і участі Я. Ярославенка (як керівника видавництва) у долі творчої спадщини Д. Сичинського після його смерті. З'ясування змісту і важливості рукописних документів актуалізує потребу якнайскорішого введення їх у науковий обіг як у вигляді науково обґрунтованої інформації про них, так і у вигляді опублікування їх текстів з належним коментарем. Цим зумовлюється актуальність пропонованої статті, мета якої – подати науково-обґрунтовану інформацію про цю добірку.

Оскільки рукописи виявлені лише тепер, не дивно, що вони були невідомими і недоступними для дослідників. Більш дивує те, що збирання композиторської спадщини Д. Сичинського і участь у цьому процесі Я. Ярославенка залишилися поза межами досліджень як про Д. Сичинського, так і про Я. Ярославенка, та й взагалі – поза інтересами музикознавців. У творчому портреті про Д. Сичинського С. Павлишин [7] навіть не згадується про збирання спадщини композитора після його смерті. Нарис В. Лаби [4] про життя і діяльність Я. Ярославенка теж обминає цю грань діяльності митця. Найбільше висвітлюють цю проблему опубліковані нами листи Д. Сичинського до Я. Ярославенка [3]. Автографи цих листів, що

охоплюють період з 1905 по 1909 рр. збереглися донині у рукописному відділі Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника [5]. Документи, про які піде мова, доповнюють і розкривають зміст деяких з наведених у публікації листів, а також сприяють висвітленню дальшого розгортання подій.

Видавництво (тоді воно було видавничою фірмою) під назвою «Українська накладня» у Львові Я. Ярославенко очолив у лютому 1905 року і запросив Д. Січинського до співпраці. Композитор радо відгукнувся на пропозицію, надсилав для видавництва свої твори, а з Я. Ярославенком провадив інтенсивне листування до кінця свого життя. Ярославенко долучив до кожного з них окремо написаний власний коментар під назвою «Замітки до листів і карток пок. Дениса Січинського, укр[аїнського] композитора з приводу кореспонденції між нами», датований 22 лютого 1913 року [5, арк. 51–56]. Коментар свідчить, що не всі автографи листів збереглися у бібліотечній справі. Декілька з них віднайшлося серед рукописної добірки. Це, зокрема, документи, адресовані «Українській накладні» і підписані Д. Січинським. В одному з них, написаному чорним чорнилом на пошарпаному аркуші в клітинку (підписаний «За Видавництво муз. «Станіславівського Бояна» Денис Січинський арт. редактор, Евген Якубович», датованому «Станіславів 9 марта 1906»), йдеться про надання дозволу «Станіславівським Бояном» львівському видавництву перевидати 2 твори Д. Січинського – солоспіви «Як почуєш вночі» (сл. І. Франка) та «Не співайте мені сеї пісні» (сл. Лесі Українки). Саме цього документа стосується коментар Я. Ярославенка у «Замітках до листів...»: «Уповажене з 9ого марта 1906. Наведені пісні належали до тих закуплених «11 пісень». Появились як № 24 і 28 [видавництва «Торбан» . – Я. Г.]» [5, арк. 51; підкреслено в автографі. – Я. Г.]. «11 пісень», про які говорить коментар, – це 11 солоспівів Д. Січинського, які склали «Альбом пісень», виданий «Торбаном» у 1908 році. Про них же мовиться і в іншому документі (з датою «Станіславів дня 17 / IV 1906»), названому Я. Ярославенком у «Замітках до листів...»: «Контрактом з 17 / VI 06 купна і продажи 11ох пісень» [5, арк. 56; підкреслено в автографі. – Я. Г.]. Підписаний Д. Січинським, Ярославом Витошинським та Федором-Іваном Олесницьким як свідками, «контракт» засвідчує передачу Д. Січинським 11-ох своїх солоспівів (перелік подано) для опублікування видавництвом.

Ще один документ з добірки – з датою «Станіславів 23 / 8 1906» і підписом Д. Січинського – засвідчує відступлення композитором накладні «на цілковиту і свобідну власність» 4-ох його творів: солоспівів «І золотої, й дорогої» (сл. Т. Шевченка), «Стоїть гора високая» (сл. Л. Глібова) та фортепіанних творів – «Піснь без слів» (d-moll) та «Mazurka de Concert». Цей документ у «Замітках до листів...» не згаданий.

Важливим і трагічним документом добірки є автограф листа Д. Січинського від 28 лютого 1909 року, у якому композитор заповів Я. Ярославенкові і очолюваному ним видавництву «Торбан» власність на рукописи своїх творів і право на їх збір та публікацію. «Лист з 28 / 2 1909. Се формальне завіщане яким [Д. Січинський. – Я. Г.] зробив одиноким спадкоємцем усіх своїх творів «Музичну Накладню Торбан» у Львові» [5, арк. 56], – коментує цей лист у «Замітках до листів...» Я. Ярославенко. В існуючих публікаціях лист ніколи не відтворювався точно за автографом. У публікації Я. Ярославенка [2, с. 1] 1910 року його подано з істотними купюрами, оговореними автором публікації. 1936 року лист опублікував у повному обсязі Степан Чарнецький [11]. У короткій преамбулі він зазначав, що лист «наводжу дослівно, змінивши лиш правопис і одно драстичне слово» [11, 2]. Однак редакційні втручання С. Чарнецького в текст листа значно глибші й істотніші, ніж підведення правопису до тогочасних вимог: замінюються слова, форми дієслів, два прості речення сполучаються в одно. «Драстичним словом» була фраза з листа про «скотське повоження» Джулинського, що С. Чарнецький змінив на лагідніше – «нелюдське поведення». Не знаючи про публікацію С. Чарнецького, у 1993 році нами був відтворений цей лист за статтею Я. Ярославенка 1910 р. [3, с. 297–298].

Свою останню зустріч з Д. Січинським Я. Ярославенко описує у статті «Спадщина Дениса Січинського»: «Коли відтак дня 26 марта того ж року приїхав пок. Д. Січинський до Дрогобича, щоб в останне попрощатись зі мною, тогді подав мені також усьо, що під пору памятав про свої писаня, а що сам писати не міг, тож я списав отсі дати [...]» [2, с. 1]. Автор

## МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

наводить перелік продиктованих йому тоді композитором. Оригінал цього списку зберігся в цій добірці рукописів: він написаний олівцем з обох сторін аркуша в лінійку, на якій видно сліди багаторазових згинів. На середині першої сторінки аркуша напис Я. Ярославенка чорнилом: «Це спис творів Д. Січинського, які він подав мені сам будучи в мене в Дрогобичи у 1909 р. Ярославенко. 9 / V 1941» [підкреслення в автографі. – Я. Г.]. Порівняння друкованого і рукописного списку показує, що у статті Я. Ярославенко неточно відтворив цей важливий документ, випустивши з нього із невідомих причин 3 позиції. Наведена таблиця ілюструє розбіжності (формулювання кожної позиції подаю дослівно за джерелами, не оформляючи їх як цитати):

<i>«Спис творів Д. Січинського, які він подав мені <u>сам</u> будучи в мене в Дрогобичи в 1909р.»</i>	<i>Я. Віницький. «Спадщина Дениса Січинського» // Діло. – 1910. – № 85. – 18.04. – С.1.</i>
1. По діброві вітер віс (Шевченко) Сольо тенорове (сопран)	1. По діброві вітер віс, тенорове або сопранове сольо (слова Шевченка).
2. 3 (2) мазурки 86-87рік	2. Три мазурки з року 1886 або 1887
3. Вальс в f-moll (Valse lento)	3. Вальс в f-moll (Valse lento)
4. Два (три) похоронні марші (Садовський, Радче (в c-moll))	4. Два (згідно три) похоронні марші
5. Пісня без слів (Радче)	5. Пісні без слів фортеп'яна
6. На вічний сон (Будзиновський, оркестра)	6. «На вічний сон» симфонічний фрагмент на фортеп'яна, також на оркестру
7. Твори до вправ (Соколі) (Генрик Будзин).	7. Твори до гімнастичних вправ
8. Музика до шпучок театральних	
9. Мужеські хори ?	8. Мужеські хори. Всякі
10. Минули літа (мішаний хор) у п. Анна Тисовецька Станіславів Бельведер голоси оркестральні Боян Станіслав.	9. Минули літа молодії мішаний хор з фортеп'яном або оркестрою
11. Цитра (у п-ни ?) 50 композицій	10. З яких 50 композицій і перерібок на цитру
12. у о. Остапа Нижанковського	11. у о. Нижанковського Остапа різні річи
13. Лічу в неволі	12. Лічу в неволі» і «Дніпро реве» на мішаний хор в супроводі оркестри
14. Дніпро реве, у цукорника Заплатинського в Бережанах	
15. Kolędy w Drogowyzu	13. Kolędy в закладі Дроговижу
16. Сагайдачний на 4 руки Радче	14. «Сагайдачний» марш на 4 руки
17. До слів Карманський 1 мужеський 2 сольові в Станіславові	15. Пісні до слів П. Карманського
18. у Якубовича в Станіславові	16. Твори у п. Якубовича в Станіславові
19. «Не пора» до слів Франка 1893	17. «Не пора» з року 1893.
20. 1892р. Один у другого питаєм	
21. «Нудьга гнітить» мужеські хори	
22. a la Schumann Kinderszenen	18. «Kinderszenen» a la Schumann
23. на скрипці річи Reveire 1885-86 народний учитель Felinek	19. «Reviere» на скрипці з фортеп'яно
24. 1899 зі Стрийським Бояном на концерті о. Слободян на скрипці в g-moll 9/8 такт + назва?	20. Не знаний заголовок твору на скрипці з року 1899, що грав о. Слободян на прогульках «Стрийського Бояна»
25. Гірнякова у Львові жінка Д-ра хімії (ц.е. Олександра Домбчевська)	21. Всілякі твори у п. Гірнякової у Львові
26. Valse: на філях Дністра на 4 руки	22. «На філях Дністра», вальс на 4 руки.

«На другий день, – продовжує у статті Я. Ярославенко, – т[о] е[сть] в суботу [27 березня 1909 р. – Я. Г.] попрямував був пок. Денис в дорогу до Станіслава, але чого, сего не знав

сказати. – «Як стане мені гроший» мовив, «то піду далі у світ, а як ні, то прийде ся мені такої в Станіславові вмирати». – Ми розпрощались в Стрию на двірці, куда я його був відвіз. Січинський поїхав до Станіславова, а я повернув в годину пізнійше до Дрогобича і ми більше не бачили ся. 27 мая 1909 досвіта одержав я ось-таку депешу зі Станіславова: «Semp romer 27 po połudne pohoron. – Jakubowicz». В депеші не тільки що імя було переключене, але ще й запізно була мені доручена (сеж наша галицько-польська почта!) так, що остатний – можливий поїзд уже був відійшов і я не міг навіть віддати послідного поклону правдивому щирому українському музикові, а мому дорогому приятелеви...» [2, с. 1]. Оригінал згадані телеграми, писаний олівцем, теж опинився серед цієї рукописної збірки.

За кілька тижнів після смерті композитора Я. Ярославенко подав на шпальтах газети «Діло» коротке оголошення: «Письмом з дня 28 лютого с.р. просив та уповноважив мене пок[ійний] Денис Січинський видати усі його музичні твори, які находять ся між людьми, тому отсею дорогою прошу всіх тих, кому лишень милою була муза Покійного, щоб зволили прислати манускрипти в цілі їх опублікованя за адресою: «Теорбан», музична накладня у Львові, ул. Вроновська ч[исло] 8» [1].

На оголошення листовно відгукнулося чимало людей різних професій, які знали Д. Січинського особисто, у домі яких композитор бував і дарував їм автографи своїх творів. Таких листів у добірці – 23: українською мовою – від Євгена Якубовича (4), від Ольги Січинської (3), від о. Лева Джулинського (4), від Володимира Левицького (2), від Володимира Котовича, Олександри Гірняк (з Домбчевських), Івана Чупрея, Володимира Федака, А. Бачинського, Ярослава Грушкевича, Тадея Купчинського, Модеста Козловського (всі по 1); польською мовою – лист від Пжиб'яка (Przybiak) від 16.07.1909 та поштова картка з Бережан від Б. Заплатинського, власника львівської цукерні в Бережанах.

Деякі листи старанно зберігаються в конвертах, але більшість їх розокремлена з конвертами: конверти зберігаються разом з рукописами, за їхніми відправниками і адресами видно, що вони є від тих же осіб, що й листи, але який конверт якого листа стосується – встановити іноді проблематично.

Збереглися окремі рукописні матеріали, надіслані разом з листами. Таким є, зокрема, лист німецькою мовою, датований «Stanislau September 1905», який містить біографію Д. Січинського. Перед початком листа, вгорі, ближче до правого верхнього кутка сторінки – штамп фіолетовим чорнилом «Емануїл Січинський». Отець Емануїл Січинський був парохом села Радче коло Станіславова. У нього і його дружини Ольги – як у своїх кривних – Д. Січинський часто гостював, тому в цього подружжя збереглося чимало автографів творів композитора. Вкінці листа – допис фіолетовим олівцем: «На випадок виданя сего листу в оригіналі поправив з грубшого (т. є. в стилістичнім напрямі) о. Еман. Січинський». Ця німецькомовна біографія Д. Січинського була надіслана разом з листом Ольги Січинської від 3 липня 1909 р., про що зазначено в тексті листа.

Іншого листа тієї ж Ольги Січинської стосується корінець збереженого «Адресу пересилкового» (в нашому розумінні – чек про відправлення рекомендованого листа), де іменем відсилача зазначено чорним чорнилом: «о. Е. Січинський Станіславів poste restante», а кругла поштова печатка містить дату: «Stanislau 16. VI. 09».

Лист польською мовою до Я. Ярославенка начальника залізничної станції в Потуторах Яна Покорного (Jan Pokorny), датований 30.03.1912 р., стосується листа Модеста Козловського, який працював касиром на цій станції. Я. Покорний інформує, що в М. Козловського зберігається близько 60 композицій Д. Січинського. Однак М. Козловський у листі до Я. Ярославенка від 22.05.1912 р. відмовився надіслати автографи цих композицій для видавництва.

Інша квитанція «Адрес пересилковий» засвідчує пересилку о. Левові Джулинському (його прізвище і місце проживання проштамповано фіолетовим чорнилом) до Лапшина пакета з нотами. Цим пакетом був мабуть, рукописний клавир опери «Роксоляна», який просить Л. Джулинський в одній поштовій картці від 25.01.1910 р.

Листи становлять науковий інтерес в кількох аспектах. Передовсім вони ілюструють процес збирання творчої спадщини Д. Січинського і є авторитетними документами в часовому

відтинку між смертю композитора і передачею автографів його творів до бібліотеки НТШ. У них розкриваються особистості з оточення Д. Січинського, вони документують низку малознаних деталей з історії творчості Д. Січинського. Так, у листі до Я. Ярославенка, орієнтовно датованому першою половиною 1909 року, о. Лев Джулинський як власник опери (оскільки він замовляв і платив Д. Січинському за її написання) висловлює ідею про видання клавіру і з листом присилає проект оголошення на передплату майбутнього видання «в як найкрасшім липскім [Ляйпцігському. – Я. Г.] виданю». Цікавою і невідомою деталлю є повідомлення в листі В. Левицького від 12.11.1909 р. про наявність у нього партитури «Вечорниць» П. Ніщинського, укладеної Д. Січинським на струнний оркестр.

Лист від Тадея Купчинського (брата виконавця-цитриста і композитора Євгена Купчинського) зі Львова від 25.08.1910 засвідчує існування у Д. Січинського окремого оригінального твору до тексту Франкового «Не пора». Нотним інципінтом у листі Т. Купчинський наводить з пам'яті фрагмент мелодії твору. Можливо, це і є мелодія того хору на Франкові слова з 1893 року, який фігурує серед списку творів, продиктованих Д. Січинським Я. Ярославенкові в Дрогобичі.

Автографи композицій Д. Січинського надсилалися Я. Ярославенкові або з проханням після використання повернути, або ж – з умовою передачі після опублікування усіх автографів до музею чи архіву. Я. Ярославенко вів спеціальний облік усіх отриманих і побачених рукописів. Зберігся зошит в лінійку у цупкій сірій обкладинці, на якій від середини зазначено олівцем: «Я. Ярославенко. Денис Січинський його життя та писання». Зошит списаний до половини в основному простим чорним олівцем, хоч є фрагмент, писаний фіолетовим олівцем. У тексті наявні правки, помітки синьою пастеллю і чорним чорнилом. Принцип запису в зошиті – щоденниковий: під конкретною датою, а іноді і місцем здійснення запису, зазначається прізвище особи, в якій побував Я. Ярославенко або ж від якої отримав автографи Д. Січинського, а далі – переліки самих творів з місцем, а часом – і датою їх написання. Перший запис в зошиті датований 13.06.1909 у Львові, останній – «Дня 7 / V 10».

Матеріали зошита послужили Я. Ярославенкові основою для написання статті «Спадщина Дениса Січинського», що видно з наведеного вище матеріалу. Переконають в цьому і наведені у статті списки автографів творів Д. Січинського. Різниця полягає лише в тому, що у друкований варіант не увійшли зазначення місця і дати написання твору, ретельно зафіксовані у зошиті і взяті, мабуть, із самих автографів Д. Січинського.

Крім розглянутих документів, є декілька таких, які опосередковано стосуються долі композиторської спадщини Дениса Січинського. Передовсім це лист Богдана Лепкого до Я. Ярославенка, писаний з Кракова 12 березня 1907 року, який обговорює рецензії Володимира Садовського про першовиконання солоспіву «Finale» Д. Січинського на одному з концертів 1907 року. Недатований лист до Я. Ярославенка, написаний чорним чорнилом і підписаний від імені «Станіславівського Бояна» Петром Чайківським (головою) та Мирославом Гаврилівим (секретарем), пов'язаний з процесом підготовки концерту пам'яті Д. Січинського в перші роковини його смерті, проведеного 15 грудня 1910 року в театральному залі товариства ім. С. Монюшка у Станіславові [9, с. 6].

У статті «Спадщина Дениса Січинського» Я. Ярославенко повідомляв, що «манускрипти по ужитю гадаю передати у архів Наук[ового] тов[ариства] ім. Шевченка у Львові, наколи властителі на те згодять ся. На всякий случай зроблю так з тим, що заховали ся у мене» [3, с. 2]. Митець сповнив свій намір. У «Справоздані з бібліотеки за час від 1 січня до 30 цвітня 1913» у «Хроніці НТШ» зафіксовано: «В часі, обонятім сим справозданем, до II-го відділу [рукописи, автографи, дипломати. – Я. Г.] даровали: 1) Я. Вінцковський (Львів) – збірку автографів композ[итора] Д. Січинського» [10, 22]. Розпорошенням рукописів в силу долі бібліотеки НТШ з приходом радянської влади на Західну Україну пояснюється, чому настільки цінна збірка не увійшла до відповідних бібліотечних фондів. Ймовірно, що окремі рукописи Я. Ярославенко міг особисто віддати у бібліотеку, адже 18 березня 1941 року його прийняли на роботу на посаду музикознавця львівської бібліотеки АН УРСР (нині – ЛННБ імені В. Стефаніка), і з невеликими перервами (внаслідок воєнних подій) він пропрацював тут аж до квітня 1948 року [4, с. 39–41; 8, с. 11–13]. Саме періоду його роботи в бібліотеці

стосується згадуваний напис (датований 9.05.1941 року) на списку творів Д. Січинського і розписка (датована «Львів 15 V. 1941») музикознавця і композитора Василя Витвицького, написана зеленою кульковою ручкою на аркуші в клітинку. Розписка інформує, що В. Витвицький «взяв від тов[ариша] Вінцковського» один друкований збірник (назви не вказано) і 9 автографів композицій Д. Січинського (музика до вправ, 3 «пісні без слів», «Сагайдачний» (дві версії), «В осені», «Мазурка», «На вічний сон»). Яким би шляхом не потрапила ця добірка рукописів до бібліотеки, вона випала з-під уваги бібліотекарів – формувачів фондів Я. Ярославенка (Ф. 146) та Д. Січинського (Ф. 169) і донині залишилася неопрацьованою бібліотечними фондами.

Тож ця рукописна збірка є цінним документальним джерелом для простеження долі композиторської спадщини Д. Січинського у перші роки після його смерті. Її цінність вимірюється в кількох аспектах. Передовсім матеріали збірки висвітлюють особистості з оточення композитора, які з любов'ю і жалем, згадуючи життєві поневіряння Д. Січинського, радо і солідарно відгукнулися на ініціативу зібрати і видати його творів. Збірка дає цінні документальні свідчення історії окремих творів Д. Січинського (щодо їх датування, кому, де, коли твір присвячено і подаровано, хто і коли передав його автограф для публікації), а також містить інформацію про втрачені, або й зовсім невідомі сьогодні твори композитора. Врешті, збірка є істотним документом діяльності Ярослава Ярославенка. Отримавши заповіт свого приятеля, він став промотором і основним реалізатором у проведенні копіткої збирацької й музикознавчої роботи зі збирання і паспортизації творів Д. Січинського. Зібравши автографи і цілісною добіркою передавши їх у бібліотеку НТШ, заклав цим фундамент для сучасного джерелознавчого дослідження творчості галицького класика української музики.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Вінцковський Я. В справі видання композицій бл.п. Дениса Січинського / Ярослав Вінцковський // Діло. – 1909. – № 119. – 4. 06. (22. 05). – С. 3. – Підписано : Інж. Яр. Вінцковський.
2. Вінцковський Я. Спадщина Дениса Січинського / Ярослав Вінцковський // Діло. – 1910. – № 85. – 18 (5).04. – С. 1.
3. Горак Я. Листи Дениса Січинського до Ярослава Вінцковського / Яким Горак // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. – Том ССХХVI : Праці музикознавчої комісії / [Ред. О. Купчинський, Ю. Ясіновський]. – Львів, 1993. – С. 281–303.
4. Лаба В. Творець українських маршів Ярослав Ярославенко: життєвий та творчий шлях / Василь Лаба. – Львів, 2000. – 49 с.
5. Львівська національна наукова бібліотека ім. В. Стефаніка НАНУ. – Відділ рукописів. – Фонд 169 (Д. Січинський). – Спр. 31.
6. Новинки. На пам'ятник бл. п. Денисови Січинському // Діло. – 1911. – № 1. – 2.01.1911 (20.12.1910). – С. 7. – Підписано : І.
7. Павлишин С. Денис Січинський / Стефанія Павлишин. – Київ : Музична Україна, 1980. – 48 с.
8. Романюк С. Відділ мистецтва: події, факти, особистості / Світлана Романюк // Записки Львівської національної наукової бібліотеки імені В. Стефаніка : Збірник наукових праць. – Випуск 2 (18). – Львів, 2010. – С. 5–43.
9. Станіславський Боян // Діло. – 1910. – № 274. – 8.12. (25.11) – С. 6–7.
10. Хроніка Наукового товариства імені Шевченка. – 1913. – Вип. II. – Ч. 54.
11. Чарнецький С. З пожовклих листків / Степан Чарнецький // Назустріч. – 1936. – № 24. – С. 2.

УДК 58.421;78.2.У

Н. В. ПАСТЕЛЯК

### ЛИТЕРАТУРНІ ДЖЕРЕЛА ПОЕМНОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

*У статті здійснено співвіднесення взаємозумовленості естетичних засад літературного та музичного мистецтва України першої третини ХХ століття. Розглянуто принципи міжвидового синтезу на прикладі засвоєння музичними жанрами категорії поемності. Зіставлено подібність процесів з тенденціями європейського мистецтва та визначено поступовість залучення принципів поемності від провідних для української мистецької спадщини синтетичних (вокально-інструментальних) жанрів до фортепіанних композицій, показових для художнього розвитку ХХ ст.*

**Ключові слова:** поемність, естетика пізнього романтизму, українська фортепіанна творчість.

Н. В. ПАСТЕЛЯК

### ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСТОЧНИКИ ПОЭМНОСТИ В УКРАИНСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ ХХ ВЕКА

*В статье соотнесена взаимообусловленность эстетических принципов литературного и музыкального искусства Украины первой трети ХХ века. Рассмотрены принципы межвидового синтеза на примере освоения музыкальными жанрами категории поэмности. Сопоставлено сходство процессов с тенденциями европейского искусства и определена постепенность привлечения принципов поэмности от ведущих для украинского художественного наследия синтетических (вокально-инструментальных) жанров к фортепианным композициям, показательным для художественного развития ХХ века.*

**Ключевые слова:** поэмность, эстетика позднего романтизма, украинское фортепианное творчество.

N. V. PASTELYAK

### LITERARY SOURCES OF CHARACTERS OF THE POEM IN UKRAINIAN MUSICAL CREATIVITY OF THE FIRST THIRD OF THE TWENTIETH CENTURY

*In the article correlated interdependence of aesthetic principles of literary and musical art of Ukraine the first third of the twentieth century. The principles of interspecies fusion as an example the development of musical genres category features the poem. We compared the similarity of the processes with the trends of European art and the principles defined by the gradual involvement of the poem from the leading to the Ukrainian artistic heritage of synthetic (vocal and instrumental) to the genres of piano compositions, indicative of the artistic development of the twentieth century.*

**Key words:** signs of the poem, the aesthetics of late romanticism, Ukrainian piano works.

В українській культурі поемність зайняла особливе місце і може тлумачитись як одна з домінантних ознак національного художнього мислення. Це пов'язано з історичними передумовами, які спонукали поетів (особливо в ХІХ – першій половині ХХ ст.) виступати в ролі консолідуючої, об'єднуючої сили нації. Василь Пачовський стверджував: «В умовах бездержавності храм держави замінює література» [2, с. 3]. Подібне мікування висловлює Євген Маланюк: «Коли в народі немає вождів, вождями його стають поети» [2, с. 3]. Внаслідок цього насамперед твори поемного жанру – «Кавказ», «І мертвим, і живим», «Гайдамаки» Т. Шевченка, як і «Мойсей» І. Франка – піднялись до духовних символів нації; з певними ментальними ознаками, естетико-стильовими пріоритетами української культури, які

стимулювали, наприклад, більш вагомий прояв «а класичних» бароко та романтизму, а в ХХ ст. – символізму та модерну (сецесії) порівняно з класицизмом чи експресіонізмом. Важливим чинником органічності поемних засад в українській культурі можна вважати фольклорну традицію, роль думного епосу, балад, легенд, тобто тих жанрів, які, метафорично висловлюючись, «виявляють схильність до поемності».

Відтак романтичні тенденції помітні не лише у творчості практично всіх видатних представників вітчизняного мистецтва ХІХ сторіччя – від Т. Шевченка і П. Куліша до М. Коцюбинського й О. Кобилянської в літературі та поезії, від «Москаля-чарівника» І. Котляревського до «Лісової пісні» Лесі Українки у драматургії, від К. Трутовського до О. Мурашка у малярстві, від М. Лисенка та М. Вербицького до К. Стеценка та Я. Степового у музиці, – але й дуже істотно вплинули на становлення і розвиток нових стильових тенденцій у вітчизняному мистецтві сучасності, «запліднюючи» навіть художні пошуки композиторів останніх років і породжуючи феномен «неоромантизму».

Праці в контексті окресленої проблематики складають широку теоретично-джерельну базу, яка торкається передусім дотичних проблем: монографічних досліджень Т. Булат, Ю. Булки, М. Загайкевич, Л. Кияновської, В. Клини та ін., присвячених творчості окремих українських композиторів, теоретичних праць з аналізу форми В. Бобровського [1], Н. Горюхіної, В. Козлова [3], естетичних та літературознавчих робіт М. Ільницького [2], Л. Дем'янівської, В. Пахаренка [4], М. Ржевської [5], що розглядають проблеми романтичного та постромантичного стилів.

Мета дослідження – виявити загальноєвропейській та національний стильовий контекст, а також культурологічні передумови синтезування літературних та музичних категорій в українському музичному мистецтві першої третини ХХ століття.

Категорія поемності в музичному мистецтві належить до важливих рис втілення засад романтичної естетики, уособлюючи собою синтез традиційних і новаторських, породжених літературними аналогіями форм. Часто завдяки цьому досягається виразність втілення індивідуального художнього задуму. Не менш важливим наслідком мистецьких експериментів тієї доби стало ґрунтовне оновлення драматургічних принципів композиції, принципово іншого типу взаємодії між «формою як принципом» і «формою як даністю», за визначенням В. Бобровського [1].

Тяжіння до інтенсивної видозміни провідної теми-ядра або теми-епіграфа відкрило шлях до встановлення специфічної логіки музичного розгортання, породженої романтизмом, згідно з якою акцент кладеться не на зіткнення полярних начал – «об'єктивного-суб'єктивного» чи «добра-зла» – і подальшого їх розв'язання, а на послідовній трансформації початкового образу, що нерідко набуває протилежного сенсу завдяки парадоксальності перевтілень. Таким чином, головний драматургічний принцип романтизму, концентровано висловлений в ідеї монотематизму, не вимагає певних структурних канонів на противагу законам класичного сонатно-симфонічного циклу, а може бути представлений у довільних масштабах – від колосального багаточастинного циклу до інструментальної мініатюри.

Категорія «масштабу» щодо втілення ознак поемності генерально впливає на ґрунтовність показу кожної нової іпостасі монотеми, на кількість представлених варіантів, не зачіпаючи головного принципу, тобто ідеї поступового перевтілення початкового зерна. Спеціально зазначимо, що у другій половині дев'ятнадцятого сторіччя розвиток поемних форм відбувається у двох різноспрямованих векторах.

Перший з них найповніше проявив себе у симфонічній творчості, де втілюється тяжіння до монументалізації, театралізації, що отримали найяскравіше вираження в симфонічних поемах Ф. Ліста, Р. Штрауса, а також інших представників національних шкіл – Б. Сметани, А. Дворжака, В. Новака, П. Дюка, М. де Фальї, Я. Сібелюса, М. Римського-Корсакова та інших. В українській музиці жанр симфонічної поеми винятково цікаво представлений у творчості С. Людкевича та Б. Лятошинського, близьких до естетичних засад пізнього романтизму.

Варто зазначити, що симфонічні поеми завдяки своєму переважному зв'язку з літературними або асоціативно-зображальними програмами, виробили ряд доволі яскравих гармонічних та тембрових засобів, котрі почасти були перенесені також і в камерно-



інструментальні та вокальні вільні поемні форми. Часто також траплялось так, що один і той самий автор звертався як до монументального, так і до мініатюрного різновиду поемності, демонструючи винахідливість творчого методу.

Подібні тяжіння наявні у творчості представників низки національних шкіл початку ХХ ст. попри антиромантичну спрямованість мистецтва ХХ століття. Прикладом може служити хоча б фінська (Я. Сібеліус), іспанська (Е. Гранадос), болгарська (П. Владигеров), румунська (Дж. Енеску), частково чеська і польська (З. Фібих, М. Солтис), а також українська школи.

Звертає на себе увагу те, що всі ці школи спирались на дуже сильні фольклорні імпульси та пережили період становлення своїх професійних засад саме в ХІХ ст. на основі романтичної естетики. Отже, можна припустити, що для цих націй романтична ідея навіть на фоні загальної «антиромантизації» мистецтва не втратила своєї художньої і етичної актуальності. Жанр поеми – як вокальної, так і оркестрової та камерно-інструментальної – в цих школах зберігає свою істотну роль і в безпосередньому жанровому втіленні, у зв'язках з програмними прообразами, і в близьких жанрових «метафорах» (легенда, балада, соната-поема, поема-легенда, фантазія тощо).

Таким чином, в ХХ ст. можна запропонувати визначення двох провідних взаємодоповнюючих тенденцій трансформації романтичних художніх моделей, які зокрема проявляються у трактуванні інструментальної непрограмної поемності:

1) у творчих експериментах антиромантичних тенденцій – урбанізму, неокласицизму, експресіонізму – поемні форми зазнають абсолютної модифікації, поступаючись місцем формам чітко організованим, опертим на точних пропорціях, інтелектуально вирахованих. Категорія «поемної свободи» може застосовуватися тут вкрай рідко і лише суто метафорично як можливість розкрити певну доволі обмежену образну сферу (згадаємо тут хоча б славнозвісний «Пасифік-231» А. Онегера з «Трьох симфонічних рухів», який попри «технологічну» програму виявляє досить чіткі риси поемної драматургії);

2) у постромантичних явищах (особливо в слов'янських і скандинавських культурах) засади поемного формотворення і драматургії використовуються вельми інтенсивно, сполучаючись насамперед з традиціями національного фольклору, вільно-імпровізаційних форм фольклорного походження і відзначаються великою розмаїтістю їх використання.

Саме до таких належить і українська культура, для якої естетика романтизму переростає звичні європейські рамки і набуває виняткового значення, породжуючи як у малярстві, літературі, театрі, так і в музиці вельми своєрідний культурно-мистецький феномен, сполучаючись зі специфікою національної ментальності. Романтизм для українського мистецтва в цілому відіграє значно важливішу роль, аніж просто черговий стильовий етап в еволюції кожної іншої національної художньої культури. Він виявляється тим генератором культурного розвитку, який винятково вдало сполучається із традиціями українського мистецтва як професійного, так і народного.

Закономірності поемного формотворення численно та яскраво виявлені у фортепіанній спадщині найвидатніших українських композиторів першої половини двадцятого сторіччя. Наявність у цьому переліку митців принципово відмінних за своїм художнім світоглядом і естетичними переконаннями (таких, як Станіслав Людкевич, Василь Барвінський, Нестор Нижанківський, Яків Степовий, Віктор Косенко, Борис Лятошинський, Левко Ревуцький та ін.) свідчить про тяжіння до літературних моделей мислення і, зокрема, поемності як істотної закономірності в тенденціях розвитку української музичної культури того винятково цікавого й плідного в мистецькій еволюції нації періоду.

Слід зауважити, що це була епоха становлення професійної фортепіанної музики на Україні, освоєння найрізноманітніших форм і жанрів – від циклічної сонати й концерту до циклів програмних мініатюр (тобто тих жанрів, деякі з яких були лише ескізно зазначені в попередній творчості засновників клавірної музики на Україні Д. Бортнянського та М. Лисенка).

Їх композиції демонструють пріоритет вільних, близьких до імпровізаційних фольклорних джерел або до романтичної поеми, в окремих випадках до типів драматургії, які

синтезують обидва ці прототипи, що реалізуються в багатоманітних жанрових та програмних аспектах з відповідним вибором системи виразових засобів.

У С. Людкевича він втілюється доволі вільно й індивідуально, проте найцікавіше передається через романтичні жанри балади та елегії, переважно з опорою на конкретну народну пісню, зміст якої апелює до типових романтичних колізій.

Я. Степовий у своїх засадах поемності виходить з різних жанрово-сміслових моделей різного «історично-національного» походження – романтичної інструментальної п'єси («Фантазія»), камерно-вокальної музики, почасти драматургії українських дум (Рондо).

У В. Барвінського провідна ідея поемності переосмислюється більш опосередковано, іноді епізоди поеми роззосереджуються поміж частинами циклу і створюють два рівні змістовного узагальнення («Любов»), іноді в одне ціле об'єднуються жанрові стереотипи, які традиційно між собою «не стикаються», отримуючи, таким чином, нову жанрову семантику, здатну укласти цілісність за принципами поемної драматургії («Варіації і фуга» з «Сюїти на українські народні теми», хоча і тут звернемо увагу на пісенні прототипи, які завдяки конкретному сюжету підказують певний змістовний ряд).

У Н. Нижанківського, який тяжів в цілому до лаконічності форми, найяскравіше проявивши себе в сфері мініатюр як вокальних, так і інструментальних, можемо констатувати риси умовної поемності лише в поєднанні окремих мініатюр, нанизаних на єдиний тематичний стрижень у програмному циклі («Листи до неї»).

В. Косенко, для якого поемність виявляється чи не центральним типом драматургійного розгортання, орієнтується водночас на європейський романтизм і постромантизм, насамперед на Ф. Шопена, О. Скрябіна та українську «сюжетну» пісню-романс.

Б. Лятошинський обирає «інтелектуалізований» і водночас вкрай експресивний тип камерної поемності, опосередковуючи її крізь призму споріднених жанрів (Сонати, Балади, циклу прелюдій) і особливо ущільнюючи, редукуючи розвиток подій.

У ракурсі вільної поемної драматургії можна узагальнити й образно-символічні параметри звернення до фольклору, який для українських авторів стає чи не обов'язковим атрибутом фортепіанних творів цього напрямку. Фактично серед творів досліджуваної групи лише дуже нечисленні винятки (практично, тільки Соната-Балада Б. Лятошинського) не виявляють своєї генетичної єдності з народнопісенними або танцювальними прототипами. Натомість самі форми перевтілення фольклорних інтонацій і ритмів у творчості митців переломного періоду вражають своєю різноманітністю і «відкритістю» для індивідуальних трансформацій відповідно до конкретного задуму кожного композитора.

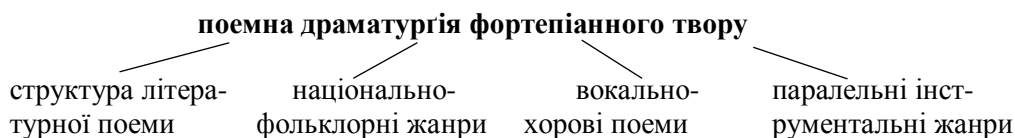
Для Л. Ревуцького принципи поемності насамперед ідентифікуються з національною поетичною спадщиною (шевченківські мотиви, які він усвідомив собі найбільше через безпосередній вплив свого вчителя М. Лисенка), але вона переосмислюється композитором уже на основі стилістичних віянь початку ХХ ст., передусім через символізм, до якого Л. Ревуцький прийшов через захоплення О. Скрябіним і близькість до кола українських поетів-символістів.

У цьому зв'язку виникають безпосередні аналогії до української літературної поеми, яка також, починаючи від Григорія Сковороди та Тараса Шевченка і закінчуючи Ліною Костенко та Миколою Вінграновським, прагне переосмислити в універсальному сенсі якнайширше коло філософських, етичних, релігійних, інших світоглядних проблем не в абстрактних образах, а крізь призму витворених багатоманітною традицією народу категорій і знаків обрядового й «звичаєвого», тобто утриваленого в щоденному побуті мистецтва. Особливо інтенсивно цей процес відбувається через його центральний елемент – пісню, співану поезію, думний епос, який вмістив у собі всю сукупність не лише історичного досвіду й оцінки національної історії і характерів, але й дав своє дуже влучне і своєрідне бачення «вічних» істин.

Вихідна романтична естетична позиція, від якої відштовхуються більшою чи меншою мірою всі з перелічених вище композиторів, якнайкраще стимулює суб'єктивний підхід до осмислення й перевтілення фольклорних типів, пошук індивідуальних варіантів синтезу основних складових – народнопісенного первення та інших художніх систем, витворених європейською культурою в різні історичні періоди та в різних національних школах. Отож, цілком природно виникає цілісний і логічно взаємообумовлений ряд понять, які саме для

української професійної музики, зокрема цього періоду, початку двадцятого сторіччя, видаються своєрідним смисловим стрижнем. Він у кожному конкретному випадку в зв'язку з авторським задумом отримує інше трактування.

Ієрархія окремих складових елементів у цьому умовному «поемному ряді» зумисне не усталена постійно, оскільки вона може довільно варіювати залежно від концепції твору, панівного стилісового спрямування та художнього світогляду автора, крім того, мусить братись до уваги основне, вказане автором (а відносно до поемності паралельне) жанрове визначення:



Цей ряд вибудований за принципом наближення до фортепіанної поеми в його чистому жанровому різновиді – починаючи від позамузичного стимулу, попри синтетичну (точніше синкретичну) нонартифіційну образно-мистецьку сферу до професійних зразків вокально-хорових жанрів, що поєднують слово і музичну інтонацію. Відтак природно переходимо до найближчих за усіма образно-виразовими характеристиками інструментальних п'єс, аналогічних за структурними принципами і типом розвитку.

Подальша історична доля фортепіанних поем і споріднених з ними за драматургійними ознаками жанрів в українській музиці складалась досить своєрідно. Цей тип інструментальної драматургії викликав зацікавлення у багатьох послідовників, учнів згаданих композиторів, хоча, за незначними винятками, ні для кого не став настільки природним для втілення нових художніх образів та ідей, не приніс таких вагомих творчих здобутків, як для метрів.

Панорама поемних засад у творчості українських композиторів першої половини ХХ ст. була б неповною, якщо поминути опуси, котрі виникли на зламі 40-х–50-х років і вже виходять за рамки обраного часового періоду. Воєнні та перші післявоєнні роки принесли в українську музику ряд здобутків, які важко оцінити однозначно. З одного боку, з'являються твори, варті уваги і цікаві за художньо-виразовою системою, з іншого ж – естетика соціалістичного реалізму настільки істотно обмежувала потенціал творців у експерименті, що це не могло не позначитись на результатах творчості. Тому й романтичні принципи стилю утримувались ще в українській інструментальній музиці набагато довше, ніж це було б природним у контексті світового художнього процесу з його активним пошуком відповідних до духу свого технократичного часу прийомів мистецького відображення. Романтичний світогляд у радянській, у тому числі й українській радянській музиці (як і в усіх інших видах мистецтва), з одного боку, виступає виразно консервативним догматичним атавізмом, що акцептується правлячою ідеологічною верхівкою і залишається «дозволеним»; з іншого ж – складає певну суб'єктивну протигагу комуністичному офіціозу, який взагалі прагне знівельювати будь-який індивідуальний прояв, постулюючи «колективний примат» у всьому, включаючи художню творчість.

Ця естетична двоїстість виразна в усій творчості навіть найбільш знакових та талановитих композиторів. При яскравому обдаруванні більшості з них, безперечних досягненнях у різних жанрах, у тому числі музично-театральному (Костянтин Данькевич, Ігор Шамо), пісенно-хоровому (Анатолій Кос-Анатольський, Андрій Штогаренко) чи камерному (Федір Надененко, Ігор Шамо), певний вимушений консерватизм, необхідність враховувати ідеологічні настанови комуністичного керівництва позначилась на їхній індивідуальній стилістиці. Проте ця двоїстість неоднаково виявляє себе в їхній фортепіанній спадщині. Меншою мірою, наприклад, вона притаманна фортепіанним творам А. Кос-Анатольського, які він писав «у стилі», втілюючи заборонені на той час національно-патріотичні ідеї козацтва і глибоко приховані надії на незалежність. Серед найбільш вдалих зразків поемності пізніших років, окрім А. Кос-Анатольського, згадаємо «Поему» К. Данькевича, «Дві поеми» К. Добровольського, талановитого музиканта, що молодим загинув на фронті; своєрідно перевтілював засади поемності у програмних та непрограмних фортепіанних композиціях

І. Шамо (найбільше у «Тарасових думках», частково в сюїтах «Картини російських живописців», «Українській сюїті», «Класичній сюїті»). Класичні зразки жанру, продовжуючи – на новому витку спіралі – лисенківські традиції створив Андрій Штогаренко.

Нове життя, вже досить радикально віддалене від романтичних стереотипів, життя отримує поемна драматургія в музиці представників «доби відлиги» (М. Скорик, В. Сильвестров, Є. Станкович, О. Кива, В. Зубицький, Г. Сасько, В. Шумейко та інші), тобто у митців, які вільніше змогли оперувати здобутками композиторської техніки авангарду й інших «заборонених» художніх тенденцій двадцятого сторіччя.

Спадкоємність опосередкування поемних ознак засвідчує їхню ментальну обумовленість та органічну притаманність національному творчому мисленню, що знаходить відповідні форми прояву з позицій нових драматургічних засад інструментальних композицій у різному історико-естетичному контексті.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы / В. Бобровский. – М. : Музыка, 1970. – 227 с.
2. Ільницький М. Від «Молодої Музи» до «Празької школи» / М. Ільницький. – Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 1995. – 318 с.
3. Козлов В. Про драматургію музичних форм у творчості С. Людкевича / В. Козлов // Українське музикознавство. – Респ. міжвідомчий наук.-метод. зб. – К. : Музична Україна, 1982. – Вип. 17. – С. 56–69.
4. Пахаренко В. Нарис української поезики / В. Пахаренко. – К. : Либідь, 1997. – 80 с.
5. Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи : монографія М. Ржевська. – К. : Автограф, 2005. – 352 с.

УДК 7.072.2+7.071.1

Л. П. МАКАРЕНКО

### СПЕЦИФІКА ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ НАРОДНОГО МЕЛОСУ У ТВОРЧОСТІ Л. КОЛОДУБА (НА ОСНОВІ АНАЛІЗУ ДРУГОЇ СЮІТИ ІЗ СИМФОНІЧНОГО ЦИКЛУ «УКРАЇНСЬКІ ТАНЦІ»)

*У статті аналізується синтез професійної і народної музики в оркестровій творчості Л. Колодуба. Досліджується трансформація фольклору та принципи його використання на основі аналізу другої сюїти із симфонічного циклу «Українські танці» композитора.*

**Ключові слова:** Л. М. Колодуб, «нова фольклорна хвиля», «Українські танці», фольклор, симфонічний оркестр.

Л. П. МАКАРЕНКО

### СПЕЦИФІКА ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЯ НАРОДНОГО МЕЛОСА В ТВОРЧЕСТВЕ Л. КОЛОДУБА (НА ОСНОВЕ АНАЛИЗА ВТОРОЙ СЮИТЫ СИМФОНИЧЕСКОГО ЦИКЛА «УКРАИНСКИЕ ТАНЦЫ»)

*В статье анализируется синтез профессиональной и народной музыки в оркестровом творчестве Л. Колодуба. Исследуется трансформация фольклора и принципы его использования на основе анализа второй сюиты из симфонического цикла «Украинские танцы» композитора.*

**Ключевые слова:** Л. М. Колодуб, «новая фольклорная волна», «Украинские танцы», фольклор, симфонический оркестр.

**THE SPECIFIC OF RETHINKING OF THE FOLKMELODY IN THE KOLODUB'S CREATION (WITH THE HELP OF THE SECOND SUIT ANALYZING OF THE SYMPHONIC CYCLE «UKRAINIAN DANCES»)**

*The synthesis of the professional and folk music is analyzing in the article. The folklore transformation and principles of its using with the help of the second suit analyzing of the symphonic cycle «Ukrainian Dances» by L. Kolodub are researching.*

**Key words:** Lev Kolodub, «new folklore wave», «Ukrainian dances», folklore, symphonical orchestra.

В українському музикознавстві дослідження взаємовідношення проблеми «композитор і фольклор» залишається завжди актуальним. Особливе зацікавлення у наш час виникає до проблеми взаємодії традиційних і новаторських підходів у застосуванні національного мелосу композиторами «нової фольклорної хвилі». Унікальні зразки переосмислення та трансформації фольклору презентує оркестрова творчість видатного представника цієї течії – Л. М. Колодуба. Актуальність статті ґрунтується на необхідності визначення індивідуальних засад перевтілення фольклору в оркестровій творчості Л. Колодуба. Основою дослідження стали партитура й аудіозапис симфонічного циклу «Українські танці» Л. М. Колодуба, також останні публікації та праці М. Загайкевич, Н. Кобиленко, А. Кондюк, З. Юферової, інших музикознавців стосовно принципів трансформації фольклору в академічній музиці.

Мета пропонованого дослідження полягає у виявленні аспектів трансформації фольклору на основі музикознавчого аналізу другої сюїти із симфонічного циклу «Українські танці» Л. Колодуба.

Оперуючи тембровою палітрою великого симфонічного оркестру в циклі із п'яти сюїт – «Українські танці», створення яких було розпочато у 1996 році, Л. Колодуб<sup>1</sup> відображає найпопулярніші в Україні народні мелодії. Цикл із п'яти сюїт, які в свою чергу складаються із чотирьох або п'яти частин (разом 23 частини-танці), з легкістю може використовуватися у сценічних танцювальних постановках. Як зазначає З. Юферова, «автор уникає модернізації у підході до фольклору» [4, с. 32], а відомій музикознавець М. Загайкевич вважає, що сюїти Л. Колодуба «нагадують попури, породжені романтичною стилістикою ХІХ ст.» [1, с. 127], адже всі частини (танці) – яскраві, моторні та створюють відчуття народного свята і чудово сприймаються широкою аудиторією слухачів, а калейдоскопічна зміна знайомих і незнайомих народних мелодій акцентує увагу на процесі розгортання тематичного матеріалу.

У статті пропонується детальний аналіз другої сюїти циклу<sup>2</sup>, що складається із п'яти танців та розпочинається **Танцем № 5** (*Allegro moderato*). Частина нетривала та ґрунтується на варіаційному розвитку народної пісні «Гречаники» або народного побутового масового танцю під назвою «Триндичка». Цей танець не раз використовувався українськими композиторами в інструментальній творчості, зокрема можна згадати відому токату для фортепіано М. Лисенка із «Української сюїти».

Складається Танець № 5 із закличного вступу (Вс.), заспіву (Зп.) та приспіву (Пр.), або ж, відповідно, вступу, головної та побічної партії. Вступ частини напрочуд ліричний та розпочинається тихими закличними фразами флейт (також пікколо) та кларнета, які імітують ніжний спів солов'я. Тему вступу перебиває речитативне соло гобоя, що звучить на фоні стривожено гулко акомпанементу литавр (ц.2).

<sup>1</sup> Колодуб Л. М. (01.05.1930 р.н) – український композитор та педагог. Дійсний член (академік) Національної академії мистецтв України (2004), народний артист України (1993), професор (1985), лауреат Національної премії України ім. Тараса Шевченка (2010).

<sup>2</sup> Аналіз першої сюїти циклу міститься в наукових записках РДГУ «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку», вип. № 17, 2011 р.

Продовжує частину заспів народної пісні «Гречаники» (ГП), який традиційно виконується тихо у помірному темпі (заспіває соліст), а приспів (ПП) – у швидкому і гучно (виконують усі учасники дійства). Л. Колодуб, симфонізуючи народний мелос, досягає такого контрасту завдяки збільшенню відстані між фразами у заспіві (композитор неначе розтягує їх у часі) та різкому динамічному протиставленню тематичного матеріалу приспіву і заспіву. Приспів (ПП) звучить піднесено та бадьоро (ц.4). Особливого забарвлення додають засурдинені мідні інструменти (труби, тромбони), пунктирний ритм та чіткі акценти ударної групи, які вдало відображають танцювальні рухи запального народного танцю. Удруге приспів звучить на фоні поступового динамічного наростання, його підхоплюють дерев'яні духові інструменти. Закінчується перший куплет поліфонічною перекличкою струнних і духових інструментів.

Наступний куплет (Розробка) розпочинається знову ж закличним вступом, однак це не ліричний заспів, як на початку частини, а потужний і гучний фанфарний заклик чотирьох валторн (ц.6), які на фоні «хиткого» акомпанементу струнних і рівномірно-пульсуючого ритму дерев'яних створюють відчуття напористого та невпинного руху вперед. У заспіві (ц.8), що знаходить своє продовження у струнній групі, відбувається варіювання основної теми (ГП). Довготривалі ноти, що значно розтягують у часі мелодію на початку частини, композитор замінює багаторазовими повторами тематичних фраз та хоральними переграми, а ніжний ліричний образ набуває тут експресивного забарвлення.

Приспів, що продовжує частину, отримує тут більш ліричну інтерпретацію. Мелодія неначе розсіюється між інструментами мідної групи. Цікавим моментом подальшого варіювання теми (ПП) є її розпорошення у мелодичних фігураціях флейт, приспів поступово зашифровується у швидкий стакатний рух, однак залишається можливим виокремити та розпізнати основний тематичний матеріал. Також слід зазначити, що теми приспіву (ПП) та заспіву (ГП) у розробці частини неначе обмінюються своїм образним змістом та емоційним забарвленням.

Продовжує частину грайливе та витончене соло кларнета (ц.12), що засноване на темі заспіву (ГП). Лунаючи на фоні висхідних *pizzicato* струнної групи, соло створює неповторний архаїчний образ давнини та імітує пасторальне награвання народної музики під акомпанемент гуслі чи іншого народного щипкового інструмента.

Подальший розвиток Танцю № 5 ґрунтується на поліфонічному протиставленню основних тем частини. Партії постають перед нами у своїх нових якостях та змінюють тембральну, динамічну та мелодичну основу. Це призводить до стирання структури куплетної форми та нівелювання контрасту між частинами форми. Тематичний матеріал, набувши варіаційного розвитку та образних трансформацій, об'єднується в єдину лінію та вливається в могутню кульмінацію (ц.18), у якій на фоні потужного динамічного розвитку відбувається ствердження основних тем частини.

Реприза (ц.18) становить повернення до попереднього образу Танцю № 5, тут відбувається почергове дублювання побічної партії (приспів) спершу у струнних, дерев'яних та мідних інструментів, які, як і в першому проведенні теми, додають чіткості форми та лаконічності музичного вислову, а заключні фанфарні репліки, що завершують частину, вибудовують своєрідну смислову арку та замикають форму.

Отже, у Танці №5 композитор використав народну пісню-танець «Гречаники», однак без цитування, а творчо трансформувачи народний мелос сучасними оркестровими засобами та тембровими можливостями великого симфонічного оркестру.

Структура частини розвивається за законами народної пісні. Тут можна простежити як варіаційно-куплетну, так і сонатну форму, де заспів – головна партія, а приспів – побічна. Окрім того, на сонатну форму вказує розробка частини, однак популярну народну тему ми звикли сприймати як куплетну структуру, що з деякими відхиленнями має місце у частині. Отже, можна прийти до висновку, що композитор поєднав риси сонатної та куплетної форми, підпорядкувавши закони формоутворення власному баченню народного мелосу та принципів його трансформації та переосмислення.

Наступний **Танець № 6** (*Moderato*) становить яскравий зразок переосмислення народної пісні сучасними засобами оркестрового письма, адже основою для написання частини стала

здійснена автором попередня обробка української народної родинно-побутової пісні «Тече річка невеличка» для мішаного хору у циклі «Прилуцькі пісні» (№ 35).

Глибокий філософський підхід у симфонізації народного мелосу проявляється у відтворенні композитором семантики тужливої української народної пісні, важливими елементами якої виступають вирази та слова-символи, такі, як «тече річка», «вишневий сад», «пшениченька», «камінь», «сухий дуб» та інші. Для відображення ліричного образу нерозділеного кохання, яке оспівується у народній пісні, Л. Колодуб застосовує колористичні засоби оркестрового письма, використовуючи як цитати народного мелосу, так і творче переосмислення і варіювання фольклорного першоджерела (особливо у середньому розділі). Композитор майстерно застосовує при цьому елементи музичної мови, що притаманні для жанру (терцієві втори, октавні каденції, відтворення народної хорової артикуляції та інше). У частині Л. Колодуб створює скорботний образ не тільки втраченого кохання, а й непрості козацької долі.

Вагоме місце у розкритті тужливого характеру пісні посідає еволюція художнього образу, що розкривається завдяки контрастному протиставленню двох персонажів – через діалог дівчини і козака на фоні змалювання природних явищ.

Розпочинається частина нетривалим вступом, що втілює мрійливий образний зміст народної пісні, зокрема дзвіночки вдало імітують капання води та дзюрчання річки, а альти відтворюють ніжне гойдання хвиль. Вступ частини відтворює образ народної пісні на словах: «Тече річка невеличка з вишневого саду...». У народних піснях, за словами Н. К. Кобиленко, «вода виступає як свідок, як запорука правдивості слів, підтвердження вірності закоханої пари один одному» [2, с. 31]. Лейтмотив річки супроводжуватиме частину протягом усього звучання, виступаючи то в ролі акомпанементу, то в ролі головної діючої особи, доповнюючи та збагачуючи характер частини.

Продовження розвитку основної теми в її автентичному варіанті (ц.22) доручено саксофону (in B). Ніжна лірична народна мелодія майстерно прикрашена композитором оркестровими колористичними ефектами, зокрема «гойданнями» валторн (лейтмотив річки), шарудінням маракасів та витриманою оркестровою педаллю струнних. Другу фразу підхоплюють дерев'яні інструменти терцієвими «вторами», що призводить до динамічного наростання і згущення оркестрової партитури, імітуючи звучання народного хору.

У другому проведенні теми (ц. 25) в першій фразі композитор використав поліфонічний прийом канону (альти і віолончелі, кларнети і фагот, флейти і гобої), створивши специфічний стереоефект, чим яскраво відобразив сумніви й тривогу в душі козака: «Порадь мене, дівчинонько, // Як рідная мати, // А чи мені женитися, // А чи тебе ждати?». Друга фраза теми сповнена надії і впевненості, широкий розмах мелодії та терцієві дублювання відтворюють бадьорий запальний характер молодого людини – козака. Цей образ поступово розчиняється в тихому відлунні та розбивається на короткі фрази «Гей-гей», що на фоні лейттембру дзвіночків та образу води низхідними терцієвими схлипуваннями дерев'яних духових знову звучать жалісно і безнадійно (ц. 28), з доповненням рівномірно-пульсуючого ритму струнних як відображенню хвилювання козака.

Наступне проведення змінює тему до невпізнанності, тут композитор не вдається до цитування народної пісні, а відтворює внутрішні переживання героїв засобами колористичного переосмислення фольклорних елементів. Образ дівчини, що у пісні характеризується словами – «Я з тобою вечір стою, // На іншого важу», Л. Колодуб відобразив поліфонічним зіткненням «ковзаючих дисонансів», дрібними хроматичними ходами та відсутністю тональної опори. Тема звучить під постійне «биття серця козака» в ударних (ц. 29). Потужний «вибух» оркестру tutti в кульмінації частини, де стверджуються страшні слова козака «Бодай же ти, дівчинонько, // Тоді заміж вийшла, // Як у млині на камені Пшениченька зійшла!» та дівчини «Бодай же ти, козаченьку, // Тоді оженився, // Як у лісі при дорозі // Сухий дуб розвився!». Основне смислове навантаження тут покладено на інструменти мідної групи, речитативне проведення елементів теми супроводжується декламаційними вигуками дерев'яних духових на фоні насторожуючого мерехтіння тремоло у струнних.

Генеральну паузу всього оркестру зупиняє суперечка козака і дівчини. Реприза частини (ц. 43) підсумовує дію багаторазовим повторенням останньої фрази пісні «*Козак старий, літа пройшли, // А ще не женився*», тихе відлуння якої кожного разу віддаляється та поступово затихає, розчинившись у приглушених пасажах арфи.

Підсумовуючи, слід відзначити деякі особливості трансформації фольклору у Танці № 6 із циклу «Українські танці» Л. Колодуба. Отже, композитор використав у частині автентичну народну пісню «Гече річка невеличка», збагативши її колористичними засобами оркестрового письма, переосмисливши та транспонувавши її в наступних проведеннях («ковзаючі» хроматизми, атональність та ритмічне ущільнення теми (ц. 29). У симфонізації народного мелосу проявляється глибокий філософський підхід Л. Колодуба, відтворення у частині семантики тужливої пісні (зітхання, биття серця, трепіт), слів-символів, зокрема лейттеми води, що слугує смисловим стержнем, створюючи цільність та лаконічність вислову.

Наступний **Танець № 7** становить різкий контраст до попередньої частини, весела та моторна мелодія народної пісні «Ти до мене, ти до мене не ходи» неначе захоплює у вихор запального народного танцю. Однак частина викликає зацікавлення тим, що композитору вдається подолати куплетну структуру народної пісні. Л. Колодуб майстерно переосмислює танцювальну мелодію та вкладає її у рамки тричастинної форми. Епізод А – проведення та варіаційний розвиток першої фрази – «*Ти до мене, ти до мене не ходи*», що характеризується швидким рухом та вузьким діапазоном у мелодії, а епізод В – друга фраза пісні – «*Понад сад виноград, а у саду грушка*», якому притаманні інтервальні стрибки та довші ритмічні фігури. Остання частина – поліфонічна взаємодія основних тем: композитор, розробляючи частину А, вводить ледь помітні елементи теми В і досягає цілісності образів.

Розпочинається частина стакатним проведенням теми у дерев'яних духових. В експозиції композитор використовує народну тему майже в її автентичному вигляді, дещо змінивши тільки закінчення фраз, що в подальшому дасть більше можливостей для варіювання та розвитку тематичного матеріалу. Удруге тема А, розбившись на дрібніші фрази, продовжує звучати в поліфонічному, ледь помітному протиставленні із темою В (валторна), що сприймається як акомпанемент в басу (подібний прийом повториться також і в третій частині).

Видозмінена мелодія, що втретє звучить бравурно й піднесено у мідних духових, набуває маршових рис (ц.39) завдяки пунктирному ритму та чітким акцентам. Змінивши ритмічний малюнок і мелодичну лінію, композитор якнайкраще пристосовує народну мелодію для виконання мідними інструментами, що вдало відтворюють молодецький запал і потужну енергетику.

У наступній частині набуває варіаційного розвитку тема В (ц. 41), наспівно-декламаційні заспіви скрипки та арфи на фоні ритмічно-пульсуючої канви фаготів у низькому регістрі створюють асоціацію зі словами з пісні – «*Перестань, перестань до мене ходити*». Саркастичні фрази-відповіді набувають тут все більшої категоричності, а багаторазове повторення дівочої фрази в результаті призводить до розв'язання у стверджуючому хоралі мідних духових.

У середній частині композитор підпорядковує народний мелос традиціям симфонічного розвитку тематичного матеріалу. Автор творчо розробляє фольклорне першоджерело, застосовує ритмічні ущільнення, інтервальні зміщення, мелодичні варіації теми та ін. Цікавим зразком щодо розвитку тематичного матеріалу виступає третя частина танцю, у якій Л. Колодуб в другому проведенні теми А (дерев'яні, струнні) протиставляє одночасно її темі В (тромбони (ц. 51)). Завершується Танець № 7 гучною репризою, у якій жартівлива тема А звучить піднесено і бадьоро tutti оркестру.

У наступній частині циклу (**Танець № 8** (*Allegretto*)) композитор майстерно зобразив символічні образи, зашифровані в народній пісні «Тихий Дунай», де оспівується кохання молодого козака та туга за Батьківщиною. Також існує і хорова обробка цієї мелодії, здійснена Л.Колодубом у циклі «Прилуцькі пісні», № 18.

В експозиції автор, цитуючи народну пісню хоралом дерев'яних духових на фоні мерехтливого акорду струнних у м'якому й ліричному звучанні, відображає внутрішній душевний стан козака. Гулка тема литавр, що символізує «Дунай», а за міфологічними



уявленнями українського народу, окрім «великої води», завжди асоціювалася з певною перепоною, у нашому випадку з розлукою, обрамляє частину та додає у загальний помірний виклад елементи тривоги та настороження.

Середня частина (ц. 55) призводить до віддалення від фольклорного першоджерела, лише деякі елементами тематичного матеріалу нагадують експозиційний матеріал. Тема діалогу між отаманом і козаком «*Пусту мене, отамане, // Из війська додому*» зберігає лише певне інтервальне співвідношення та деякі елементи народної мелодії, пропонуючи зразок стирання чіткої межі між народним і авторським первнем.

У репризі знову появляється автентична мелодія, що звучить стверджуючими фразами у мідних духових – «*Любить буду, не забуду, / Кого обіцявся*», пізніше тема поступово затихає до завершення.

Завершує другу сюїту циклу «Українські танці» моторний **Танець № 9 (Vivo)**. Частина нетривала, тут у стрімкому наскрізному розвитку розробляється жвава народна мелодія, що нагадує пісню «На вулиці скрипка грає». Прикрашена яскравими оркестровими фарбами та тембровими контрастами, частина сприймається як картина велелюдного ярмарку. Відтворюючи награвання народних музик, композитор створює відчуття змагання, що є притаманним для цього жанру, а «фальшиві» хроматизми у мелодії та імпровізаційність вислову підкреслюють цей образ.

Розпочинається Танець стрімкою стакатною темою (А) у перших скрипок, що звучить під остинатний акомпанемент струнної групи. Енергійна мелодія розвивається за принципом народно-інструментальних награвань. Завдяки стрімкому ритму, остинатній повторності, інтонаційно нестійким «фальшивим» нотам та замкнутості теми (квадратний період) розкривається танцювальний народно-імпровізаційний характер теми, що близький за звучанням до побутового танцю – «Метелиці».

Швидкий танцювальний ритм перебивається «підскоками» (В), що в оркестрі відтворюються динамічними сплесками та чіткими акцентами ударної групи (ц. 63). Яскраво відобразивши моторні рухи народного танцю, такі, як бігунець, голубці, вихиляси та стрибки, композитор створив неповторну картину масового танцювального дійства, адже, як зазначає А. С. Кондюк, «у конкретно-почуттєвому відбитті дійсності засобами танцю на перший план виходять пластика і рух, які в органічній єдності з музикою складають основу хореографічного твору – його лексику» [3, с. 100].

Удруге тема (А), що транспонована у верхній регістр, звучить ще з більшим запалом та завзяттям у дерев'яних духових під стрімкий «вихор» струнних. Жвавий мотив танцю призупиняють квінтові «бурдонні» звуки тромбонів і туби (ц. 66), що імітують звучання народного інструмента волинки (коза). Довготривалі звуки та могутні рівномірно-пульсуючі удари литавр на деякий час стримують бурхливий розвиток танцю, однак енергійна народна тема (В), розбиваючись на короткі фрази (ц. 67), поступово набирає обертів та захоплює весь оркестр.

Наростання та безперервний розвиток тематичного матеріалу призводить до логічного розв'язання в кульмінаційній частині, у якій з могутнім динамічним піднесенням стверджується тема (А), що набуває тут маршових рис та звучить у мідних духових бравурно і піднесено. Для досягнення ефекту трансформації теми (А) композитор змінює ритмічний малюнок та пристосовує мелодію для якнайкращого звучання в мідних духових, додає маршовий пунктирний ритм і збагачує тему потужним ритмічним арсеналом ударних (литаври, бубон, барабан, великий барабан). Для досягнення стереоефекту композитор використовує поліфонічне накладання тематичного матеріалу, тим самим підкреслюючи масштабність маршового дійства.

Отже, у Танці № 9 Л. Колодуб, використовуючи потужний арсенал великого симфонічного оркестру, відтворює запальний народний танець з притаманними для цього жанру моторним запальним ритмом та витонченою мелодикою. Імітацією звучання народних інструментів, зокрема волинки, (ц. 66) та контрастними динамічними та тембровими протиставленнями автор створює відчуття змагання, що притаманно для народного музикування.

Таким чином, друга сюїта циклу «Українські танці» Л. Колодуба становить яскраву панораму українського танцювального та пісенного фольклору. Композитор використав тут цитати з українських народних танців – «Гречаники», «Триндичка», «Метелиця» – та пісень – «Тече річка невеличка», «Ти до мене, ти до мене не ходи», «Тихий Дунай». Однак автор переосмислює фольклор у творі не лише в якості обробки чи цитування, а також завдяки відтворенню його внутрішніх семантичних ознак. Симфонізуючи основні формоутворюючі елементи національного мелосу – мелодія, гармонія, ритм, фактура та ін., композитор гармонійно поєднує їх як із класичними, так і з сучасними засобами оркестрового письма.

Творче застосування та трансформація фольклору в оркестрових творах Л. Колодуба часто призводить до стирання чіткої межі між авторським та автентичним, фольклорним і академічним, адже, переосмислюючи фольклор, основним завданням композитора стає відтворення його образної сторони, його символіки та глибинного філософського змісту.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Загайкевич М. П. Новаторські пошуки і звернення Левка Колодуба в жанрі симфонічної музики / М. Загайкевич // Левко Колодуб : сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). – Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Збірник наук. праць : [упор. О. І. Котляревська]. – Вип. 50. – К., 2006. – С. 123–128.
2. Кобиленко Н. К. Про деякі особливості значень слів-символів (на матеріалі текстів казок та пісень) / Н. К. Кобиленко // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка : Філологічні науки. – № 18 (205). – Луганськ, 2010. – С. 30–34.
3. Кондюк А. С. Лексика українського народно-сценічного танцю: наукове видання / А. С. Кондюк // Наукові записки. ВДПУ ім. М. Коцюбинського. Серія : Педагогіка і психологія. – Вип. 18. – Вінниця, 2006. – С. 95–100.
4. Юферова З. Час розквіту (коли майстер у зеніті): авторський вечір академіка Левка Колодуба / Зінаїда Юферова // Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади). Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Збірник наук. праць : [упор. О. І. Котляревська]. – Вип. 50. – К., 2006. – С. 31–33.

УДК 78.461

О. І. ВАР'ЯНКО

### ЄВРОПЕЙСЬКА СОНАТА ДЛЯ ТРУБИ: ІСТОРІЯ, ВИКОНАВСТВО

*Стаття присвячено історичному огляду становлення та еволюції жанру сонати для труби у просторі європейської музичної культури XVII–XX століть. Розглядаються актуальні тенденції барокового трубного виконавства, простежуються зміни традицій, композиторських генерацій, вимог до виконавців-трубачів у контексті камерно-ансамблевого виконавства XXI століття.*

**Ключові слова:** труба, соната, виконавство.

О. И. ВАРЬЯНКО

### ЕВРОПЕЙСКАЯ СОНАТА ДЛЯ ТРУБЫ: ИСТОРИЯ, ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

*Статья посвящена историческому обзору становления и эволюции жанра сонаты для трубы в пространстве европейской музыкальной культуры. Рассматриваются актуальные в исполнительском и педагогическом аспекте тенденции барокового трубного исполнительства, прослеживаются черты модификации классических традиций, процесс радикального*

*пересмотра требований к исполнителю-трубачу в контексте музыкального искусства XXI века.*

**Ключевые слова:** труба, соната, исполнительство.

O. I. VARYANKO

### EUROPEAN SONATA FOR TRUMPET: HISTORY, PERFORMANCE

*This article is dedicated to historical view of the formation and evolution of the genre of sonata for trumpet in European musical area. Considered relevant in performing and pedagogical aspects trends of Baroque trumpet performance and observed changes of traditions, criteria and requirements for modern performer trumpeter in the artistic context of the twenty first century.*

**Key words:** trumpet, sonata, performance.

Серед жанрів інструментальної професійної музики соната посідає одне з чільних місць. Історія сонати для труби охоплює близько трьох століть – небагато є інструментальних жанрів, відзначених подібним довголіттям. У добу бароко соната культивувалась як невід'ємна складова світських та церковних урочистостей, у добу класицизму – побутового музикування демократичного середовища. У XIX столітті динаміка жанру тимчасово призупиняється, натомість з початку XX століття соната для труби знову опиняється в колі підвищеної уваги як з боку композиторів, так і концертуючих музикантів. Починається нова хвиля динаміки жанру, який стає важливою ланкою концертного та навчально-педагогічного репертуару виконавців.

Джерела, пов'язані з дослідженням витоків, процесом формування та еволюції сонати для труби впродовж вищезазначеного періоду, представлені працями П. Бейта [3], Р. Далквіста [4], С. Левіна [1], Е. Тарра [5], Ю. Усова [2] та іншими.

Метою статті є поглиблений розгляд репертуарного фонду, створеного для труби з супроводом протягом більш ніж трьохсотлітнього періоду. Корпус різножанрової літератури для труби безперервно збагачується, змінюється стиль інтерпретації відомих і новітніх творів, створюються нові засоби виконавського їх втілення. Жанр камерно-ансамблевої сонати для труби є художньо-естетичною цариною, донині ще не актуалізованою у повному обсязі.

Значення бароко в аспекті становлення системи інструментальних жанрів важко переоцінити. Однак цей процес відбувався складно та суперечливо, що почасти було зумовлено тим, що музика високого бароко тяжіла до грандіозності, декоративності, монументальності, натомість сфера камерно-інструментального музикування була дещо маргіналізованою. У зв'язку з цим доречно згадати мініатюрні клавірні сонати Д. Скарлатті, який вважав свої твори екзерсисами.

Можна з певністю констатувати, що культурно-мистецький простір XVII – початку XVIII століття вирізняється тенденцією змішання стилів і жанрів, мов і манер, віддзеркалюючи систему цінностей і пріоритетів перехідної епохи. Значним досягненням бароко стало утвердження поетики концертності як автономного способу мислення, гомофонно-гармонічного складу та відповідної жанрової системи. Процес емансипації інструменталізму поступово призвів до домінування сонати і концерту. Їх цезурно-циклічна будова стала ідеальним втіленням дискретного часу життя, властивого світловідчуттю барокової доби. Всеосяжний принцип контрастування визначає синтаксичні та стилістичні вектори становлення ранньої сонатної форми в розмаїтті тембрових складів, у тому числі за участю духових інструментів.

Сонати для труби XVII – початку XVIII століть стали творами, у яких знайшли своє віддзеркалення знакові риси пануючого стилю епохи: техніка монодії з інструментальним супроводом, де поліфонічний та гомофонно-гармонічний типи фактурного викладу врівноважують один одного; підкреслення експресивних властивостей солюючої труби під впливом естетики сольного співу та асиміляції деяких рис арій *lamento*; вплив теорії афектів – збереження єдиного емоційного стану в межах синтаксичної одиниці; майже повсюдне

панування принципу зіставлення контрастних епізодів, який є свідченням того, що сонатність ще не встигла оволодіти мистецтвом узагальнення й об'єднання музичного матеріалу. Образний зміст сонат для труби першої половини XVIII століття вирізняється піднесеністю емоційного настрою, красою та вишуканістю мелодизму, стрункістю та завершеністю форми. Ці завоювання отримали індивідуальне художнє що залежно від національної школи – італійської (Д. Фантіні, Дж. Вівіані, М. Каззаті, Д. Габріелі, Дж. Тореллі, А. Кореллі), німецької (Й.-К. Пецель, Г.-Ф. Телеман), австрійської та чеської (А. Берталі, Й. Г. Шмельцер, Г. І. Бібер, П.-Й. Вейвановський), англійської (Г. Фінгер, Д. Пейзібл, Г. Перселл).

Доба бароко, як вважає Ю. Усов, стала «золотим століттям» [2, с. 22] перетворення труби у солюючий інструмент, який в оркестрових і ансамблевих творах виконував розгорнуті віртуозні партії, рівень технічної складності яких видається неймовірним навіть за умов виконання їх на сучасних вентиляльних інструментах. Саме тому в соціальній ієрархії музикантів-інструменталістів доби бароко трубачам належала найвища позиція. Рівень технічної та регістрової складності партії труби вимагав високого професіоналізму з боку солістів-виконавців – зазвичай твори писалися для конкретних виконавців, які користувались неабиякими привілеями, офіційно наданими їм суспільством. Серед мотивацій – естетична природа інструмента – блискучого, яскравого, темброво різнобарвного. Історія зберегла імена багатьох видатних трубачів того часу: Г. Райхе, Й. Г. Руе, Д. Шор, В. Сноу, К. Пфайфер, Й. Г. Гайніш та інші.

З розвитком абсолютизму, розбудовою міст і постреформаційним відродженням церкви в першій половині XVIII століття інституції придворних і міських трубачів сягають вищого ступеня розвитку, після чого ситуація поступово погіршується. Зміна суспільно-політичного ладу, формування нового суспільного класу буржуазії, який мав цілком інші смаки, зменшила, а подекуди й залишила без фінансування численні придворні трубні корпуси, поступово звела нанівець виконавські традиції стилю кларіно. У 1827 році (році відродження бахівської літургійної спадщини) у Лейпцигу (колишній німецькій столиці трубного виконавства) не знайшлося жодного трубача, здатного відтворити високу теситуру партій кларіно у Месі h-moll, виконання трубних партій було доручено кларнетам. Очевидно, саме тоді народився міф про незворотно втрачені секрети мистецтва гри трубачів попередніх епох.

Намагання зберегти дух епохи, відтворити атмосферу та звучання барокової труби і, як наслідок, відновлення давнього інструментарію починаються з 1884 року, коли на бахівському фестивалі в Ейзенаху німецьким трубачем Юліусом Козлеком була репрезентована коротка труба у строї «А» з двома вентилями, спеціально сконструйована для виконання бахівських партитур. Труба Ю. Козлека стала популярною й отримала назву «бахівської», хоча сама конструкція інструмента не мала нічого спільного з побутуючими інструментами бахівської доби. Незважаючи на відмінності в інструментах, основні з яких полягають у наявності вентиляльного механізму, набагато меншій довжині звукового каналу, строї, експеримент виявився вдалим, і наступними кроками майстрів стало конструювання інструментів з вентиляльним механізмом у строях «e», «es», «f» та «b». Останній (а саме труба in B) став оптимальним конструктивним варіантом, витіснивши усі попередні. Ця труба отримала назву «труба-пікколо», що використовується й дотепер. Саме на ній виконують сучасні виконавці твори доби бароко.

Спираючись на результати сучасних акустичних досліджень, проблемами відновлення та ренесансу барокового трубного інструментарію займаються провідні фірми Європи та США, де існує спеціалізований магазин барокових труб, власником якого є трубач Беррі Богесс (Barry Bauguess). Пошук конструктивного компромісу між довгими натуральними та короткими хроматичними інструментами триває, він зумовлений пошуком м'якого, прозорого звучання натуральних труб. «Безперечно, існує деяка різниця у тембрі звучання у діапазоні між третьою октавою короткої труби у строї «ре» й четвертою октавою старовинної довгої труби. Короткі високі труби, навіть у стриманій манері виконання, позбавлені теплоти і прозорості звучання довгих інструментів у верхньому регістрі. Цей факт легко прояснюється при порівнянні спектрального складу звуку. Висновок однозначний: якщо ми бажаємо відтворити в точності

звук, яким оперував Бах і його виконавці, то слід використовувати такі ж довгі труби», – зауважує П. Бейт [3, с. 134].

Крім суто технічних проблем у процесі виконання музики бароко зберігають своє значення загальні проблеми інтерпретації, особливо характерні для раннього і зрілого бароко. Вони стосуються як тих виконавців, що грають на автентичних натуральних інструментах, так і тих, що є прибічниками сучасних. Це проблеми, пов'язані з розумінням характеру творів, їх змісту, жанру, стилю (темтів, динаміки, артикуляції тощо), неповною фіксацією в нотному тексті того, що повинно «озвучитися» інтерпретатором. Неповнота нотації має, у свою чергу, два основні аспекти. По-перше, запис містить численні умовні знаки, які розраховані на їхнє знання та розшифровку. По-друге, композитор покладається на бажання й уміння виконавця самостійно орнаментувати мелодію відповідно до традицій і вимог смаку. Обидві навички – «читання» мелізмів та орнаментування-імпровізування – виховуються у процесі щоденних студій, оскільки інтерпретація барокового тексту вимагає глибокого проникнення у стиль епохи з урахуванням національних та індивідуально-авторських особливостей.

Таким чином, для правильного інтерпретування та розуміння авторського нотного тексту сучасному виконавцеві-трубачеві необхідно володіти загальними правилами виконання музики бароко. До них належать передусім висока культура звукотворення, закономірності використання прийомів деташи, «роздування» звука, рубато, виконання тріольних і пунктирних ритмів, ліг тощо. Важливим є також наявність солідного слухового багажу. Як справедливо зауважує Р. Далквіст, «коли сучасний трубач грає на натуральній трубі, його головною проблемою є спокійна атака. Оскільки він зник грати з більшою силою, він повинен навчитися грати м'якше, інакше замість бажаних звуків будуть видобуватися вищі по натуральній шкалі» [4, с. 590]. Особливої уваги вимагають динаміка і штрихова палітра. Потрібні спеціальні технічні прийоми для запобігання перескакування звуків не лише на сусідні тони, але й на терції і кварта. Крім того, слід врахувати, що гра на натуральній трубі вимагає меншої витрати повітря, ніж на сучасній вентильній трубі-пікколо. Виконавство на сучасних вентильних трубах висуває особливі вимоги в сенсі максимального наближення до характеру звука і стилю виконання творів епохи бароко. Однак абсолютна тотожність є неможливою, оскільки тембр високих вентильних труб-пікколо є, за оцінкою Р. Далквіста, «дещо крикливого «фальцетного» відтінку» [4, с. 194], і лише Майстрам вдається досягнути вирафінованого делікатного звучання.

Період між 1750–1815 роками Е. Тарр визначає як час кризи труби. «З одного боку, мистецтво гри кларіно досягло зеніту, і трубні корпуси пропонували свою найбільш пишну музику; з іншого боку, композиторський стиль змінився внаслідок нової буржуазної ідеї суспільства», – констатує дослідник [5, с. 138]. Відсутність хроматики та технічна недосконалість інструмента, темброва неоднорідність звучання регістрів, розширення діапазону, реформування оркестрових функцій труби, поступовий відхід від семантичних стереотипів героїчності, фанфарності труби – на вирішення цих проблем пішло майже два століття. «Вдосконалення будови інструментів є прямим наслідком розвитку музичної творчості і виконавської майстерності; конструкція, яка вдосконалюється, створює умови для еволюції інструментальної музики і виконавського мистецтва», – зазначає С. Левін [1, с. 8]. Ставши хроматичною, труба позбулася залежності від вузького кола тональностей, перетворилася у віртуозний інструмент, поступово зміцнюючи свої позиції в оркестрі віденських класиків. Постійно зростаючі технічно-виразові можливості вдосконаленого інструмента, яскравість і потужність його тембрових характеристик викликали до життя жанр концерту для труби з оркестром: на межі XVIII і XIX століть – Й. Гайдна та Й. Н. Гуммеля. Поява в кінці XIX століття *труби in B* – нового модернізованого інструмента з вентильним механізмом, який відкрив його технічно необмежені художньо-виконавські можливості, дозволила посилити експресію, блиск, піднесеність, перетворитися в оркестрово-тутійний, камерно-ансамблевий та концертуючий інструмент.

Поряд з масштабною концертно-симфонічною лінією становлення трубного репертуару XIX століття камерні жанри для труби, зокрема, жанр сонати, не отримує «широкого» дихання. Перші поодинокі спроби залучення мідних інструментів у камерний ансамбль сягають початку

XX століття: варто згадати «Легенду» Джордже Енеску для труби і фортепіано (1906), Сонату для валторни, труби і тромбона Франсіса Пуленка (1922). Неоціненним внеском у розвиток камерного репертуару за участю духових була композиторська діяльність Пауля Гіндеміта, програмним гаслом якого стало написання творів для усіх інструментів симфонічного оркестру, включаючи мідну групу. У 1939 році з'являється Соната для труби і фортепіано П. Гіндеміта – перлина концертного репертуару для труби XX століття. Сублимуючи кращі риси фортепіанних та струнних сонат С. Прокоф'єва і Д. Шостаковича, *російська* соната для труби і фортепіано представлена творчістю Б. Асаф'єва, М. Платонова, М. Мільмана, Ю. Александрова, Є. Голубева та інших, *українська* – М. Бердієва, *чеська* – Б. Мартіну, *французька* – Д. Руфф, *польська* – П. Перковського.

Популяризації сонати для труби сприяє формування академічної професійної освіти та періодичне проведення Міжнародних конкурсів виконавців на духових інструментах. Як наслідок – протягом сорока років XX століття створено близько 20 яскраво-індивідуальних зразків жанру.

Соната для труби XX століття привнесла значні зміни в царину композиторського мислення, яке вимагає володіння новими, нетрадиційними виконавськими прийомами, суттєво розширює діапазон виразових можливостей труби, який посилює колористичний компонент, оперує мікрохроматикою, перманентним диханням, імпровізаційністю тощо.

Досліджуваний жанр стає визначною ділянкою концептуального й стилістичного новаторства П. Гіндеміта, Б. Асаф'єва, Б. Мартіну, М. Бердієва. Ідея зіставлення протилежних семантичних начал, опосередкована опора на національно-фольклорні джерела, поєднання раціоналізму з яскравим емоційним самовиразом – усе це ідеально резонує запитам часу. Відтак, загальна картина шляхів розвитку європейської сонати для труби постає багатопланово й об'ємно. Спільними факторами є прагнення максимального самовиразу, свободи, незалежності від будь-яких стереотипів; природним і логічним є звернення до тої системи художніх засобів, яка сприяла вияву індивідуальності автора.

Європейська композиторська практика XX століття накопичила великий інформаційний фонд, узагальнивши історичний шлях становлення й розвитку трубного репертуару; здійснила великий крок у напрямі оволодіння новими художньо-виразовими засобами, корекції функціонування виконавського апарату трубачів. Концертуючи музиканти передусім мусять достеменно розуміти концептуальний стрій і сучасну композиторську лексику. Звук, тембр, технічні характеристики модерної трактовки інструмента безпосередньо залежать від естетичного цензу виконуваного художнього матеріалу. Згідно з новітніми стильовими тенденціями та композиторськими техніками актуалізується цілком своєрідний, далекий від традиційного арсенал прийомів звукоутворення та динамічно-штрихової палітри. Якщо порівняти коло типових виконавських проблем, які стояли перед трубачами раніше і тепер, стає очевидним, що в музиці попереднього століття, зокрема у жанрі сонати, вони докорінно змінилися як з точки зору образно-емоційного, так і композиційного, мелодично-інтонаційного, тембрового змісту. Стилїстика партії труби в сучасній сонаті зазвичай стає досить далекою від інтонування кантиленним, гнучким, *belcant'*ним звуком у зручній теситурі; зникає необхідність звернення до декоративно-орнаментальної техніки як знакової риси стилїстики XVII–XVIII століть.

Визначальними принципами виконавського стилю, пов'язаними з інтерпретаційними аспектами сонат для труби XX століття, стає перевага речитативно-декламаційного типу інтонування, що акцентує мовну стилїстику, апіорі невластиву темброво-звуковій природі труби; привнесення різкого, напруженого способу інтонування широкоінтервальних різноспрямованих послідовностей; значне розширення регістрового діапазону труби з акцентом на крайніх регістрах; використання нових звукотворчих можливостей інструмента: гра без вібрато (прямим звуком) або інтенсивне вібрато, *frullato*, *parlando*; різка зміна емоційних настроїв, згідно з монтажем контрастних епізодів, витриманих у межах яскраво контрастних динамічних зон – від *pp* до *ff*. Широке застосування сучасними композиторами верхньої регістрової теситури, у якій труба звучить яскраво й напружено, вимагає від сучасного виконавця тембрової стабільності та культури звука в усіх регістрах.

У Західній Європі духове виконавство, ґрунтуючись на численних наукових дослідженнях, об'єднаних з практичним досвідом та експериментами, формує певні традиції інтерпретації барокової музики. В Україні та, зрештою, в усьому пострадянському просторі можна констатувати значне відставання у цій царині. Достатньо невеликим є коло музикантів, що володіє бароковою технікою виконання, існує лише кілька ансамблів давніх духових інструментів. Цей факт пояснюється дефіцитом самого інструментарію, відповідного репертуару, фінансової бази.

Досконалість сучасного виконавця на трубі полягає в його універсальності: умінні виконувати як музику епохи бароко, так і музику ХХ століття. Постійний пошук нових виразових засобів, яскрава темброва індивідуальність труби незмірно розширила обрії самого поняття камерності. Відтак труба, пройшовши довгий, складний, плідний шлях від суто сигнального, побутового, ритуального до віртуозно-сольного, оркестрового та ансамблевого інструмента з величезними художньо-виразовими можливостями, посіла гідне місце в соціокультурному просторі ХХІ століття.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Левин С. Я. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры / С. Я. Левин. – Л. : Музыка, 1973. – 262 с.
2. Усов Ю. А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах / Ю. А. Усов. – М. : Музыка, 1975. – 198 с.
3. Bate P. The trumpet and trombone. Second corrected impression / P. Bate. – London : Ernest Benn Ltd., 1978. – 300 p.
4. Dahlqvist Reine Bidrag Till Trumpeten Och Trumpetspelets Historia : Fran 1500-Talet Till Mitten Av 1800-Talet Med Sarskild Hansyn Till Perioden 1740–1830 / R. Dahlqvist. – Goteborg : Musikvetenskapliga institutionen, 1988. – 637 s.
5. Tarr E.H. The Art of Baroque Trumpet Playing / E. Tarr. – Mainz : Schott Musik International Gmb&Co. KG, 1999. – Vol.1. – 128 p.

УДК 785.6 : 788.41

І. С. ПАЛІЙЧУК

### ЖАНР ВАЛТОРНОВОГО КОНЦЕРТУ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ 70–90-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

*У статті окреслено історичні віхи еволюції концерту для валторни в українському музичному мистецтві. Його шляхи формування та розвитку пов'язані з іменами В. Гомоляки, Л. Колодуба, Є. Станковича, Л. Думи та ін. У роботі також проаналізовано вершинні взірці жанру валторнового концерту з оркестром українських авторів та запропоновано його типологію.*

**Ключові слова:** жанр, концерт, мідні духові інструменти, валторна, українська музика.

І. С. ПАЛІЙЧУК

### ЖАНР ВАЛТОРНОВОГО КОНЦЕРТА В ТВОРЧЕСТВЕ УКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ 70–90-Х ГОДОВ ХХ ВЕКА

*В статье очерчено исторические вехи эволюции концерта для валторны в украинском музыкальном искусстве. Его пути формирования и развития связаны с именами В. Гомоляки, Л. Колодуба, Е. Станковича, Л. Думы и др. В работе также проанализированы вершинные*

*образцы жанра валторнового концерта с оркестром украинских авторов и предложено его типологию.*

**Ключевые слова:** жанр, концерт, медные духовые инструменты, валторна, украинская музыка.

I. S. PALIICHUK

### THE GENRE OF HORN CONCERT IN THE CREATION OF THE UKRAINIAN COMPOSERS OF 70–90-TH YEARS OF XX-TH CENTURY

*The article researches the Ukrainian concert for horn with orchestra, its formation, evolution and trends of development. The ways of formation of the national variety in this genre are connecting with the names of, V. Gomoljaka, L. Kolodub, E. Stankovich, L. Duma and others. The article consists of the analysis of the horn concerts for solo wind instruments, written by the Ukrainian composers and its typology.*

**Key words:** genre, concert, brass wind instruments, horn, Ukrainian music.

Репертуар для мідних духових інструментів вражає своїм розмаїттям – від мініатюри до творів великої форми. Серед великожанрового репертуару для названої групи духових інструментів домінантою стає концерт, який пройшов тривалий історико-еволюційний шлях.

Серед інструментів мідної групи труба найпершою утвердила себе на сцені в якості сольного інструмента. Творцями перших трубних концертів, і, таким чином, піонерами написання творів великої форми для мідних духових інструментів були Т. Альбіноні, Й.-С. Бах, А. Вівальді, А. Кореллі та Г.Ф. Телеман. Натомість тромбон та валторна право називатись сольними інструментами здобули лише у XVIII столітті. Авторами перших тромбонних концертів були Й. Альбрехтсбергер, Г. Вагензайль, М. Гайдн, а також Л. Моцарт. Валторна свої перші кроки в якості концертного інструмента зробила у творчості Й.-С. Баха, А. Вівальді, Г. Ф. Генделя та Г. Ф. Телемана. Однак першою вершиною репертуару в жанрі концерту для натуральної валторни стали твори Й. Гайдна та В.-А. Моцарта.

Еволюційний процес концерту для мідних духових інструментів тісно пов'язаний із вдосконаленням їх конструкції. Так, із винаходом хроматичних інструментів розпочався якісно новий етап використання композиторами валторни як соліста. Її віртуозні та виразові можливості з надзвичайною щедрістю розкриваються у валторнових концертних творах композиторів-романтиків – К. М. Вебера, Р. Шумана та Р. Штрауса.

Особливо активно розвиток жанру валторнового концерту відбувається в другій половині XX століття, який успадковує нові тенденції, характерні для еволюції музичного мистецтва зазначеного хронологічного періоду. Йому притаманне втілення складних філософських концепцій, а також використання новітніх досягнень композиторської та виконавської технік.

Концертні опуси для валторни представлені композиторами різних національних шкіл – О. Арутюняном, С. Василенком, О. Гедіке, П. Гіндемітом, Р. Глієром, Б. Дваріонасом, Й. Пауером та іншими. Особливо вагомий внесок зробили українські композитори в процес формування жанру концерту для валторни, яка утвердила себе в якості сольного інструмента на вітчизняній сцені тільки в другій половині XX століття. З цього часу розпочинається становлення та розвиток українського валторнового концерту.

До створення концертних вірців за участю солюючої валторни звернулись такі відомі українські композитори, як В. Гомоляка, Л. Дума, О. Зноско-Боровський, Л. Колодуб, Є. Станкович та інші. Твори цих авторів репрезентують певні типологічні різновиди жанру валторнового концерту: одночастинний концерт поемної форми (Перший валторновий концерт Л. Колодуба (1972)), жанр великого симфонізованого концерту (Концерти для валторни з оркестром В. Гомоляки (1972), О. Зноско-Боровського (1976) та Л. Думи (1990–1991)), камерний варіант жанру (Концерт №2 для валторни з камерним оркестром Л. Колодуба (1980))



та жанр подвійного концерту (Українське концертно для двох валторн з оркестром Л. Колодуба (1985). Крім того, Шоста камерна симфонія (Концерт) для валторни з оркестром Є. Станковича (1993) поєднує характерні ознаки різних генетичних джерел – симфонії, концерту, а також симфонічної поеми.

Тому мета пропонованої статті – здійснити типологію концертних творів для валторни та оркестру українських авторів у процесі еволюційного розвитку названого жанру.

Вищезазначені питання ще не виступали предметом дослідження в сучасному музикознавстві. В окремих працях, присвячених творчості В. Гомоляки [16] та Л. Колодуба [3; 4], автори зупиняються на валторнових концертних творах цих композиторів. Однак названі праці мають монографічний характер, тому визначення типології жанру концерту для валторни в процесі його еволюційного розвитку, його аналітична та музично-стилістична характеристика достатньо не висвітлена і потребує більш детального дослідження.

Піонером написання творів великої форми для валторни є Л. Колодуб. Його творчість репрезентує певні типологічні різновиди жанру валторнового концерту: одночастинний концерт поемної форми (Перший валторновий концерт (1972)), камерний варіант жанру (Концерт №2 для валторни з камерним оркестром (1980)) та жанр подвійного концерту (Українське концертно для двох валторн з оркестром (1985). Ці твори, як і інші концертні взірці для духових інструментів Л. Колодуба, «... виникли як закономірний результат широкого діапазону його творчих інтересів, постійної уваги до тембрової виразності оркестру й пошуків в галузі інструментовки [3, с. 49-50]».

Стильовою моделлю Першого валторнового концерту Л. Колодуба виступає романтична симфонічна поема, характерними ознаками якої є вільно трактована сонатність, охоплення автором широкого образно-емоційного діапазону, об'єднаного наскрізною інтонаційною ідеєю; динамічне розгортання музичного матеріалу, злиття функцій сольного та оркестрового компонентів. У цілому образно-драматургічний задум Концерту для валторни з оркестром Л. Колодуба залишає враження ясності й продуманості; автор свідомо орієнтується на класичні зразки концертного жанру. Водночас твір звучить свіжо й оригінально завдяки багатій колористичній палітрі, самобутній ладогармонічній мові: складним політональним утворенням, вибагливим фонічним ефектам.

Окрім Першого валторнового концерту Л. Колодуба поемної форми, у 1970-х роках з'являється жанр великого симфонізованого концерту, у якому при збереженні функції лідера солюючого інструмента реалізовується певний тип симфонічної драматургії і симфонічного розвитку. Він представлений Концертами для валторни з оркестром В. Гомоляки (1972) та О. Зноско-Боровського (1976). Композиційну структуру цих творів становить тричастинний цикл із традиційною драматургією кожної частини: романтично-поривчастій першій частині протистоїть елегійна друга, а жанрово-танцювальний фінал відображає феєрію народного свята. У цих прикладах також простежується широка опора авторів на первинні жанри – урочисті та похідні марші, ліричні пісні, танці. Жанровість проникає в усі частини творів, упізнається в їх інтонаційному змісті та способах розвитку тематизму. Стилістику Валторнових концертів В. Гомоляки та О. Зноско-Боровського визначає романтизм, але в нейтралізованих, «поміркованих» рисах.

Отже, Концерти для валторни з оркестром В. Гомоляки (1972) та О. Зноско-Боровського (1976) зберігають іманентні засади жанру, створені й утверджені всією історією його розвитку. До них належать масштабність, циклічність, усталена система співвідношень і розвитку музичних образів. Особливість творів полягає в іншому – різносторонньому показі виразових та технічних можливостей солюючого інструмента та їх повному підкоренню індивідуальній ідеї авторів.

Концерт №2 для валторни з камерним оркестром Л. Колодуба для юних виконавців присвячений М. Я. Юрченку. Написаний в 1980 році, він започаткував існування поряд з симфонічною – камерної «гілки» жанру. Принагідно слід зазначити, що процес камернізації безпосередньо пов'язаний із неокласичною тенденцією, яка є характерною для творчості українських композиторів 1960–70-х років. «Неокласична тенденція, – як зазначає Г. Конькова,

– стала, в деякій мірі, реакцією на те ускладнення музичної мови, ту, часом надлишкову, щедрість у задіянні найрізноманітніших сучасних засобів виразності, які призвели до свого роду технічного перенасичення творчості і стабілізувались, набуваючи вже певних рис «академізму» [7, с. 20]. Крім того, Другий валторновий концерт Л. Колодуба виявляє характерні ознаки жанру «юнацького» концерту, до яких належать світлий образний зміст, опора на жанри маршу, танців та ліричних пісень тощо.

Формування цього жанрового різновиду концерту для мідних духових інструментів в українській музиці припадає на 70-ті роки ХХ ст., а його типовими зразками є Концерти для труби з супроводом оркестру або фортепіано М. Бердієва (1972, 1977, 1978), Ж. Колодуб (1986), Я. Лапинського (1976), М. Сильванського (1970) та Ю. Щуровського (1970).

Водночас Л. Колодубові належить створення досить оригінального жанру – подвійного валторнового концерту, який представлений Українським концертино для двох валторн з оркестром (1985). Названий жанровий різновид концерту ще не зустрічався у вітчизняному концертному репертуарі для мідних духових інструментів, але має аналоги в фортепіанній, віолончельній та скрипковій музиці. Це Концертино для двох фортепіано Л. Донник (1993) та Концертино для двох фортепіано О. Жука (1970); Концерт для двох віолончелей з камерним оркестром О. Красотова (1996), а також Подвійний скрипковий концерт Л. Колодуба (1988).

Другий валторновий концерт (1980) та Українське концертино для двох валторн з оркестром (1985) Л. Колодуба репрезентують неокласичний тип концерту. «Основною рисою неокласицизму, яку виділяє Б. Мочурад в концертах для труби з оркестром в європейській музиці, зокрема, в творах Л. Колодуба, – є повернення до принципів формотворення та художнього мислення докласичної епохи та їх переосмислення, «осучаснення» шляхом використання композиційних засобів ХХ століття ...» [10, с. 108]. Крім того, концертні опуси для валторни та оркестру Л. Колодуба вирізняються яскраво вираженим національним колоритом, зокрема завдяки цитуванню в Українському концертино для двох валторн з оркестром українських народних пісень: в першій частині – «Ой піду я понад лугом», а в фіналі – «Женчичок-бренчичок вилітає».

Музичне мистецтво останнього двадцятиліття позначене плюралістичним співіснуванням стилевих особливостей різних епох. Автори вводять у контекст своїх творів найрізноманітніші мистецькі традиції, підпорядковуючи їх досить складну взаємодію своїм задумам. Стильовий плюралізм ХХ століття є тим ґрунтом, який дозволив максимально виявити універсальну природу жанру концерту, зокрема для валторни та оркестру. Крім того, важливим напрямом модифікації жанру, який зробив свої перші кроки в творчості українських композиторів 1960–70-х років, є видозміна жанрової моделі внаслідок синтезу концерту і симфонії. Залучення симфонізму як фактора діалектичного осмислення змісту, як імпульсу для наскрізного драматургічного розвитку значно розширює концептуальні можливості концерту. У свою чергу, риси концертності надають симфонічним творам відкритої емоційності, спонтанності тощо. Таким чином, валторновий концерт стає осередком філософського осмислення складних колізій життя. Зокрема, замість культу прекрасного, гармонійного, блискучого цей жанр слугує втіленням іронічних поглядів на існування Людини в сучасному світі.

Прикладом таких творів є Концерт для валторни та симфонічного оркестру Л. Думи (1990–1991), який позбавлений оптимістичного вирішення твору, традиційного для поезики концертності. Герой постає у двох художньо-образних амплуа – дієвому, сповненого стремління та сподівань, а також ліричному, споглядальному. Однак усі його прагнення в сучасному світі, сповненому різних життєвих колізій, виявляються марними, тим самим відображаючи іронію людського буття.

Поряд із нетрадиційним концептуальним вирішенням Валторнового концерту Л. Думи іманентні риси жанру концерту виявляються у формі твору (тричастинний цикл із симетричним чергуванням контрастних частин), а також в атмосфері «змагання» між валторною solo та оркестром. Водночас увесь тематичний матеріал підпорядковано цілеспрямованому симфонічному розвитку.

Отже, Концерт для валторни та симфонічного оркестру Л. Думи є цінним надбанням сучасної української валторнової літератури – нетрадиційне для поезики концертності

концептуальне вирішення твору відображає процес радикального оновлення жанру на сучасному етапі його розвитку.

Своєрідним взірцем у валторновому концертному репертуарі є Шоста камерна симфонія (Концерт) для валторни з оркестром Є. Станковича (1993), яка являє собою вільну взаємодію різних генетичних джерел. Показово, що Камерну симфонію № 6 автор писав як концерт для валторни з оркестром, але, зваживши саме на брак «концертності» та деяке смислове перевантаження, дав їй нове жанрове визначення. Таким чином, партитура аналізованого твору поєднує в собі ознаки симфонії та концерту за участю солюючої валторни. Крім того, виконання трьох частин Шостої камерної симфонії *attacca* надає їй смислової єдності, а також утворює цілісну монолітну композицію поемного типу.

Музично-драматургічний розвиток Шостої камерної симфонії побудований за принципом «дія-споглядання» з типовою для нього зміною драматичного плану на медитативно-споглядальний. Драматургічний рух від вивільнення внутрішньої експресії до філософського самозаглиблення спричинив жанрову модуляцію від концерту до симфонії. Концертність, у свою чергу, виявляється в наявності в певних епізодах твору «змагання» між солістом та оркестром, а також яскравій індивідуалізованості голосів партитури, їх тембровій та образно-тематичній самостійності.

Шоста камерна симфонія Є. Станковича є надзвичайно звукобарвистою. Її партитуру, сповнену призвуків, шерхоту, звукових спалахів, можна порівняти із витонченим акварельним малюнком. Три частини симфонії «Тривоги осінніх днів ...», кожній з яких автор також дав програмну назву (I – «Світанкові ...», II – «Денні ...», III – «Вечірні ... Нічні ...»), являють собою барвисті квазі-імпресіоністичні картини, що відтворюють живописно-звуковий світ образів, характерних для певного часового стану дня і ночі.

Твір засвідчує фазу дестабілізації жанру валторнового концерту на сучасному етапі його розвитку. Асимілюючи жанровий потенціал симфонії, він перетворився в розгорнуту масштабну форму втілення філософських концепцій, а моновисловлювання солюючого інструмента як характерна ознака поетики концертності асоціюється із авторським коментарем перебігу подій, портретом композитора-психолога. Тому програмна назва твору – «Тривоги осінніх днів ...» – носить узагальнений, асоціативний характер і сприймається як певний поетико-романтичний символ. Пейзажні картини-стани є своєрідною поетичною метафорою протікання людського життя, а також розкривають логіку буттєвої періодичності: народження – юність – зрілість – старість. Таке подвійне трактування програмної назви симфонії спрямоване на розкриття основної ідеї твору – ідеї підпорядкування життя Людини та Природи законам буттєвої світобудови.

Жанр концерту для валторни з оркестром є окрасою творчого доробку В. Гомоляки, Л. Думи, О. Зноско-Боровського, Л. Колодуба, Є. Станковича та інших українських композиторів. Концертні композиції за участю солюючої валторни у творчості українських композиторів 1970–90-х років ХХ століття відображають не стільки кількісну характеристику жанру валторнового концерту, скільки різноманітне існування його типологічних різновидів та поєднання у творах стильових ознак різних епох. Валторновий концерт вітчизняних авторів постає як одночастинний та циклічний, монументальний і камерний. Аналіз партитур цих творів зумовив можливість їх поділу на такі домінуючі в музиці ХХ століття стилістичні групи, як неоромантичну (Перший валторновий концерт Л. Колодуба (1972) та Концерти для валторни з оркестром В. Гомоляки (1972) і О. Зноско-Боровського (1976)), а також неокласичну (Другий валторновий концерт (1980) та Українське концертино для двох валторн з оркестром (1985) Л. Колодуба). У свою чергу, Концерт для валторни з оркестром Л. Думи (1990–1991) та Шоста камерна симфонія (Концерт) для скрипки з оркестром Є. Станковича (1993) відображають характерне для музичної культури останнього двадцятиліття плюралістичне співіснування жанрово-стильових явищ, об'єднаних поняттям «постмодернізму» (О. Козаренко, С. Павлишин та інші), яке дозволило максимально виявити універсальну природу концерту.

Отже, успадкувавши європейські традиції, валторнові концерти українських композиторів збагатили названу жанрову галузь яскравими національними здобутками.

ЛІТЕРАТУРА

1. Варунц В. Музыкальний неокласицизм / В. Варунц. – М. : Музыка, 1988 – 80 с.
2. Довженко В. Нариси з історії української радянської музики / В. Довженко. – К. : Держмузвидавництво, 1967. – Ч. 2. – 319 с.
3. Загайкевич М. Левко Колодуб : творчі портрети українських композиторів / М. Загайкевич. – К. : Музична Україна, 1973. – 60 с.
4. Загайкевич М. Нові твори М. Скорика та Л. Колодуба / М. Загайкевич // Музыка. – 1972. – № 5. – С. 3–4.
5. Зинькевич Е. Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича / Е. Зинькевич. – Сумы, 1999. – 250 с.
6. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. – Львів, 2000. – 284 с.
7. Конькова Г. В. Некоторые тенденции развития советской музыки 60–70-х годов / Г. В. Конькова // Музыкальная культура братских республик СССР : [сб. статей / сост. Г. В. Конькова]. – К. : Музична Україна, 1982. – Вып. 1. – С. 3–29.
8. Котляревська О. І. Левко Миколайович Колодуб – митець сучасності / О. І. Котляревська. – К. : «КИТ», 2005. – 13 с.
9. Крыжановский Ф. П. Украинский концерт для тромбона в аспекте становления и развития жанра: дисс. ... канд. иск. : 17.00.03 / Крыжановский Федор Петрович. – Одесса, 2006. – 181 с.
10. Мочурад Б. І. Концерт для труби в аспекті жанрово-стильової еволюції: дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Мочурад Богдан Іванович. – Львів, 2005. – 185 с.
11. Павлишин С. Музыка XX століття у синтезі мистецтв / С. Павлишин // Syntagmaton. – Львів, 2000. – С. 36–50.
12. Соколов О. В. К проблеме типологии музыкальных жанров / О. В. Соколов // Проблемы музыки XX века : [сб. статей / гл. ред. В. М. Цендровский]. – Горький, 1977. – С. 12–58.
13. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Н. Сохор. – М. : Музыка, 1968. – 103 с.
14. Усов Ю. А. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах / Ю. А. Усов. – М. : Музыка, 1988. – 184 с.
15. Усов Ю. А. История отечественного исполнительства на духовых инструментах / Ю. А. Усов. – М. : Музыка, 1975. – 200 с.
16. Щириця Ю. П. Вадим Гомоляка : творчі портрети українських композиторів / Ю. П. Щириця. – К. : Музична Україна, 1982. – 48 с.

УДК 78.2У

О. І. МАЙЧИК

**ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ІВАНА МАЙЧИКА ТА ЇЇ ПРОЕКЦІЯ НА  
КОМПОЗИТОРСЬКУ ТВОРЧІСТЬ**

*У статті здійснено дискурс у сферу педагогічної діяльності та зумовленої нею дидактичної творчості І. Майчика. За основу взято навчальну збірку митця «Хоровий підручник. Дитячі пісні, хорові твори та вокальні ансамблі для музичних навчальних закладів» (2004). Простежено спадкоємність у галузі вітчизняної дидактичної літератури та новаторство в її компонуванні, взаємозв'язок з практичним диригентським та педагогічним досвідом.*

**Ключові слова:** музичне шкільництво, хоровий репертуар, дидактична збірка.

### ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ИВАНА МАЙЧИКА И ЕЁ ПРОЕКЦИЯ НА КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

*В статье осуществлён дискурс в сферу педагогической деятельности и обусловленное ею дидактическое творчество И. Майчика. За основу взят учебный сборник композитора «Хоровой учебник. Детские песни, хоровые произведения и вокальные ансамбли для музыкальных учебных заведений» (2004). Прослежена преемственность книги в области отечественной дидактической литературы и новаторство в её компоновке, взаимосвязь с практическим дирижерским и педагогическим опытом.*

**Ключевые слова:** музыкальное школьное образование, хоровой репертуар, дидактический сборник.

O. I. MAYCHUK

### IVAN MAYCHUK EDUCATIONAL ACTIVITY AND ITS PROJECTION ON THE COMPOSERS WORK

*This article presents the discourse in teacher performance and its corollary, didactic works I. Maychuk. The basis is taken lecture notes of the artist «Choral textbook. Children's songs, choral works and vocal ensembles for music education» (2004). Traced the continuity of the domestic didactic literature and innovation in its layout, the relationship with the conductor and practical teaching experience.*

**Key words:** musical schooling, choral repertoire, teaching collection.

Виняткова значимість хорового мистецтва для української культури зумовила важливе місце музики, зокрема хорового співу, в системі виховання молоді як у системі загального шкільництва, так і в фахових осередках музичної освіти різних рівнів. Формування корпусу ужиткового концертного та різнорівневого дидактичного хорового репертуару ставить перед будь-яким музикантом вимогу високої культури, ерудованості, фахової підготовки та практичного досвіду.

Дидактична література для дитячих хорів має солідні традиції і досягнення, які не втрачають актуальності незалежно від часу створення. Показовими в цьому переліку можуть бути праці Кирила Стеценка – автора проекту реорганізації музичної освіти в Україні, а також репертуарної шкільної збірки «Луна», посібників для вчителів «Шкільний співаник» (Київ, 1918), «Українська пісня в народній школі», «Методика шкільного співу», підручника «Початковий курс нотного співу».

Значний власний досвід роботи з дитячими та аматорськими хорами послужив підґрунтям для створення навчального посібника для загальноосвітніх шкіл України «Нотна грамота. Підручник для навчання співів у народних школах» Миколи Леонтовича (Київ, 1920)<sup>1</sup>, який досі є об'єктом опанування музично-педагогічної науки та експериментального впровадження в середніх загальноосвітніх закладах. Цінною є також «Пам'ятна книжка» М. Леонтовича (Київ, 1919), у якій обґрунтовується необхідність дослідження народної пісні та залучення її до освіти молоді. Цей перелік неповний без збірки дитячих ігор зі співами «Весняночка» В. Верховинця (Харків, 1927) та окремого ґрунтового видання методичних пояснень до них<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> У сучасному перевиданні: Леонтович М. Практичний курс навчання співу в середніх школах України / М. Леонтович. – К. : Музична Україна, 1989. – 296 с.

<sup>2</sup> Верховинець В. Весняночка / В. Верховинець. – Харків : ДВУ, 1925 – 120 с.; Верховинець В. Весняночка : методичне пояснення до дитячих ігор зі співами для дітей дошкільного віку та молодших дітей трудової школи / В. Верховинець. – Харків : ДВУ, 1927. – 188 с.

Значними є напрацювання у цій галузі галицьких композиторів і педагогів. Ними створювався не лише концертний репертуар для численних аматорських колективів, але й музична література дидактичного характеру (підручники та хорові співаники для учнів загальних і музичних шкіл). Такі видання та збірки упорядкували Я. Ярославенко, Н. Вахнянин, М. Копко, Д. Січинський та ін. Показовим у цьому переліку є «Шкільний співаник у двох частинах» Філарета Колесси (Львів, 1925), який відзначався методичною продуманістю, доступністю матеріалу, запозиченого з фольклору. Завдяки цим якостям Міністерство освіти у 1927 р. затвердило цей співаник як підручник для шкіл з українською мовою навчання в Галичині [3]. До його появи постали хорові репертуарні збірки «Боян» (1886, де Ф. Колесса постає і як видавець, і як співредактор), «Руський співаник для народних шкіл» (у 4-х частинах), «Співаник церковно-народний для шкіл народних» (1911). Окрім нього, у дидактичному спадку музиканта є «Співаймо! Збірничок пісень на два голоси для шкільної молоді на весняне свято пісні», «Збірник народних пісень в укладі на три голоси для ужитку шкільних хорів». Згодом, у 1993 р., видавництво «Музична Україна» об'єднує його праці для шкільного репертуару в «Шкільний співаник. З педагогічної спадщини композитора» [4; 5, с. 220–226].

Як бачимо, кожен з названих авторів був фаховим композитором-практиком, чия мистецька діяльність доповнювалася працею на педагогічній ниві. Саме це зумовлює високі виховні і водночас педагогіко-методичні якості їхніх дидактичних робіт, необхідних для повноцінного музично-естетичного виховання дітей та молоді. З наведеного переліку очевидним є прагнення до створення репертуарного забезпечення для колективів різних рівнів та вікових категорій, тяжіння до фольклорного матеріалу та яскравого національного начала в оригінальних композиціях.

Усі ці якості однаково були притаманні представникові наступної композиторської генерації – визначному львівському композитору, організатору та керівнику низки хорових колективів, багатолітньому педагогу, заслуженому діячу мистецтв України Івану Майчику (1927–2007). Значна частина його творчої спадщини засадничо виникла з педагогічних потреб, утворюючи потужний комплекс напрацювань у галузі репертуарного забезпечення хорових колективів різних освітніх та вікових рівнів, складів, спрямувань. І хоча творча постать митця дедалі більше привертає увагу науковців (Ю. Булку, М. Білинську, М. Гордійчука, М. Мушинку, І. Чупашка, М. Красовського), ця сфера творчої діяльності залишилась поза увагою дослідників.

Мета розвідки – висвітлення педагогічної діяльності та обумовленої нею дидактичної творчості І. Майчика.

Педагогічний хист є важливою стороною обдарування митця та істотною складовою творчої особистості. Роль наставника молоді в галузі музичного мистецтва проходить через усе його життя, адже свою професійну діяльність диригента-практика музикант розпочав ще у студентські роки в якості керівника та організатора ряду самодіяльних шкільних хорових колективів (з хорами львівських середніх шкіл № 24 та № 62), пізніше – керував хором палацу школярів. Свідченням виконавського рівня та успіху в цій галузі діяльності митця може служити той факт, що хор середньої школи № 24 був підготований до виступу на республіканському конкурсі-огляді.

Саме цим напрямом роботи й зумовлено те, що істотну частину творчого доробку Івана Майчика складають твори для дитячого репертуару, орієнтовані на виконання аматорськими, самодіяльними, дитячими колективами.

Однак і в цій галузі творчості виявляються провідні тенденції мистецького спрямування композитора: орієнтація на яскраве національне обличчя, опора на кращі зразки української поезії, зв'язок з фольклорним матеріалом у мелодиці, формі, фактурі, принципах розвитку. Це лаконічні, підкреслено прості композиції, переважно дво- та триголосного складу. Цікаво, що найулюбленіші лемківські фольклорні жанри та зразки народної творчості інших регіонів України оригінально та своєрідно перетворені в композиціях цієї групи. Це – традиційні фольклорні обробки, як, наприклад, двоголосні хори «Біля річки», «Веснянка», «По садочку ходжу», «Будем, браття, співати», «А я сам», «Сіяв мужик просо», триголосні «Не тепер по гриби ходити», «Жучок», «Наша мила Одрехова», а також й оригінальні нефольклорні

чотириголосні твори на народні тексти «Перша вчителька», «Веснянка», «Прощай, дівчино», «А там, у Карпатах».

Чимало творів написано на власні поезії композитора: «Півники», «Зайчик», «Кіт-воркіт», «Ранена пташка», «Гей, сотня наша», «Колискова», «Канон», що свідчить про глибоке й тонке розуміння дитячого світогляду й образності, близької наймолодшим виконавцям.

Згодом митець очолив студентські хоріві колективи: хор факультету іноземних мов Львівського університету ім. І. Франка та хорову капелу Львівського українського поліграфічного інституту.

Серед текстів хорових композицій для дитячого та студентського репертуару – яскраві вірші поетів-сучасників Я. Сторонської, А. Хімко, С. Карплюка, О. Гриніва, І. Цельняк, В. Лучука, В. Хомика Р. Кудлика, а також зразки високої національної поезії, зокрема твори О. Маковея, О. Олеся, М. Вороного, М. Петренка, Б. Стельмаха, Ю. Шкрумеляка. Підсумком творчості педагогічно-дидактичного спрямування стала збірка шкільних та дитячих пісень, до якої увійшли 50 творів: 20 двоголосних, 20 триголосних та ряд чотириголосних хорових композицій.

У 1972 році, пропрацювавши десять років у радіокомітеті, І. Майчик перейшов на педагогічну роботу у Львівське державне музучилище (тепер – ім. С. Людкевича), а згодом став завідувачим відділом хорового диригування.

Робота з молоддю розбудила в ньому величезну енергію до праці, до нових творчих пошуків. Колеги І. Майчика дивувалися його наполегливості, організованості, невичерпному натхненню, непохитному патріотизму й оптимізму.

У музичних бібліотеках шукав спеціальний репертуар для ансамблів, робив власні аранжування, гармонізував та опрацьовував фольклорні композиції, які поповнили вокальний репертуар студентів. «Тут розкрилася нова грань його творчого обдарування – неабиякий педагогічний хист. Протягом тридцяти років виховав понад 20 диригентів, більшість яких закінчили після цього консерваторії та успішно працюють в Україні та за її межами», – зазначав Ю. Булка [1]. Серед випускників І. Майчика: Ярослав Гнатівський – організатор і довголітній керівник камерного хору «Глорія», керівник і диригент студентського хору ЛДК ім. М. Лисенка, керівник вокального ансамблю студентів-регентів «Калофонія» ЛНМА ім. М. В. Лисенка, Богдан Генгало – організатор і диригент камерного хору «Свшан», Олена Шевченко – викладач хорових дисциплін музичного училища ім. Д. Січинського у м. Івано-Франківськ, Левко Рега – хормейстер Львівського національного драматичного театру ім. М. Заньковецької, Володимир Божко – завідувач кафедри Могильовського педінституту (Білорусь), організатор хорової капели, Микола Жеромський – організатор і керівник хорових колективів у Володимирі-Волинському [6, с. 54].

В училищі митець викладав диригування, протягом чотирьох років керував студентським хором та тридцять п'ять років – вокальним ансамблем. Маючи можливість реалізувати більш складні програми, І. Майчик і тут ставив за найважливіше завдання не лише професійний вишкіл, виховання практичних диригентських навичок, але й формування свідомої, національно орієнтованої творчої особистості, тому й послідовно проводив лінію на оволодіння українським хоровим репертуаром.

Як завідувач диригентсько-хоровим відділом, намагався ввести учнів у багатий музичний світ, прагнути уникнути шаблонності, одноманітності репертуару. Так, з його ініціативи та під його керівництвом силами студентських колективів була виконана «Свята месса» Й. Гайдна («Heiligmesse», B-dur, Hob.XXII:10 1796 р.). Диригент особисто звертався до Відня в архів Національної бібліотеки за партитурою невідомого у Львові твору. Це друга з шести мес композитора, якій було дано назву за мелодією церковного гімну «Heilig, heilig», що латиною перекладається як «Sanctus». У цій композиції відчувається сильний зв'язок зі світською музикою та австрійським фольклором. Свого часу композиторові навіть закидали надмірну секулярність композиції. Меса з великим успіхом прозвучала в рамках музичного Всесоюзного фестивалю «Виртуози країни» і зумовила широкий резонанс. Вона була виконана 19 травня 1983 року в Органному залі Львова силами камерного симфонічного оркестру училища та солістів: сопрано – Марія Майчик, тенор – Володимир Ігнатенко, мецо-сопрано -

Марія Пшеничка, бас – Олександр Теліга. У засобах масової інформації був відзначений високий професійний виконавський рівень хору та оркестру.

Якщо робота над партитурою меси і її виконання довели, що диригентів та студентським колективам під його керівництвом під силу складні твори композиторів-класиків, то авторський концерт засвідчив оригінальну композиторську позицію та мистецький почерк.

Навесні 1983 року у Великому залі музичного училища відбувся творчий вечір композитора. У програмі прозвучали оригінальні твори та обробки народних пісень у виконанні народних артистів України Т. Дідик, О. Врабеля, В. Ігнатенка, артистів М. Процев'ят, О. Теліги, М. Майчик. Партію фортепіано виконувала Г. Курилич. Музичні критики відзначали, що композитор збагатив лаконічну лемківську мініатюру і дав їй життя на концертній естраді. «Багато уваги приділяє автор фортепіанній партії, яка в кожному випадку влучно й переконливо доповнює поетичні вокальні образи», – відзначала кандидат мистецтвознавства Марія Білинська<sup>1</sup>.

Саме звернення до ансамблевого жанру в доробку композитора, педагога, фольклориста, диригента, громадського діяча Івана Майчика зумовлене практичними потребами поповнення дидактичного студентського виконавського репертуару. Однак за художньою вартістю, неординарністю мистецьких рішень, відточеністю деталей, стильовим багатством його камерно-ансамблеві композиції піднімаються значно вище суто ужиткових потреб дидактичної практики і є вагомою складовою творчого доробку митця та окрасою концертних програм низки виконавських колективів. «Цей вид вокальної музики займав особливе місце в його композиторській та педагогічній діяльності ..., де глибоке знання українського, зокрема лемківського, фольклору, постійні пошуки та експериментування в царині форми та мелодико-гармонічних інтонацій привнесли свіжий струмінь, розширили традиційність викладання цього предмета в академії», – написав у спогадах про композитора В. Ігнатенко [2]. Жіночі, чоловічі, мішані склади ансамблів І. Майчика однаково можуть слугувати хоровим репертуаром, що розширяє виконавську репертуарну палітру.

«Іван Майчик має природний нахил до музичної педагогіки і проводить велику музично-виховну роботу. Як педагог виховав кілька десятків професійних диригентів, всюди популяризує українську народну пісню та твори українських композиторів», – йдеться в передмові до об'ємної збірки хорових творів композитора [7, с. 4].

Логічно, що набутий досвід педагога, диригента, керівника колективів різних рівнів – від самодіяльних хорів молодших школярів до студентських колективів фахових закладів, видання низки репертуарних збірок привели до задуму створення об'ємної, дидактично обумовленої за структурою праці, яка логічно розвинула б національний досвід укладання посібників з хорової літератури. Такою роботою став «Хоровий підручник. Дитячі пісні, хорові твори та вокальні ансамблі для музичних навчальних закладів», остаточно сформований автором у 2004 році<sup>2</sup>. У ній Іван Майчик виявив себе не лише як педагог, тонко обізнаний з репертуарними запитами, практичним виконавським потенціалом та виховними вимогами колективів різних освітніх та вікових рівнів. Він постає у ньому як упорядник-укладач, знавець і продовжувач музично-педагогічних концепцій М. Лентовича, К. Стеценка, Ф. Колесси, а також як фольклорист, аранжувальник та композитор-практик – автор численних оригінальних хорових творів, небуденний інтерпретатор кращих зразків класичної та сучасної поезії.

Підручник демонструє різні склади та рівні складності хорів та ансамблів від двох до шести голосів а capella та з акомпанементом. Структурно він членується на чотири розділи. Перший розділ містить двоголосні композиції для найменших (29 зразків). Їхня образність, теситура, тип акомпанементу, виховна спрямованість орієнтовані на самодіяльні дитячі колективи загальноосвітніх, музичних, мистецьких шкіл, студій педагогічної практики, центрів та будинків дитячої та юнацької творчості. До нього разом з оригінальними композиціями І. Майчика та блискучого майстра дитячої пісенної творчості А. Кос-Анатольського включено

---

<sup>1</sup> М. Білинська. Рецензія на роботи Майчика І. І. з приводу членства у Львівській організації Спілки композиторів України. – Львів. – 18. 11. 1982 р.

<sup>2</sup> Ця об'ємна праця іще чекає на своє видання.



низку авторських фольклорних обробок та прикладів з вищезгаданої класичної праці – «Шкільного співаника» Ф. Колесси. У двоголосі разом з традиційними для цього віку терцієво-секстовими паралелізмами використано і два канони («Час пливе» на сл. Б. Стельмаха, «Гей, сотня наша» – на власні слова).

У другому розділі (38 творів) переважають триголосні зразки (хоч зустрічаються й двоголосні композиції з колессівської збірки («Женці, «Фіялочки», «Що ж я буду бідний діяв?»), чотириголосся («На рушничок щастя» на сл. В. Хомика<sup>1</sup>, «Дорога матері» на сл. Б. Стельмаха, фольклорна обробка-канон «Над річкою бережком» М. Леонтовича), а також сольна тенорова композиція «Ясен» (на слова Н. Ковальчука). Звертає на себе увагу наявність чоловічих та мішаних складів, що увиразнює прагнення подати багатий і різноманітний репертуар для різновікових аматорських колективів. У розділі зростає багатство представництва авторів. Разом з вищезгаданими М. Леонтовичем, М. Колесою та власними творами упорядник включив до переліку обробки народних пісень М. Гайворонського та хорові аранжування камерно-вокальних композицій М. Кропивницького й М. Лисенка.

Третій розділ (його складають 39 композицій) переважно для чотириголосного мішаного складу. Декілька зразків орієнтовано на жіночий та чоловічий склади, хор Г. Гладкого на сл. Т. Шевченка «Зоре моя вечірняя» в обробці А. Юрченка – п'ятиголосний. Ця частина підручника призначена для виконання студентськими колективами фахових закладів, на що вказує рівень технічно-виконавських труднощів, ідейно-образна тематика, перелік імен визначних українських майстрів хорового письма різних епох. Серед композиторів представлених оригінальними творами, обробками та аранжуваннями, – Л. Ревуцький, Д. Роздольський, Г. Топольницький, Д. Коханський, Р. Купчинський, В. Матюк, М. Леонтович, В. Барвінський, С. Чаренцький, З. Лисько. Фольклорна сфера збагачена прикладами стрілецької пісенності.

Заключний структурний розділ підручника (15 композицій) складають вокальні ансамблі – квартети, квінтети, секстет. Окрім оригінальних композицій найрізноманітніших за образністю, жанрами та складами, тут подано аранжування інструментальних та камерно-вокальних зразків світової класики з українським текстом («Слов'янський танець» А. Дворжака, «Баркаролу» Ф. Шуберта, «Цигани» Р. Шумана<sup>2</sup>), а також фрагменти з оперних творів В. А. Моцарта, А. Боальдьє, А. Льорцінга.

«Хоровий підручник» Івана Майчика підсумував багатий та багатогранний досвід його роботи з хоровими колективами різних складів, віку, фахової підготовки. Принципи його формування експонують його як виняткову за масштабами універсальну репертуарну збірку, укладену з урахуванням теситурних, вікових особливостей, відмінностей ідейно-образного строю, потенціалом вивчення національного фольклору та творів видатних представників музичної культури. Разом з послідовно проведеною патріотичною лінією та кращими традиціями засновників українського музичного шкільництва і творців хорового репертуару праця І. Майчика демонструє відкритість до залучення в навчальний процес композицій зарубіжних митців, також опанування ансамблевим виконавством, наділеним низкою принципових відмінностей від загальної хорової підготовки. Використання збірки у практичній педагогічній роботі надасть нового потенціалу у формуванні репертуарних тенденцій, збагатить новітню дидактичну літературу педагога-хормейстера.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Булка Ю. Життя, замаєне музикою (до 74-річчя заслуженого діяча мистецтв України Івана Майчика) – особистий архів автора, невпорядкований.
2. Ігнатенко В. Богом даний [спогади про І. Майчика] / В. Ігнатенко. – 19 листопада 2009 р. – Особистий архів О. Майчика.
3. Колесса Ф. Шкільний співаник : у двох частих / др. Філярет Колесса. – Львів : накл. укр. педагогічного товариства, 1925. – 108 с.

<sup>1</sup> Тут і далі лише автор слів вказуватиметься в оригінальних творах І. Майчика.

<sup>2</sup> Останній твір – у перекладі О. Пчілки, всі інші – власні тексти та переклади І. Майчика.

4. Колесса Ф. Шкільний співаник: з педагогічної спадщини композитора / Ф. Колесса. – 2-е вид. – К. : Музична Україна, 1993. – 224 с.
5. Коротя-Ковальська В. Український музично-пісенний фольклор та народно-обрядова традиція в українознавстві / Валентина Коротя-Ковальська // Українознавство № 2. – К., 2006. – С. 220–226.
6. Львівське державне музичне училище імені Станіслава Людкевича. Сторінки історії / [ред.-упор. Н. Пузанкова]. – Львів : ТеРус, 2009. – 216 с.
7. Майчик Т. Передмова / Тарас Майчик // І. Майчик. Хорові твори. – К. : Музична Україна, 1997. – С. 3–8.

УДК 398.82

Х. С. ЗАЙЧЕНКО

#### САПФІЧНА СТРОФА В АПОКРИФІЧНИХ КОЛЯДКАХ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ

*У статті зроблено спробу проаналізувати сапфічну строфу та її модифікації, які зустрічаються в апокрифічних колядках Західного Поділля. Звернено увагу на використання цієї строфічної структури у процесі становлення середньовічного церковного музичного жанру – апокрифічних колядок – і впливу на їхнє створення традиційного народного віршування.*

**Ключові слова:** сапфічна строфа, апокрифічні колядки, Західне Поділля, ритмічна форма вірша, складочислова модель.

К. С. ЗАЙЧЕНКО

#### САПФИЧЕСКАЯ СТРОФА В АПОКРИФИЧЕСКИХ КОЛЯДКАХ ЗАПАДНОГО ПОДОЛЬЯ

*В статье сделана попытка проанализировать сапфическую строфу и ее модификации, которые встречаются в апокрифических колядках Западного Подолья. Обращено внимание на использование этой строфической структуры в процессе становления средневекового церковного музыкального жанра – апокрифических колядок – и влияния на их создание традиционного народного стихосложения.*

**Ключевые слова:** сапфическая строфа, апокрифические колядки, Западное Подолье, ритмичная форма стихотворения, складочисловая модель.

K. S. ZAICHENKO

#### THE SAPPHIC STANZA IN THE APOCRYPHAL CAROLS OF WESTERN PODILLYA

*In the article the sapphic stanza and its modifications occurring in the apocryphal carols are analyzed. Special attention is paid to the usage of the given strophical structure in the process of the development of the medieval church musical genre – the apocryphal carols and the impact of the traditional national versification on their development.*

**Key words:** the sapphic stanza, the apocryphal carols, Western Podillya, the rhythmic verse, syllabic numerical model.

Останнім часом в українському етномузикознавстві все більший інтерес у вчених викликають питання, пов'язані з теоретичним осмисленням традиційної народної пісенної творчості. Це насамперед спричинено тим, що до недавнього часу такого роду питання вважалися недоступними початкуючому дослідникові-етномузикознавцеві, оскільки ще не було вироблено методики їхнього аналізу, а досвідчених науковців такого роду осмислення фольклору було доволі мало не лише в Україні, а й поза її межами. Зазвичай це було пов'язано із відсутністю підготовки фахівців такого спрямування.

У період утворення держави Україна у вищих навчальних музичних закладах (консерваторіях, а пізніше – академіях) утворилися кафедри музичної фольклористики, які почали готувати фахівців-етномузикознавців. Тому теоретична проблематика у традиційній народній музиці стала на часі й почала заглиблюватися в її суть. До таких передусім належить осмислення ритмічної будови народних пісень, зокрема апокрифічних колядок.

До питань дослідження ритмічних форм пісенного фольклору (у тому числі й зимового) зверталися українські вчені ще в другій половині XIX століття. Вперше на пісенну строфіку звернув увагу видатний український мовознавець-лінгвіст О. Потєбня в праці «О некоторых символах у славян» [9]. Тут він вказав на найбільш поширені ритмічні форми, які трапляються не лише в українському фольклорі, але й у слов'янському (словенському, хорватському, моравському, болгарському). На становлення народнопісенної ритміки звертали увагу й інші українські вчені: Ф. Колесса [6], В. Гошовський [1], С. Грица [2], А. Іваницький [5], О. Смоляк [11], але їхня увага була зосереджена на ритміці народнопісенних жанрів в цілому (крім С. Грици та О. Смоляка), не заглиблюючись у цю проблему безпосередньо.

Мета статті – проаналізувати в апокрифічних колядках Західного Поділля сапфічну строфу та її модифікації, враховуючи впливи на неї ритміки традиційного народного віршування, зокрема в календарно-обрядовому фольклорі.

Серед поетичних форм апокрифічних колядок Західного Поділля трапляється й сапфічна строфа<sup>1</sup>. В українському віршуванні особливо під впливом місцевих версифікаційних традицій вона втратила первісні (старогрецькі) складочислові кліше й витворила свої (місцеві) структурні матриці, залишаючи при цьому більш-менш стійкий каркас. Найчастіше він представлений п'ятивіршовою строфою, у якій перший і другий вірші – семискладові, другий і третій – восьмискладові, а п'ятий – адоній – відтворений трискладовим (рідше чотири- або п'ятискладовим) односегментним віршем. Прикладом такого сапфічного структурування можуть послужити апокрифічні колядки «В Вифлеємі новина», «Горить вогонь в далині», «Ангел Божий із небес» та ін.

У колядці «В Вифлеємі новина», яка побутує до сьогодні майже в усіх селах Західного Поділля, другий вірш восьмискладовий. Це свого роду розширена модифікація старогрецької (а то й середньовічної (української) сапфічної строфи, що є п'ятивіршовою замість чотиривіршової (до речі, у строфі цієї колядки другий, третій і четвертий вірші восьмискладові). І лише останній – адоній – трискладовий, що також в складочисловому відношенні є меншим від старогрецького на дві мори:

В Вифлеємі новина,	7
Породила Діва Сина	4+4
Породила в благодати	4+4
Непорочна Діва Мати	4+4
Марія.	3

<sup>1</sup> Сапфічна строфа, за свідченням українського вченого-літературознавця В. Маслоука [8], була доволі поширеною на Україні в XVII – першій половині XVIII століття<sup>1</sup>. Її формування приписується грецькій поетесі Сапфо (перша половина VI століття до н.е.), звідси й походить її назва. Серед поетів одним із перших, хто пробував увести цю строфу в українську поезію, був М. Довгалевський [4]. Він пояснював її структуру і звернув увагу на її панегіричний характер. За М. Довгалевським, сапфічна строфа складається із чотирьох віршів, з яких останній є укороченим удвічі. Прикладом сапфічної строфи є панегірик, написаний друкарем Києво-Печерської лаври в честь посвячення Петра Могилы в митрополичий сан:

Преч з роксоланских, смутки, уступуйте  
 Границ, ламентл сердца не турбуйте:  
 Юж ест веселье, ах досыт стогнания  
 Преч нареканя<sup>1</sup> [12, с. 1].

У цілому ця структурна матриця творить свого роду мікросапфічну модель. Адже кожен її вірш, що є значно меншим за обсягом від старогрецького, більшою мірою наближений до традиційного народного складочислення, зазвичай обрядового, у якому переважають вузькооб'ємні вірші.

Аналогічна до попередньої сапфічна модель властива й колядці «Горить вогонь в даліні», записаній у с. Городище Козівського району Тернопільської області від Кривокульського Б. І., 1931 р. н. Різнить їх лише одна складонота в другому вірші (замість восьмискладника присутній семискладник) та ритмічна форма адонія, що є чотирискладовим замість трискладового в попередній колядці:

Горить вогонь в даліні,	7
Біля нього пастирі.	7
Сидять собі та й не знають,	4+4
Що велику радість мають	4+4
В різдвяну ніч.	4

Такого роду складочислові відхилення в окремих віршах строфи вказують на її варіабельний характер у процесі народного виконання й варіативний спосіб мислення самого виконавця.

Аналогічна мікросапфічна строфа властива й місцевій апокрифічній колядці «Ангел Божий із небес». Різнить її від попередніх складочислова будова третього, четвертого й п'ятого віршів: третій і четвертий – десятискладові, а п'ятий – п'ятискладовий:

Ангел Божий із небес	7
Радість нам звіщає днесь,	7
Що в Вифлеємі Бог воплотився,	5+5
Там у вертепі він появилися	5+5
Бідним пастирям.	5

Власне такого роду ритмічна конфігурація строфи зближує її із традиційною народною колядковою формою 5+5, тобто є її модусним відголоском.

Розміту ритмічну форму сапфічної строфи мають і варіанти апокрифічної колядки «Радість нам ся являє», що до сьогодні активно побутують у багатьох селах Західному Поділлі:

Радість нам ся являє,	7
Діва Сина рождає.	7
Небеса, небеса, небеса славлять.	6+5
Ангели ся удивляють,	4+4
пастиріє поклін дають	4+4
Народженому.	5

Перший і другий вірші у цій строфі представлені семискладником, третій – одинадцятискладником (власне сапфічним), четвертий і п'ятий – восьмискладником і шостий – адоній – п'ятискладником. Як бачимо, у цій колядці сапфічна строфа розширена до шестивіршової структури. Розширені ритмічні форми часто трапляються у тих колядках, у яких власне строфа і приспів творять одну цілість (в аналізованій колядці приспів розпочинається із третього вірша).

Мікросапфічна строфа властива й давній апокрифічній колядці «Бог предвічний народився». Її строфа складається із чотирьох віршів, перший з яких – восьмискладовий 4+4, другий і третій – шестискладовий 3+3, а четвертий – адоній – п'ятискладовий:

Бог предвічний народився.	4+4
Прийшов днесь із небес,	3+3
Щоб спасти люд свій весь	3+3
І утішив вся.	5

У цілому складочислова формула строфи є мікромоделлю сапфічної, оскільки творить чотири вірші гетероритмічної будови, останній з яких – адоній – за ритмічною будовою відповідає сапфічному.

Зауважимо, що колядка «Бог предвічний народився» є візиткою Різдвяних свят, своєрідним різдвяним символом-знаком. Треба зазначити, що ця колядка належить до усно-

писемної творчості давнішої верстви. Вперше вона була опублікована в Почаївському «Богогласнику», який вийшов друком у 1791 році й репрезентував цей жанр як кантовий. Варіант цієї колядки з аналогічною складочисловою будовою був опублікований і в Жовківській збірці «Коляди або пісні з нотами на Різдво Христове», що був виданий у 1926 році в м. Жовкві що на Львівщині. Аналогічні варіанти коляди «Бог предвічний народився» активно побутують у Західному Поділлі і сьогодні. Її має в своєму репертуарі чи не кожна сільська та міська родина. Підтвердженням цього є значна кількість (57) її варіантів, які зафіксовані в друкованих і рукописних джерелах із західноподільського району.

В апокрифічних колядках Західного Поділля трапляються сапфічні строфи, які одночасно охоплюють як строфу, так і приспів. Власне, прикладом такого структурного поєднання є варіанти колядки «В Вифлеємі днесь Марія Пречиста», що записані в с. Курівці Зборівського району Тернопільської області та в м. Ходорів Жидачівського району Львівської області. У перших двох віршах збережено первісну (старогрецьку) ритміку сапфічної строфи – одинадцятискладник, яка у третьому вірші розширюється до чотирнадцятискладника. Зауважимо, що словесна матриця повторюється двічі, підкреслюючи важливість смислового наповнення, й завершується шестискладовим адонієм. До речі, третій вірш із адонієм творять структуру приспіву у цій колядці. Такого роду формування властиве й іншим західноподільським колядкам:

В Вифлеємі днесь Марія Пречиста	4+4+3
Породила у вертепі нам Христа.	4+4+3
Слава во вишних Богу 2	7+7
І мир всім на землі.	6

Зауважимо, що ця колядка є поширеною в співочому середовищі Західного Поділля й активно виконується місцевими колядниками. Її ритмічну основу творять чотири вірші, перший і другий з яких одинадцятискладовий, але з іншою ритмічною організацією. Якщо старогрецький або середньовічний український одинадцятискладник ділиться лише на два сегменти із формою 5+6, то колядковий – трисегментний із ритмічною будовою вірша 4+4+3. Зазначимо, що остання ритмічна форма часто вживається в традиційному українському фольклорі, зокрема в шедрівках, веснянках, купальських, обжинкових, весільних піснях та ін.

У Західному Поділлі, зокрема в с. Жизномір Бучацького району Тернопільської області, до сьогодні побутує колядка «Ликующе возиграймо днесь», що зберігає модифіковані риси сапфічної строфи:

Ликующе возиграймо днесь,	4+5
Явилась нам благодать з небес.	4+5
Христос нам родився з Марії,	3+6
Непорочной і чистой Лелії	4+6
Во мирі для нас. 2	5

Сапфічна строфа цієї колядки має п'ять віршів, з яких перші три є дев'ятискладовими, четвертий – десятискладовим, а п'ятий – адоній – п'ятискладовим. Такого роду ритмічне укорочення на одну-дві складоноти – ознака національних особливостей у сапфічному віршуванні, яке в ритмічному відношенні є варіабельним й асиметричним на сегментному рівні.

Майже у первісній (старогрецькій) формі сапфічна строфа постала в апокрифічній колядці «На Рождество Христа ангел прилетів». Тут у перших двох віршах присутній одинадцятискладник. І лише третій вірш розширений до дванадцятискладника. Власне такого роду розширення третього вірша – типове явище в українському віршуванні, що таким чином вносить український версифікаційний елемент й адаптує сапфічну складочислову будову в традиційну площину. Також і адоній представлений у розширеній формі – семискладником (замість п'ятискладника в старогрецькій сапфічній строфі). Така ритмічна будова сапфічної строфи має, найімовірніше, впливає з місцевих (традиційних) реалій:

На Рождество Христа ангел прилетів.	6+5
Він легів по небу, людям пісню пів.	6+5
Ви, люди, ликуйте та й днесь торжествуйте	6+6
В день Христового Різдва.	7

Зауважимо, що варіанти цієї колядки записані в селах Уритва, Денисів, Великий Ходачків Козівського, Заруддя Збарзького, Курівці Зборівського районів Тернопільської області від місцевих жителів. Це вказує на популярність даної колядки серед західноподільських жителів.

Сапфічна строфа покладена в основу апокрифічної колядки «Що то за предиво, в світі новина», яку також можна зустріти в активному співочому репертуарі місцевих колядників. Зокрема, вона побутує в м. Ходорові Жидачівського району Львівської області та в селах Лозова Тернопільського, Снігурівка Лановецького районів Тернопільської області:


Що то за предиво, в світі новина,	6+5
Що Марія Мати Сина родила.	6+5
А як вона породила,	4+4
тоді вона говорила:	4+4
Йсусе, Сину мій.	5

Як показує цей приклад, в апокрифічних колядках найчастіше трапляється стародавня ритмічна форма сапфічної строфи переважно у перших двох віршах (маємо на увазі одинадцятискладник). Два чи три наступні вірші – це витвір традиційного (найімовірніше, народного) віршування. Тут показово мобільним є третій вірш, який завдяки внутрішньому римуванню творить два окремі вірші, що зазвичай є коротшими від попередніх, й таким чином розширює строфу із чотирирядкової в п'ятирядкову. Останній (адоній) у цій колядці є п'ятискладовим.

В апокрифічній колядці «В Вифлеємі тайна сталась превелика», записаній у м. Скалат Підволочиського району Тернопільської області, сапфічна строфа представлена дванадцятискладовими трьома віршами і семискладовим адонієм.

В Вифлеємі тайна сталась превелика,	6+6
Бо там народився предвісний Владика.	6+6
Хвалу Богу даймо, весело співаймо:	6+6
Слава во вишних Богу.	7

Це дає підставу стверджувати, що в українських колядках переважає кратність у складочисловій будові над некратністю. До речі, кратні норми у сегментній будові переважають і в інших обрядових і необрядових піснях.

Силабомелодичний ритм цієї колядки також демонструє спорідненість із традиційним колядковим – , що також орієнтує репрезентанта цього жанру в традиційну народну формульність.

Подібну форму сапфічної строфи можна побачити в колядці «Господь Бог предвічний нині нам явився», записаній у м. Ходорові Жидачівського району Львівської області:

Господь Бог предвічний нині нам явився,	6+6
З непорочної Діви в яслах воплотився.	6+6
Хори ангельські співають,	4+4
Народженого вітають:	4+4
Слава во вишних Богу.	7

Різниця їх лише в третій вірш, який у цій строфі розширився і став дворядковим, набувши ознак двосегментного восьмискладника. Така ритмічна трансформація впливає на видозміну композиційного розгортання, яка має елементи тричастинності – зачину, ходу й кінцівки.

Структуру сапфічної строфи представляють й варіанти апокрифічної колядки «Вселенная веселися», що записані в селах Іванівка Тербовлянського та Новий Нижбірок Гусятинського районів Тернопільської області. Тут сапфічна строфа виступає в доволі наближеному до її першоджерела варіанті. У ній є п'ять віршів, з яких перші чотири – восьмискладові, а п'ятий – адоній – шестискладовий. Якщо говорити в цілому, то у варіантах цієї колядки відчувається лише примарність сапфічної строфи, хоча в структурному відношенні вони аналогічні:

Вселенная веселися,	4+4
Бог од Діви народився.	4+4

Во вертепі со бидляти	4+4
Которому поклін дати.	4+4
Царіє (2) приходять.	6

Таку ж саму складочислову будову строфи має й апокрифічна колядка «Веселіться нині, люди», записана в с. Городище Козівського району Тернопільської області.

Веселіться нині, люди,	4+4
Хай на землі радість буде.	4+4
Веселая нам новина,	4+4
Породила Діва Сина	4+4
Марія (3).	3

Різняться дві вищезазначені колядки лише ритмічною формою адонія, який у першій строфі є шестискладовим, а в другій – трискладовим, хоча на силабомелодичному рівні вони творять дев'ятискладник.

У с. Плебанівка Теребовлянського району Тернопільської області зроблено запис апокрифічної колядки «Днесь прийдіте, увидите Христа Бога свого», яку виконала Шкугра М. М. У ній сапфічна строфа представлена п'ятьма віршами широкооб'ємної складочислової будови. Перші два вірші репрезентують п'ятнадцятискладник, третій і четвертий – восьмискладник, а п'ятий – адоній – семискладник:

Днесь прийдіте, увидите Христа Бога свого	4+4+7
Облачити, прославити миром Сина свого.	4+4+7
В подлой шопі народжений	4+4
І во яслах положений	4+4
Правдивий Бог од світа.	7

Така широта амплітуди перших двох віршів, без сумніву, позначена впливами народного віршування, зокрема наслідуваного з соціально-побутових жанрів, які переважно наповнені об'ємними ритмічними формами<sup>1</sup>. Завдяки цьому вони мають прославний (панегіричний) характер.

П'ятивіршова модифікація сапфічної строфи присутня й у варіантах апокрифічної колядки «Розвеселімся всі разом нині», записаних у селах Тютьків Теребовлянського, Петриків Тернопільського, Гукалівці Зборівського районів Тернопільської області. Її структуру творять перші три десятискладові вірші і четвертий – восьмискладовий з несиметричними двома сегментами:

Розвеселімся всі разом нині.	5+5
Христос родився в бідній ясині,	5+5
Посліднім віком став чоловіком.	5+5
Всі утішайтесь на землі.	5+3

У складочисловій будові цієї строфи відчутний вплив традиційного народного колядкового віршування. Адже апокрифічні колядки завдяки входженню у фольклорне середовище поступово витісняли їхні попередні традиційні народні аналоги (колядки язичницького змісту) й таким чином були позначені їхніми мелосними ознаками.

Цікавий варіант складочислової будови сапфічної строфи представляє колядка «Що за радість для нас всіх настала». Тут кожен вірш на одну-дві складоноти відходить від первісної сапфічної моделі. Зокрема, перші два вірші – десятискладові, третій – дванадцятискладовий, а четвертий – адоній – трискладовий:

Що за радість для нас всіх настала,	4+6
Яка досі в світі не бувала.	4+6
Свят Бог народиася, людям об'явився	6+6
На землі.	3
Це творить ще одну версію сапфічної строфи.	

<sup>1</sup> Про широкооб'ємність віршів і строф у соціально-побутових піснях зазначають українські етномузикознаці Ф. Колесса [7, с. 23], С. Грица [3, с. 124], А. Іваницький [5, с. 186], О. Смоляк [10, с. 30] та ін.

Поширеною ритмічною формою сапфічної строфи є наступна складочислова модель: десятискладник – у першому вірші, восьмискладник – у другому і третьому і нецезурований семискладник – у четвертому (адонію):

Спи, Ісусе, спи, спатоньки ходи.	5+5
Я тебе му колихати,	4+4
Тихесенько промовляти.	4+4
Люлі, серденько, люлі.	7

До речі, ця колядка поширена в співочому середовищі Західного Поділля. Її й сьогодні виконують у селах Великий Ходачків Козівського, Курівці Зборівського, Петриків, Драганівка Тернопільського, м. Скалат Підволочиського районів Тернопільської області. У ній переважають типові ритмічні форми традиційних народних колядок і щедрівок.

Отже, старогрецький сапфічний аналог дає підстави стверджувати, що одинадцятискладовий вірш малопоширений у сучасній українській поетичній версифікації, хоча в середньовіччі він використовувався в панегіричній поезії і був одним із зразків поетичної форми. Автори апокрифічних колядок частіше вживали симетричні форми у віршуванні – восьмискладник (4+4), десятискладник (5+5), дванадцятискладник (6+6), чотирнадцятискладник (7+7), що таким чином наближало їхні поетичні форми до місцевої традиційної народної версифікації, ніж до книжної латинської. Крім цього, старогрецька сапфічна строфа в українській версії частіше була представлена п'ятирядковою чи навіть шестирядковою моделлю, ніж чотирирядковою. У такому разі сама композиційна основа строфи набирала рис тричастинності, що впливало на довершеність самої структури.

Застосування сапфічної строфи в апокрифічних колядках Західного Поділля (як і в ширшому українському просторі) в майбутньому потребує більш глибоких аналітичних підходів й уваги ширшого кола аналітиків.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Гошовский В. У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению / Владимир Гошовский. – М. : Сов. композитор, 1971. – 303 с.
2. Грица С. Й. Мелос української народної епіки / С. Й. Грица. – К. : Наук. думка, 1979. – 246 с.
3. Грица Софія. Українська фольклористика XIX – початку XX століття і музичний фольклор. Нариси / Софія Грица. – Київ–Тернопіль : Астон, 2007. – 152 с.
4. Довгалевський М. Поетика (Сад поетичний) / М. Довгалевський / [пер. В. П. Маслюка]. – К. : Мистецтво, 1973. – 436 с.
5. Іваницький А. Українська народна музична творчість : Навч. посібник / А. Іваницький. – К. : Муз. Україна, 1990. – 336 с. : нот.
6. Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень / Філарет Колесса // Ф. М. Колесса. Музикознавчі праці / [підгот. до друку С. Й. Грица]. – К. : Наук. думка, 1970. – С. 21–233.
7. Колесса Філарет. Усна словесність / Філарет Колесса / [підгот. до друку Б. Луканюк, О. Смоляк]. – Тернопіль : Підручники та посібники, 1996. – 40 с.
8. Маслюк В. П. Латиномовні поетики і риторики XVII – першої половини XVIII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні / В. П. Маслюк. – К. : Наук. думка, 1983. – 236 с.
9. Потєбня А. О некоторых символах в славянской народной поэзии / А. Потєбня. – Харьков : В универс. типографии, 1860. – 155 с.
10. Смоляк Олег. Музичний фольклор Тернопільщини. Підручник-хрестоматія / Олег Смоляк. – Тернопіль : Вид-во «Астон», 2011. – 140 с.
11. Смоляк О. Ритмічна форма 4+4 у гаївках Західного Поділля / Олег Смоляк // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. – №1(4). – 2000. – С. 123–128.
12. Студинський К. Панегірик «Εὐφώνια веселобрмячая», посвячении Петрови Могилі в р. 1633 / Кирило Студинський // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. – Львів : Вид-во НТШ, 1895. – Т. 8. – С. 1–12.



**ВОКАЛЬНІ ЗАСАДИ АНСАМБЛЕВОЇ СПЕЦИФІКИ  
БАНДУРНОГО ВИКОНАВСТВА**

*У статті розглядаються засади становлення ансамблевої специфіки бандурного виконавства через призму гуртового співу та його впливу на зміну співвідношення вокальних та інструментальних компонентів у бандурному мистецтві.*

**Ключові слова:** бандура, ансамбль, спів, вокальні стилі, репертуар.

С. В. ВИШНЕВСКАЯ

**ВОКАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ АНСАМБЛЕВОЙ СПЕЦИФИКИ БАНДУРНОГО  
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА**

*В статье рассматриваются основы становления ансамблевой спецификации бандурного исполнительства через призму коллективного пения и его влияния на изменение соотношения вокальных и инструментальных компонентов в бандурном искусстве.*

**Ключевые слова:** бандура, ансамбль, пение, вокальные стили, репертуар.

S. V. VYSHNEVSKA

**THE VOCAL BASIS OF ENSEMBLE SPECIFICATION OF BANDORE PLAYING**

*The article describes the process of the formation of ensemble specification of bandore playing through viewing company singing and its impact on the changes of correlation of vocal and instrumental components in bandore art*

**Key words:** bandore, ensemble, singing, vocal styles, repertoire.

Специфіка бандурного мистецтва передбачає використання досвіду як вокальних, так і інструментальних досягнень виконавської культури. Сучасний розвиток бандурного мистецтва потребує володіння вокалом на фаховому рівні, достеменного знання техніки професійного співу. Незважаючи на процеси удосконалення, бандура все ж залишається насамперед інструментом, що супроводжує спів виконавця. Поява ансамблевої форми виконання теж не змінила її основного вокально-інструментального статусу. Тому актуальним залишається визначення чіткої ієрархії співвідношення вокальної та інструментальної складових у бандурному репертуарі, аналіз їх розвитку та взаємовпливу.

Сьогодні різноаспектна проблема бандурного мистецтва розробляється в багатьох дисертаційних та наукових працях В. Дутчак, Н. Брояко, Н. Морозевич, Л. Мандзюк, К. Черемського, А. Омельченка, І. Панасюка, В. Мішалова, Н. Супрун, І. Дмитрук, С. Вишневської, М. Долгова та ін. Однак феномен співу в бандурному виконавстві потребує додаткової уваги дослідників.

Пропонована стаття ставить за мету дослідити проблеми вокальної складової в бінарній природі бандурного мистецтва, еволюції його іманентних ознак у творчо-інтерпретаційних процесах ансамблевого виду виконавства бандуристів.

Початок ХХ ст. репрезентував суттєві зміни у розвитку кобзарського мистецтва. Перший в історії кобзарства знаменитий виступ кобзарів та лірників на XII Археологічному з'їзді в Харкові у 1902 році, зініційований Г. Хоткевичем, ознаменував початок становлення ансамблевого бандурного виконавства на Україні. Згодом ідеї Г. Хоткевича були втілені у діяльність різноманітних ансамблів і капел (чоловічих, жіночих, мішаних) в Україні та в діаспорі. У другій половині ХХ ст. спостерігається новий етап розвитку бандурного мистецтва,

пов'язаний з академізацією всіх його сфер, концертними формами виконавства, удосконаленням інструментарію. Проте ансамблеве мистецтво бандуристів формувалося і на потужному ґрунті співочого сольного та хорового виконавства.

Періодом яскравого розквіту ансамблевого співу в українській культурі можна вважати останні десятиліття XIX століття, коли поліфонічно-підголоскове багатоголосся почало активно поширюватися в різних регіонах, поступово звужуючи сфери сольного та пісенно-романсового виконавства. Але безсумнівним є той факт, що основою ансамблевого служить сольний спів. Тому саме специфіка сольного співу стала основним формуючим чинником ансамблевого співочого стилю.

Аналізуючи сольне виконавство співаків-бандуристів, можна виділити декілька вокальних стилів: кобзарсько-лірницький – народні співці-професіонали; пісенно-романсовий (народжений у взаємодії народної виконавської традиції та новітньої міської музичної культури) – притаманний освіченим верствам населення та характерний міському побуту; власне народний (селянський). Принципового розмежування між ними немає, оскільки народно-фольклорні джерела є основою їх появи та розвитку. Ф. Колесса наголошував на цьому: «Українська народна музика дає погляд на довговікову дорогу, яку пройшов український народ у своєму духовному розвитку, та освітлює в історичній перспективі перехрещування культурних впливів, як вони йшли по собі, оставляючи слід в народній творчості... Українські народні пісні в'яжуться тісно з духовним життям українського народу, як його найсильніший вислів» [8, с. 19].

Проте кожен з цих стилів має властиві лише йому особливі характеристики. Виконавське мистецтво кобзарів передусім основною відмінною рисою мало використання власного супроводу (акомпанементу). Окрім цього, характерними є використання традицій речитативу, вільного ритму, індивідуальні орнаментні розспіви, епічність тематики, експресивна манера співу і т.ін.

Пісенно-романсовий стиль характеризується органічним поєднанням новітніх ладоінтонаційних ознак гомофонного стилю (використання гармонічного та мелодичного мінору) та діатонізмом і монодичними традиціями народної музики. Твори цього стилю мають, як правило, великий діапазон, поглиблений мелодизм, розширену ритмомелодіку (що, в свою чергу, вимагає від співака-бандуриста відповідних навичок володіння інструментом та голосом), але основним відмінним елементом є їхня підкреслено індивідуалізована образність – першопричина відсутності інваріантів.

Народний стиль зумів поєднати в собі основні елементи двох попередніх, що часто сприяло формуванню у виконавця особистого стилю виконання (не обмежуючи можливості прояву всіх граней таланту співака). Окрім цього, тільки народний (селянський) стиль часто поділяє свої репертуарні твори на *судо* чоловічі та жіночі у виконанні.

Таким чином, якщо сольні співочі стилі характеризуються певними індивідуальними манерами виконавства, цілком залежними від особистості співака, то ансамблевий спів, використовуючи кращі традиції сольного, має більшу можливість репрезентувати нові стильові відгалуження та розмаїття манер виконання, які залежать від складу ансамблю, вокально-тембрової специфіки місцевості, переваги того чи іншого типу багатоголосся, специфіки інструментів.

Склад бандурного ансамблю можна визначити згідно з кількістю виконавців (дует, тріо, квартет, квінтет і т.д.), а також статевих та вікових особливостей (парубочий, дівочий, чоловічий, жіночий та мішаний). Аналогічна класифікація притаманна і вокальним ансамблям (співочьким гуртам). У передмові до збірки «Сто українських народних пісень села Скородинці на Тернопільщині» С. Стельмащук порівняв спів молодіжних гуртів (ансамблів): «Парубоцький спів на вулиці, як більш поширений, характеризувався гучним співом з довгим витягуванням кульмінаційних місць і закінчень, з розвинутим багатоголоссям. Парубоцький гурт найбільше кохався у піснях тягучих, з широкими музичними фразами, та в піснях маршового, похідного характеру.

Для дівочого гурту більш притаманні лірика, спокійний спів. Найчастіше виконували дівчата пісні з невеликим діапазоном, що, як відомо, характерне для більшості побутових

пісень. Вони не шукали у пісні ефектних місць, де можна довше й гучніше потягнути акорд чи співзвуччя. Проте дівочий спів був дуже привабливий, хоч виражальні засоби тут досить скромні. Переважно у дівочому співі чітко двоголосся в терцію з розходженням у квінту чи октаву, або двоголосся у сексту.

Мішаний гуртовий спів характеризується як щось середнє між парубоцьким і дівочим» [14, с. 5]. Ці спостереження проводилися в 50-х роках ХХ століття. Село Скородинці розташоване на землях Західного Поділля. Власне, зауваження точного географічного регіону, подане в попередньому прикладі, не випадкове. Різні історико-географічні регіони України мають свою мовну специфіку, яка впливає на ті чи інші особливості вокального звукоутворення при співі у виконавців цих місцевостей.

Аналізуючи вокальне мистецтво аматорських (автентичних) ансамблів бандуристів різних регіонів України, що репрезентують народний (селянський) стиль співу, слід відзначити, що це виконавство має ряд регіональних відмін, сформованих специфікою формантної структури місцевих говорів (зони концентрації мовних звукоутворень). Мовна специфіка лісостепової та степової зон характеризується глибоким грудним тембром, звукоутворення дещо задньопозиційне. Тому для народних виконавців Черкащини, східних областей і Подніпров'я характерний міцний звук та грудний тембр вокального забарвлення. Для Західного Поділля і Галичини притаманний більш легкий говір. Наближене до зубів звукоутворення (середньопозиційне) призводить до більш «світлого» звучання (часткове використання головного резонатора). У співі цей регіон характеризується використанням, крім грудного, головного регістру голосу. Подністров'я, лівобережні райони Дністра від східного Поділля до Галичини відзначаються передньопозиційною специфікою звукоутворення. Формування звука «на зубах» і, як наслідок, посиленна артикуляція сприяє яскравому звучанню головного регістру як у розмовній, так і в вокальній фонації. Описана вокально-темброва специфіка торкається трьох основних принципів звукоутворення (мовного та співочого), але слід зазначити, що існує цілий ряд перехідних варіантів регіональних співочих стилів: карпатський регіон (гуцульський, підгірські, закарпатський стилі); галицький (Львівщина, частина Івано-Франківщини); лемківський (карпато-бескидський); поліський (волинський, житомирсько-київський і чернігівський); волинський (південь Волині і Рівненщини); наддністрянський; степовий; подільський [1].

Для бандурно-ансамблевого співу використовуються різні типи багатоголосся.

Однорідний ансамбль може виконувати унісонний спів з «орнаментуванням» мелодії (використання одним зі співаків – лідером – мордентів, трелей, форшлагів, глісандо і т.ін. на фоні «рівної» мелодії, яку виконують інші співаки).

Двоголосся типу втори, що є прообразом гомофонно-гармонічної фактури, може використовуватися як в однорідному ансамблі, так і в мішаному (мелодію веде група високих голосів – сопрано і тенори, а альти, баритони і баси вибудовують свою вокальну лінію на основі паралельної терції. Ознаки лідера тут відсутні, партії цілком рівноцінні між собою. Такий спів найбільш характерний для західноукраїнських регіонів.).

Багатоголосся з підголосковим співом (від гомофонно-гармонічного з елементами підголоскових розспівів до поліфонічного викладу).

Вокально-бандурне мистецтво репрезентоване сольним співом та ансамблевим співом (дуети, тріо, квартети, хори, капели). Аналізуючи концертні (конкурсні та фестивальні) виступи вокальних ансамблів, можна відзначити, що вокальні дуети як однорідні, так і мішані, представлені майже однаковою мірою. У той же час виступи вокального тріо, як правило, – жіночі, а квартети – чоловічі у переважній своїй більшості (мова йде про однорідні ансамблі). Власне саме така форма ансамблів стала практично традиційною і в вокально-бандурних ансамблях (про що свідчить переважаюча кількість жіночих тріо бандуристів).

Твори народно-побутового жанру в репертуарному тематичному розмаїтті містять зразки, для виконання яких потрібно виключно жіночий або виключно чоловічий склад виконавців. Важко уявити «чоловіче» виконання творів: «У перетику ходила», «Ой, одна я, одна», «Ой, зав'яла червона калина», «Червона рожа, трояка», «Ой, якби я горе знала», «Ой, мала я у коморі просо» та ін. Аналогічно жіночий склад не виконуватиме: «Дивлюсь я на небо»,

«Повій, вітре, на Україну», «Мав я раз дівчиноньку», «Взяв би я бандуру» та ін. Але чому найпоширенішою формою однорідних ансамблів є жіночі тріо та чоловічі квартети?

Робочий вокальний діапазон співака охоплює, в середньому, від двох до півтори октави. Якщо порівняти загальний діапазон фортепіано (рояля) – 7-8 октав, скрипки – приблизно 4 октави, духових інструментів – 3-3,5 октави, бандури – біля чотирьох октав і т.д., то людський голос значно відрізняється від цих обсягів. Відтак загальний діапазон оркестру (симфонічного, камерного) значно перевищить можливий загальний діапазон всіх наявних вокальних голосів (сопрано, мецо-сопрано, тенора, баритона та баса), який складе приблизно 4 октави. Крім цього, слід врахувати і той факт, що сила звука і тембральна міць голосу значно послаблюються у крайніх регістрах діапазону, на відміну від звучання інструментів. Саме тому використання поліфонії в інструментальному виконанні значно відрізняється від вокального багатоголосся.

Тільки мішаний ансамбль (хор) може дозволити використання і виконання повноцінних акордів широкого гармонічного викладу. Для однорідних виконавських груп використання поліфонії обмежується в основному вузьким гармонічним викладом акорду, що диктує, в свою чергу, невелику кількість голосових партій (щоб уникнути частого перехрещення голосових мелодійних ліній у партіях). Але навіть мішаний ансамбль не має змоги вільно використовувати протиставлення акордів різних регістрів або їх зміщення на декілька октав, що часто використовується в інструментальних творах чи оркестрових.

Чоловічі голоси поділяються на три основні групи згідно з тембровим звучанням – бас, баритон і тенор. Діапазон баса (в середньому): C (D) – e (f), баритона: G (A) – d<sup>1</sup> (e<sup>1</sup>), тенора: H (c) – f<sup>1</sup> (g<sup>1</sup>). Загальний діапазон чоловічих голосів обіймає дві з половиною октави, що дозволяє використання повного гармонічного викладу акорду у вузькому, іноді широкому, розміщенні. Таким чином, в ансамблевому розподілі партій три верхні звуки акорду виконуються тенором та баритоном (як правило: тенор I, тенор II та баритон; рідше: тенор, баритон I, баритон II). Тембральне забарвлення баса сприймається як логічна основа акорду.

Жіночі голоси поділяються на дві основні групи – сопрано і мецо-сопрано. Діапазон мецо-сопрано (в середньому): g (a) – c<sup>2</sup> (d<sup>2</sup>), сопрано: h (c<sup>1</sup>) – f<sup>2</sup> (g<sup>2</sup>). Загальний діапазон жіночих голосів – дві октави. Менший загальний діапазон, порівняно з чоловічими голосами, диктує використання неповного акорду (триголосся) переважно у вузькому розміщенні. Якщо зіставити діапазони мецо-сопрано та сопрано, то виразно постає «спільна зона» звучання, та частина вокального ряду, яка повторюється в обох типах голосів: h (c<sup>1</sup>) – c<sup>2</sup> (d<sup>2</sup>). Саме цей діапазонний проміжок дозволяє добитися ідеального унісону (при умові правильного тембрального підбору голосів), приємно збалансованої втори (спів у «терцію»).

Аналізуючи репертуар сучасних ансамблів бандуристів, відзначимо обов'язкову наявність народних пісень, що часто складають основу репертуару колективів, а також пісень-романсів, романсів, авторських творів різноманітної тематики. Жіночий квартет «Львів'янки» (Львів) разом з академічною манерою співу («Калино, покровителько любові») використовує академічно-естрадно манеру виконання («Дош», «Пам'ять»). Тріо «Вербена» (Черкаси) долучає до бандурного супроводу синтезатор та ритм-машину («Тополина пісня», «Я розкажу»). Використовуючи дзвони для виконання сучасної думи «Козацькі могили» та імітацію шуму моря і крику чайок у творі «Квіти моря», ансамбль «Дивоструни» (Луцьк) надзвичайно збагачує палітру образного сприймання слухача.

Отже, в особливостях формування ансамблевого співу бандуристів слід відзначити наступне: якщо сольні співочі стилі характеризуються певними індивідуальними манерами виконавства, цілком залежними від особистості співака, то ансамблевий спів, використовуючи кращі традиції сольного, має більшу можливість репрезентувати нові стильові відгалуження та розмаїття манер виконання, які залежать від складу ансамблю, вокально-тембрової специфіки географічної місцевості, переваги того чи іншого типу багатоголосся, специфіки інструментів.

**ЛІТЕРАТУРА**

1. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів : Актуалізація звичаєвої традиції : навчальний посібник / Олена Бенч-Шокало. – К. : Ред. журн. «Укр. Світ», 2002. – 440 с.
2. Брояко Н. Теоретичні аспекти виконавської техніки бандуриста / Надія Брояко. – Івано-Франківськ : обласна друкарня, 1997. – 150 с.
3. Вишневська С. В. Еволюція феномену співу в бандурній виконавській традиції : автореф. дис. ... канд. наук з мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Світлана Валентинівна Вишневська. – Львів, 2011. – 16 с.
4. Дмитрук І. І. Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві : автореф. дис. ... канд. наук з мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Ірина Іванівна Дмитрук. – Львів, 2009. – 19 с.
5. Долгов М. О. Традиції та видозміни в кобзарстві Придніпров'я ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. філологічних наук : спец. 10.01.07 «Фольклористика» / Долгов Микола Олексійович. – К., 1998. – 19 с.
6. Дутчак В. Г. Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970–1990 років. Творчість і виконавство : автореф. дис. ... канд. наук з мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Віолетта Григорівна Дутчак. – К., 1996. – 24 с.
7. Жеплинський Б. М. Коротка історія кобзарства в Україні / Богдан Жеплинський. – Львів : Край. – 2000. – 196 с.
8. Колесса Ф. Музикознавчі праці / Філарет Михайлович Колесса. – К., 1970. – 554 с.
9. Мандзюк Л. С. Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти : автореф. дис. ... канд. наук з мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Любов Сергіївна Мандзюк. – Харків, 2007. – 18 с.
10. Мішалов В. Ю. Культурно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на харківській бандурі : автореф. дис. ... канд. наук з мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» (Українська культура) / Віктор Юрійович Мішалов. – Харків, 2009. – 20 с.
11. Морозевич Н. В. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності : автореф. дис. ... канд. наук з мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Ніна Василівна Морозевич. – Одеса, 2003. – 16 с.
12. Омельченко А. Ф. Розвиток кобзарського мистецтва в Україні : автореф. дис. ... канд. наук з мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Андрій Федорович Омельченко. – К., 1968. – 25 с.
13. Панасюк І. І. Творча діяльність С. В. Баштана в контексті становлення київської школи академічного бандурного виконавства : автореф. дис. ... канд. наук з мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Іван Васильович Панасюк. – Київ, 2008. – 16 с.
14. Сто українських народних пісень села Скородинці на Тернопільщині / [зап. С. К. Стельмащук]. – К., 1967. – С. 5.
15. Супрун Н. А. Деятельность и творчество Г. Хоткевича в контексте украинского народного музыкального профессионализма : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство» / Н. А. Супрун. – Ленинград, 1986. – 22 с.
16. Черемський К. П. Генеза і розвиток традиційних форм українського співоцтва : автореф. дис. ... канд. наук з мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Костянтин Петрович Черемський. – Харків, 2005. – 20 с.

УДК: 78.441

Р. Л. ЗАКОПЕЦЬ

### **ВПЛИВ ЧЕСЬКОЇ ПЕДАГОГІКИ НА СТАНОВЛЕННЯ СКРИПКОВОЇ ШКОЛИ В ГАЛИЧИНІ (XIX – ПОЧАТОК XX СТОЛІТТЯ)**

*У статті досліджуються інтегративні процеси у соціокультурному просторі східної Європи на межі XIX – початку XX століть на матеріалі міжкультурних взаємодій України та Чехії. Докладно аналізується педагогічна діяльність видатних чеських музикантів-скрипалів – Ф. Шіпека, З. Брукмана, Ф. Якля, Й. Славичека, Й. Овчаржа, які працювали у Львові, розбудовуючи західноукраїнську виконавську школу.*

**Ключові слова:** українсько-чеські зв'язки, соціокультурний простір, міжнаціональні культурні взаємини, скрипкова школа, концертна діяльність.

Р. Л. ЗАКОПЕЦ

### **ВЛИЯНИЕ ЧЕШСКОЙ ПЕДАГОГИКИ НА СТАНОВЛЕНИЕ СКРИПИЧНОЙ ШКОЛЫ В ГАЛИЧИНЕ (XIX – НАЧАЛО XX ВЕКА)**

*В статье исследуются интегративные процессы в социокультурном пространстве восточной Европы на рубеже XIX–XX века на материале межкультурных взаимодействий Украины и Чехии. Детально анализируется педагогическая деятельность выдающихся чешских музыкантов-скрипачей – Ф. Шипека, З. Брукмана, Ф. Якля, Й. Славичека, Й. Овчаржа, которые работали во Львове, создавая западноукраинскую исполнительскую школу.*

**Ключові слова:** українсько-чеські зв'язки, соціокультурне пространство, міжнаціональні культурні взаємодії, скрипична школа, концертна діяльність.

R. L. ZAKOPETS

### **THE INFLUENCE OF CZECH PEDAGOGY ON THE FORMATION OF VIOLIN SCHOOL IN GALICINA (XIX – EARLY XX CENTURY)**

*The article studies the integrative processes in the sociocultural space of Eastern Europe at the turn of the nineteenth and twentieth centuries on the material of intercultural cooperation between Ukraine and the Czech Republic. A detailed analysis of teaching activities of prominent Czech musicians, violinists – F. Shipeka, Z. Brukmana, F. Yaklya, Y. Slavicheka, Y. Ovcharzha who worked in Lviv, creating West Ukrainian performing schools, is carried out.*

**Key words:** Ukraine-Czech communication, sociocultural space, international cultural cooperation, the violin school, music concerts.

Значення чеської скрипкової педагогіки для розвитку європейської скрипкової культури воістину неоціненне. Починаючи з чеських музикантів – представників мангаймської школи (Ф. Мічі, Й. Мислівечка, Я. Штаміца, В. Піхля, Л. Кожелуха, А. Рейхи, братів Бенд чи Враніцкіх), які заклали основи європейської класичної музики, славні традиції скрипкової педагогіки розповсюдилися далеко за межі Чехії, плідно впливаючи на шляхи становлення національних скрипкових шкіл. Чеська смичкова школа порівняно рано розповсюдилася в Європі. З XVII століття, в час панування габсбургської монархії, багато з чеських музикантів емігрували, несучи своє мистецтво в різні країни, сприяючи розвитку музичного життя та освіти багатьох європейських міст: Відень, Мангайм, Берлін, Париж, Мілан тощо. Багатьох чеських скрипалів приваблювали східні, особливо споріднені їм слав'янські країни – Росія, Польща, Україна, Литва. Не був винятком і Львів, який, зважаючи на близьке геополітичне

розташування та давні добросусідські взаємини, ставав для багатьох чеських музикантів другою батьківщиною.

Досліджуючи полікультурні міжнаціональні контакти в історичній ретроспективі, ця проблема набуває особливої актуальності. Чесько-українські культурно-мистецькі відносини як системне явище вивчаються у працях вітчизняних дослідників (Л. Кияновська, В. Щепакін, Т. Бережна), проте в галузі скрипкової педагогіки спостерігається висвітлення лише окремих фактів (Ю. Волощук, Л. Мазепа), однак комплексного дослідження впливу чеської скрипкової педагогіки на становлення і розвиток національної скрипкової школи Галичини в українському музикознавстві донині не існує.

Метою статті є дослідження діяльності представників чеської скрипкової педагогіки на Галичині впродовж XIX – початку XX століть та визначення їхньої ролі у процесі формування української скрипкової школи означуваного періоду.

Галицька скрипкова культура продемонструвала надзвичайно яскраві та плідні результати міжнаціональних зв'язків. Ще на світанку становлення професійної музичної освіти (межа XVIII–XIX ст.) у Львові провадили свою професійну діяльність музиканти-чехи у різних галузях освіти. Зокрема, їхня активна участь простежується у становленні фахових навчальних інституцій<sup>1</sup>. У параграфі 1 Статуту «Musik Verein in Lemberg» (Музичного Товариства у Львові від 1838 р.) йдеться про відкриття музичної школи з навчанням у відповідному приміщенні з детальним розкладом навчання. На сторінці 21 цього документа окремо виписано вчительський склад Товариства, адже метою «Musik Verein» була насамперед професійна підготовка музичних кадрів. Директором школи був Й. Рукгабер, а його заступником і професором скрипки значиться Йозеф Башни (чеський композитор і капельмейстер-скрипаль католицької катедри); у списку також є чеський скрипаль Йозеф Брех. Згодом у списках викладачів з'являється ім'я викладача скрипки Філіпа Броха (1839–1845) та Антоніна Брожа – випускника Празької консерваторії 1858 р.

Біля витоків ЛНМА в 1853–1854 рр. стояли видатні чеські педагоги. Так, шкільними інспекторами консерваторії при директоруванні К. Мікулі були вагомими суспільно-культурні діячі Львова – чехи Е. Поллетін та Й. Ширер, а довголітнім професором духових інструментів був К. Бруньгофер. Скрипку і контрабас викладали Йозеф Брех та Йозеф Єжчка (артист оркестру театру графа Скарбка).

Учень К. Мікулі – Р. Шварц, який змінив свого вчителя на посаді директора ГМТ і Консерваторії, запросив для викладання гри на скрипці чеського професора Фелікса Якля (F. Jaskl). У класі скрипки в різний час працювали у Львівській консерваторії чеські скрипалі Францішек Шипек (1863–1864), Зигмунд Брукман (1863–1883) – випускник Празької консерваторії 1852 р., Францішек Якль, який також вів клас альту (1893–1924 рр.), Йозеф Славічек – з 1913 по 1919 р. навчався у Празькій консерваторії (1921–1928), О. Волянек (1919–1920) з 1899 р. [3]. На скрипковій викладацькій ниві працював до 1917 р. і Йозеф Овчарж – професор консерваторії у Львові і рівночасно – капельмейстер Миського театру, один із засновників Спілки чеських музикантів у Львові (1904 р.), член товариства «Чеська бесіда». Львівська консерваторія та школа при ГМТ демонстрували високі результати на професійній музичній освітній ниві. Не випадково одним з почесних членів ГМТ було обрано у 1885 р. ще одного чеського музиканта – видатного скрипаля-педагога Войцеха Гржималі.

Окрім Консерваторії ГМТ, у Львові існувала велика кількість одно- або багатопрофільних музичних шкіл. В останніх викладався клас скрипки (М.С.134 вказано, що П. і В. Коханьські викладали у школі; С. Каспарек, А. А. Вронський у коледжі К. І С. Мікулі). У

<sup>1</sup> Так, «ще з 1822 р. надсилаються листи до наслідного принца Фердинанда та намісника цісаря з проханням дозволу відкрити товариство для музичного вишколу в Галичині» [Центральний Державний Історичний Архів Львова (ЦДІАЛ) фонд146, опис 1, справа 1442, арк. 4–16.]. Ще один лист з 1824 р. з проханням про відкриття товариства – Musik Verein – був переглянутий в 1835 р. і схвалений [ЦДІАЛ, ф. 146, оп. 1, с. 1442., арк. 8]. У 1838 р. видано Статут Товариства, якому за найвищим цісарським рішенням від 14 серпня 1839 р. № 21119/ 1537 і за канцлерським декретом від 25 серпня 1838 р. присвоєно назву Musik Verein in Lemberg – Музичне Товариство у Львові. [ЦДІАЛ. ф. 146, оп. 4, арк. 665]. У фонді подані справи про організацію Музичного Товариства у Львові за 1822. – 1865 рр., а також Статуту німецькою і польською мовами (1838 р.; 1857 р.).

середині 60-х років у Львові функціонувала одна з перших спеціалізованих скрипкових шкіл на теренах Галичини, очолювана чеським скрипалем Зігмунтом Брукманом. З 1899 р. до 1926 р. у Львові успішно функціонувала одна з провідних скрипкових шкіл – «Вища школа», очолювана чеським скрипалем, композитором і педагогом Робертом Поселтом. В тих же роках існувала скрипкова школа (ймовірно, як початкова до вищої), очолювана сином чеського скрипала єврейського походження Йозефа Маркуса – Максиміліаном Маркусом.

Загалом у мультинаціональному Львові спостерігається «перехрещення» різних шкіл. Так, поляки М. Горовіц та А. Должицький (довголітній викладач ВМІЛ) були учнями Ф. Якля, натомість львівські чехи Р. Поселт, Ю. Сватонь, Р. Пелікан студіювали скрипку у професора єврейського походження М. Волфстгала, який свого часу був першою скрипкою львівського «Чеського квінтету». Талановиті учні М. Волфстгала Юзеф Цетнер (навчався у Празькій консерваторії в О. Шевчіка) та Юліан Пуліковський (вчився також в Йоахіма в Берліні і О. Шевчіка в Празі) збагатили свій досвід досягненнями чеської скрипкової школи. Ю. Цетнер – блискучий скрипаль та викладач – у свою чергу виховав цілу плеяду львівських скрипалів, серед яких В. Кшемєньський, Ф. Рилінг, Є. Статкевич, українці І. Левицький та Б. Сараміга. Талановитий скрипаль і викладач єврейського походження Марек Бауер був учнем В. Коханського у Львові і в О. Шевчіка у Віденській консерваторії, а серед його учнів-українців – Є. Перфецький та В. Цісик.

Окремо слід сказати про приїжджих викладачів не чеського походження, які, однак, екстраполювали основи чеської скрипкової школи в галицьку педагогіку. Її гідними представниками були Вацлав Коханський та Єжи (Георгій, Юрій) Гаша – учень О. Шевчіка та Л. Ауера, професор Московської консерваторії, який викладав у 1922–23 рр. в Музичному інституті ім. К. Шимановського. До цієї групи слід віднести й українську скрипальку, одну з перших викладачок ВМІЛу Єлизавету Щедрович-Ганкевічеву.

У Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка (далі ВМІЛ), заснованому в 1903 р., на педагогічних посадах у різний час працювали чеські скрипалі. Так, стараннями С. Людкевича у 1911 р. на посаду викладача скрипки було запрошено Флоріана Кребса – молодого випускника Празької консерваторії по класу О. Шевчіка, згодом концертмейстера Празької філармонії (1914–1916). Відомий скрипаль і диригент Мілан Зуна (також учень О. Шевчіка), який розгорнув не лише активну педагогічну, але й концертну сольну, камерну та диригентську діяльність у Львові, в 1914–1919 та 1923–1926–1930 рр. працює диригентом у Львівському оперному театрі, паралельно викладаючи скрипку у ВМІЛ. На жаль, поки що не вдалося встановити більше імен, проте їхні виступи як солістів та учасників камерних ансамблів здобували заслужений успіх.

Відомо, що в класі Ф. Кребса навчався Михайло Гайворонський. Після закінчення навчання у Ф. Кребса та завдяки активній участі в українських національно-визвольних змаганнях у 1920–23 рр. вів клас скрипки у ВМІЛ. У 1923 р. емігрував до США, де разом зі скрипалем Р. Придаткевичем заснував у Нью-Йорку УМІ (Український Музичний Інститут), у якому працював професором. Згодом закінчив Колумбійський університет у Д. Мейсона, С. Бінг Тема, Д. Мора. Скрипкова творчість М. Гайворонського залишила помітний слід у розвитку скрипкової культури Галичини, а його твори постійно звучали в концертному репертуарі скрипалів.

Надзвичайно важливим фактором у процесі становлення та професіоналізації скрипкової педагогіки і виконавства як такого є також здобуття «вищих щаблів» освіти, яку львівські скрипалі отримували в іменитих чеських педагогів, що робило їх наступниками власне чеської скрипкової школи. Безперечно, що найбільш визнаним чеським скрипковим педагогом межі ХІХ – першої половини ХХ ст. став Отакар Шевчик – видатний чеський педагог і концертуючий скрипаль. Він, як зазначалося вище, пропрацював на Великій Україні сім років, виховавши цілу плеяду видатних музикантів. Знайшли у педагогічній панорамі О. Шевчіка своє місце і львівські скрипалі.

Так, одним з перших серед скрипалів-українців та згодом викладачів ВМІЛ був Іван Левицький. У 1903–09 рр. він був учителем музики в Тернопільській гімназії. У 1910 р. успішно склав державні іспити; скрипкову справу вивчав у Львівській Консерваторії у Ю. Цетнера – випускника М. Волфстгала та О. Шевчіка. Під час Першої світової війни (1914–1918 рр.) він



продовжує навчання співу та гри на скрипці на курсах української семінарії у Відні та бере лекції з гармонії у проф. Р. Штора. Після закінчення війни І. Левицький повертається до Львова, де працює до останніх років життя. Організовував концерти, диригував хорами, ансамблями скрипалів, учительовав в українській семінарії, працював викладачем класу скрипки у ВМІЛ. Особливо цінною є науково-методична розвідка Івана Левицького «Про так званий тон скрипки і його умови». Учнями І. Левицького були Євген Цегельський та Мар'ян Крушельницький.

Наступним серед скрипалів-галичан, які навчалися на базі чеської скрипкової школи та здобули серйозну фахову освіту, можна назвати Євгена Перфецького. З малих літ вчився гри на скрипці у А. Вронського і А. Шнабля. В 1906 р. закінчив Віденську консерваторію по класу професора чеха Ю. Свертки. В 1914–15 рр. вчився у О. Шевчика, тобто отримав «подвійне» чесько-українське скрипкове педагогічне громадянство і блискучу юридичну освіту. Проходив практику у Л. Фішера. Був довгий час педагогом ВМІЛ (1908–1936): «Євген Перфецький ... був особливо активним у ділянці камерної музики і часто виступав разом зі скрипалем В. Цісіком, віолончелістами Б. Бережницьким, Х. Колессою, альтистом Т. Губицьким», – зазначає Я. Михальчишин [8, с. 11]. Виступав у Відні, Львові, Кракові, Чернівцях, неодноразово гастролював у концертному турне. У його класі навчалися Р. Криштальський та відомий українсько-американський скрипаль Р. Придаткевич.

Роман Криштальський (1898, Львів – 1963, Львів), батько видатного піаніста О. Криштальського, з 13 років був знаний як концертуючий ансамбліст. Закінчивши Львівську гімназію у 1924 р., вступає на юридичний факультет Ягеллонського університету в Кракові. Паралельно навчається у ВМІЛ по класу скрипки у Є. Перфецького. Після закінчення починає працювати в ньому ж викладачем скрипки до 1939 р.; очолював тріо, в якому грали П. Пшеничка (віолончель) і Р. Савицький (фортепіано), а також брав участь у складі інструментального секстету. Виступав в ансамблях з Н. Нижанківським, В. Барвінським, Р. Савицьким [16, с. 125].

Слід зазначити, що класи скрипки, а також і окремі скрипкові школи, були практично у всіх навчальних музичних закладах, а тривав початковий курс 7 або 8 років. Так, у філіях Вищого Музичного Інституту ім. М. Лисенка та центральному закладі працювали досвідчені скрипалі-педагоги з блискучою європейською освітою та практикою. Однією з зірок першої величини на європейському скрипковому небосхилі була Єлизавета Щедрович-Ганкевичева, сяйво таланту якої яскраво зблиснуло, та, на жаль, передчасно згасло, оскільки вона відійшла у вічність у віці 24-х років. З дитинства вчилася гри на скрипці, виявляючи небуденні здібності, випускниця Музично-драматичної школи М. Лисенка в Києві, згодом випускниця Петербурзької консерваторії по класу Л. Ауера, яку закінчила в 1903 році. Удосконалювала фах у Школі майстерності Празької консерваторії у О. Шевчика. Була однією з перших талановитих на Буковині і в Галичині жінок-скрипальок та педагогів. Впродовж 1903–1908 рр. активно концертувала в Петербурзі, Наддніпрянщині, Празі, Пльзні, Відні, Чернівцях, Львові. Музичні критики високо цінували талант скрипальки. Віденська газета «Zeit» писала: «Панна Щедрович, учениця Шевчика є, безперечно, талантом скрипальки неприборканої сили і великої техніки» [4, с. 3]. Деякі газети порівнювали її з визначними чеськими скрипалями Ф. Одржічком та Я. Кубеліком – учнями О. Шевчика; порівнюючи їх, вони ставили талант Щедрович вище від Я. Кубеліка. З 1907 по 1909 рр. Є. Щедрович-Ганкевичевій – «першій відомій і свідомій українській скрипальці, учениці двох найбільших тогочасних скрипалів – Леопольда Ауера і Оттокара Шевчика, судилося стати першою вчителькою скрипки в Музичному Інституті ім. М. Лисенка у Львові» [17, с. 294]. Серед її учнів карколомну кар'єру зробив скрипаль-віртуоз Роман Придаткевич (1895–1990). Відомий скрипаль, композитор, громадський діяч та педагог. У неповних 8 років хлопець-вундеркінд (про його талант із захопленням писав І. Франко) концертує в Перемишлі, Львові, де одразу вступив до академічної гімназії та ВМІЛу. Вивчав гру на скрипці у викладачів А. Должицького, Є. Щедрович-Ганкевич, Є. Перфецького, теоретичні предмети у Ф. Колесси, С. Людкевича. Після закінчення вступає до Віденської музичної академії, де студіює у О. Шевчика і Ю. Свертки скрипку, а також Й. Маркса і В. Штерна композицію. У час Першої світової війни потрапляє до австрійського війська, згодом до лав Української Галицької армії, та фігурує не як військовий, а як скрипаль. У 1920 р. повертається до Відня й продовжує заняття в О. Шевчика

та Ю. Сверстки. Після Відня скрипаль їде в Берлін, де бере уроки в К. Флеша та його асистента Р. Гарцера, а також у Г. Готтесмана. Композицію вивчав у проф. Гмайндля, основи музикології у проф. Горнобстеля, успішно гастролуючи в Європі. 1923 р. емігрує до США, де отримує загальне визнання, активно концертуючи. Вступає в Колумбійський університет, де навчається композиції в С. Бінгамма та Р. Морісса й П. Галліко (скрипка), а згодом ще й закінчує музичний інститут Куртіса в Філадельфії. К. Флеш та Р. Гарцер в 20-х роках також переїжджають до США, і Р. Придаткевич знову продовжує студії. У 1937–40 рр. – концертмейстер Нью-Йорк Сіті Оркестра, згодом Джільбер і Суліван Опера та багатьох інших оркестрах США. У 1946–65 рр. – професор Моррей-коледжу в Каліфорнії. У 1953 р. в Рочестерському університеті Р. Придаткевич захищає докторську дисертацію на тему «Бахові пасіони та їх музично-історичний підклад», а в 1970 році ще й здійснив успішні гастролі Європою, виступаючи в Лондоні, Берліні, Парижі, Зальцбурзі та інших містах.

Як композитор Р. Придаткевич є автором понад 200 музичних творів<sup>1</sup>. Він – чи не «найплодовитіший» серед українських композиторів, що писали для скрипки<sup>2</sup>, це «найкращі скрипкові твори в українській музичній літературі» [5, с. 22]. Деяко з творів ще за життя композитора видала музична фірма Е. Шуберта в Нью-Йорку.

Дуже важливим фактом є те, що твори Р. Придаткевича прозвучали у виконанні таких маститих світових диригентів, як Леопольд Стоковський (1 симфонія «Визволення» в 1928 р. в Денвері), Говард Генсон, Фредерик Феннелл та інші. Скрипаль двічі об'їхав із гастроллями Канаду і тричі США, здійснюючи під час кожної поїздки до 24 концертних виступів, виконуючи твори Баха, Бетговена, Моцарта, Шуберта, твори українських композиторів М. Лисенка, М. Гайворонського, С. Людкевича, В. Барвінського, М. Вериківського, Д. Січинського, М. Фоменка тощо. Вагомим внеском Р. Придаткевича можна вважати редакції творів С. Бібера, А. Кореллі, А. Вівальді та багатьох інших композиторів. Р. Придаткевич – провідний і найбільш знаменитий скрипаль-українець першої половини ХХ століття, який, за словами А. Рудницького, «як скрипаль в українському музичному світі – найвидатніший і безконкурентний» [13, с. 179]. У «централі» та філіях працювали такі педагоги-скрипалі, як Олександр Бережницький (в 1904–05 рр. у ВМІЛ) та Олександр Вислоцький (філія у Станіславові) – також учні О. Шевчіка.

Особливо цікавою постаттю у річищі українсько-чеських стосунків в загальнокультурному мистецькому просторі є Євген Цегельський – скрипаль, педагог, доктор музикознавства, член СУПРОМу. Учень І. Левицького, хоч закінчує ВМІЛ в 1931 р. по класу Й. Москвичева. Удосконалював майстерність (1932–1936 рр.) у Празькій консерваторії в класі І. Фельда – учня О. Шевчіка, водночас студіював музикознавство в Карловому університеті (у

1 Серед них: чотири симфонії (1-ша — «Українське визволення», 2-га, написана за мотивами поеми Т. Шевченка «Тополя», 4-та – «Великі роковини І. Мазепи», написана за сюжетом двох поем У. Кравченка), п'ять сюїт, три сонати, дві рапсодії для скрипки з фортепіано, музика до фільму «Маруся» (екранізована В. Авраменком 1939 р.), велика кількість інструментальних творів, серед яких – популярний струнний квартет «Українська сюїта для малого оркестру», збірка солоспівів «Атомний вік», пісень на слова В. Пачковського з перекладу «Слова о полку Ігоревому», велика кількість аранжувань народних пісень, до яких написав фортепіанний супровід, та інші.

2 Це монументальні розгорнуті композиції – чотири великі сюїти: «Гуцульська сюїта», «Козацька ренесансова сюїта», «Перша сюїта», «Подільська сюїта». До великих жанрів належатимуть такі твори, як «Перша українська рапсодія «Кобзарська», «Друга українська рапсодія «Весільна», Перша Соната для скрипки і фортепіано, Друга Соната «Прелюдія хорал і fuga» на тему церковної пісні «Пречиста Божа Мати», Третя Соната залишилась незакінченою). Р. Придаткевич – автор безлічі малих форм, проте віртуозних і технічно складних, зокрема програмних п'єс – «Дума», «Козацька пісня», «Весільний начерк», «Пісня про чабана», «Три мініатюри на українські народні пісні», «Українські народні танки». Віртуозністю та романтичною натхненністю відзначаються Три п'єси на основі українських народних пісень для скрипки і фортепіано «З буйним вітром», «Янічок», «Козачок». Народна пісня і танець стали основним джерелом творчих пошуків Р. Придаткевича. Проте слід відзначити, що автентичні джерела є лише вихідною точкою, опорою для цікавих композиторських вирішень. Барвисті гармонії, вживання поліфонічних форм, зрештою, адаптація в галицькій скрипковій музиці таких крупних жанрів, як сюїта, рапсодія чи соната – стало новим словом у розвитку скрипкового мистецтва. Залишив Р. Придаткевич і багатий педагогічний репертуар – в'язанки українських пісень для школярів різного віку, «Українські народні пісні» для скрипки і фортепіано (транскрипції хорових обробок Лисенка, Кошиця, Барвінського, Вериківського та ін.), «Сюїта для донечки» для скрипки і фортепіано.

З. Несдли, В. Гутера і К. Заха), де захистив докторську дисертацію 1936 р. на тему «Чехи і галицько-українська музика XIX століття». У 1936–1939 рр. – викладач класу скрипки, теоретичних предметів і директор філії Вищого музичного інституту в Перемишлі, активно концертує скрипаль. Працював концертмейстером симфонічних і театральних оркестрів у Кракові, Бург-театрі у Відні. У 1949 р. емігрує до США, де грає в різних оркестрах, бере участь в концертах як скрипаль-соліст.

Окрім докторської дисертації, його перу належать такі праці, як «125 літ музичної консерваторії у Празі», «Музичне життя Праги», «Іван Левицький», «Чехи і галицько-українська світська музика XIX ст.» (1937) [9]. Окрім особливої уваги до чеської музичної культури, варто відзначити Є. Цегельського як автора одного з перших посібників «Інструментознавства» з високофаховим розділом «Скрипка».

До представників чеської школи серед львівських скрипалів можна віднести також Маркіяна Лепкого – випускника Празької консерваторії по класу скрипки у Райссіга, згодом Берлінської Академії. Був першим концертмейстером Українського Оперного Театру під час німецької окупації. Емігрував до США, Детройт, де навчав гри на скрипці. У В. Райссіга навчалася й Стефанія Левицька. Цікаво, що представники української діаспори, скрипалі молодшого покоління (середина XX століття) Євген Гузарук (Канада) та Алісія Бучинська (США) навчалися у Ваші Пжігоди, остання в Лодзі у Вількомірського [16, с. 125]. Аристид Вирста – відомий французький скрипаль, музикознавець та громадський діяч родом з Буковини, студював скрипку у Віденській консерваторії в одного з найталановитіших учнів О. Шевчіка – В. Шнайдерхана.

Проектуючи перспективи досліджуваної теми, варто зазначити, що в другій половині XX ст. плідні творчі чесько-українські контакти продовжилися і в плані концертно-гастрольних виступів, і в аспекті розвитку національної скрипкової школи (наприклад, постійна участь молодих львівських скрипалів та їх неодноразові перемоги на конкурсі ім. Я. Коціана в Устінад Орліці), розкриваючи в подальшій історії нові сторінки цієї довготривалої та плідної традиції.

Отже, чеські музиканти-педагоги стали фундаторами багатьох українських інструментальних шкіл XX ст., зокрема скрипкової, найталановитіші представники якої репрезентували Україну на європейському та світовому рівні. Факти діяльності багатьох чеських музикантів-скрипалів дають можливість стверджувати, що розвиток галицької музичної культури здійснювався як важлива складова європейського культурно-історичного процесу.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Барвінський В. Концерт скрипалів / В. Барвінський // Українська музика. – 1939. – №2. – С. 37.
2. Булка Ю. Історія української музики / Юрій Булка. – К. : Муз.Україна, 1992. – 120 с.
3. Кобрин Н. Джерела спеціальної професійної музичної освіти у Львові в першій половині XIX століття / Н. Кобрин, Л. Назар, С. Шевчук // Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури. Матеріали Всеукраїнської науково-методичної конференції. – Симферопіль–Харків : СОНАТ. – 2005. – С. 111–117.
4. Концерт славнозвісної скрипальки-віртуоза Щедрович-Ганкевич // Буковина. – 1907. – 12 серпня. – С. 3.
5. Лисько З. Роман Придаткевич / З. Лисько // Музика. – К., 1995. – №4. – С. 22.
6. Мазепа Л. Шлях до музичної Академії у Львові / Лешек Мазепа, Тереса Мазепа. – Львів : Сполом, 2003. – Т.1. – 288 с.
7. Михальчишин Я. Цегельський закінчив Празьку консерваторію / Я. Михальчишин // Українська музика. – 1937. – №5. – С. 6.
8. Михальчишин Я. Директор Музичного Інституту в Перемишлі / Я. Михальчишин // Українська музика. – 1937. – №8. – С. 11.
9. Михальчишин Я. Євген Цегельський / Я. Михальчишин // Українська музика. – 1938. – №4. – С. 34.
10. Назар Л. Розвиток української музичної освіти та виховання в Галичині першої

- половини ХХ століття / Лілія Йосифівна Назар // *Musica Galiciana*. – Rzeszow, WWSP, 2000. – Т. V – С. 231–247.
11. Придаткевич на концерті у США // *Новий час*. – 1930. – №104. – С. 63–64.
  12. Придаткевич Р. Про скрипальку Щедрович-Ганкевич / Роман Придаткевич // *Буковина*. – 1907. – 15 серпня.
  13. Рудницький А. Українська музика. Історично-критичний огляд / Антін Рудницький // *Дніпрова хвиля*. – Мюнхен. – 1963. – 306 с.
  14. Рудницький А. Наша скрипкова справа / Антін Рудницький // *Свобода*. – квітень 1958. – № 8. – С. 296.
  15. Савицький Р. Концерт Євгена Цегельського і Володимири Божейко / Роман Савицький // *Українська музика*. – 1939. – № 2. – С. 45.
  16. Савицький Р. Скрипаль Роман Криштальський / Роман Савицький // *З музикою крізь життя*. – 1938. – №1. – С. 125–127.
  17. Савицький Р. Скрипкове слово Є. Цегельського / Роман Савицький // *Українська музика*. – 1939. – №4. – С. 21.
  18. Шевченкове свято. Відень: участь у концерті учня Музичної академії Р. Придаткевича // *Діло*, 1914, березень.
  19. Щедрович-Ганкевичева Є. Енциклопедія українознавства / Єл. Щедрович-Ганкевичева. – Париж–Нью-Йорк–Торонто, 1984. – Т.10. – С. 391.
  20. Щедрович-Ганкевичева Єл. Роман Придаткевич / Єл. Щедрович-Ганкевичева // *Свобода* (Нью-Йорк). – 1957. – № 222. – С. 55–57.

УДК 314.743; 78.08; 37.046.14 (73)

Л. В. ОБУХ

### УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ ІНСТИТУТ АМЕРИКИ: ЗБЕРЕЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ ВІТЧИЗНЯНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

*У статті висвітлюються етапи становлення та розвитку музичного навчального закладу української еміграції у США, визначаються напрями і принципи діяльності закладу, приділяється увага викладацькому складу та випускникам установи.*

**Ключові слова:** музична освіта, традиції, діаспора, навчальний музичний заклад, освітня діяльність, професіоналізм.

Л. В. ОБУХ

### УКРАИНСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТИТУТ АМЕРИКИ: СОХРАНЕНИЕ ТРАДИЦИИ ОТЕЧЕСТВЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ И ПЕРСПЕКТИВЫ ЕГО РАЗВИТИЯ

*В статье рассматриваются этапы становления и развития музыкального учебного заведения украинской эмиграции в США, определяются направления и принципы его деятельности, уведомляется о педагогическом составе и выпускниках.*

**Ключевые слова:** музыкальное образование, традиции, диаспора, учебное заведение, образовательная деятельность, профессионализм.

**UKRAINIAN MUSICAL INSTITUTE OF AMERICA: A MAINTAINANCE OF TRADITIONS AND THE PERSPECTIVES OF DEVELOPMENT**

*The article elucidates the stages of formation and development of the musical educational establishment of Ukrainian immigration in the USA, attention is paid to the staff and alumni of the institute.*

**Key words:** *musical education, diaspora, traditions, educational establishment and activity, professionalism.*

Значна частина української політичної еміграції наприкінці 1940-х – початку 1950-х років опинилася за океаном, де всупереч важким обставинам існування розгорнула велику працю для розвитку освіти та мистецтва серед своєї громади. Учні й соратники західноукраїнських музичних сподвижників Станіслава Людкевича та Василя Барвінського, перебуваючи в США, у 1952 році організували УМІА – Український музичний інститут Америки, який ось уже 50 років продовжує плідно працювати.

Незважаючи на окремі публікації про діяльність УМІА та його викладацький склад Р. Савицького, мол. [28; 30], С. Павлишин [20; 34], Г. Карась [8] та власні розвідки [19], етапи становлення і розвитку, принципи і напрями діяльності та перспективи розвитку цього навчального закладу повною мірою ще не вивчені, що і зумовило актуальність і мету пропонованої статті. Опрацювання матеріалів двох «Пропам'ятних книг» УМІА [22; 23], монографії Лешика і Тереси Мазеп [16], довідкових [6] та енциклопедичних видань [15], архівних джерел [7; 14; 17; 21; 31], а також дослідження матеріалів газети «Свобода» [1–3; 11; 12; 25; 27; 29; 32; 33], журналу «Вісті» [5] та окремих web-сторінок [10; 13] дало можливість детальніше розкрити окремі питання, які частково або ж зовсім не порушувались у науковому обігу.

Засновуючи УМІ, Роман Савицький (який спершу був ініціатором створення та директором інституту протягом семи років, а потім його інспектором) і його однодумці (Ігор Соневицький, Володимир Цісик, Зиновій Лисько, які входили в склад дирекції УМІ та були членами музичної секції Літературно-мистецького клубу в Нью-Йорку) мали на меті продовжити в Америці освітню традицію Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка (далі – ВМІ) у Львові (1903–1939) [16, с. 66, 251], оскільки вважали, що «музичне виховання української молоді на еміграції повинно бути безумовно українське» [27, с. 2]. Освітній процес УМІА мав відбуватися за такими мистецько-педагогічними принципами: контрольований добір педагогічного персоналу, уніфікація й рівень студійних програм, можливість користати з досвіду старших колег, придбання і використання українського педагогічного репертуару як першорядного і національно-виховного матеріалу, вивчення теоретичних предметів для отримання загальної музичної освіти й розширення музичного світогляду, систематичні іспити перед фаховими комісіями, спільні прилюдні виступи для розвитку здорової амбіції і конкуренції та стимулу інтенсивної праці [22, с. 3].

Заснований на початку другої половини ХХ століття УМІА в Нью-Йорку з його одинадцятьма філіями в Балтіморі, Вашингтоні, Детройті, Клівленді, Ірвінгтоні, Лорейні, Ньюарку, Пассейку, Філадельфії, Чикаго можна порівняти з історичними філіями Львівського ВМІ ім. Лисенка [16, с. 250–251]. Мережа Нью-Йоркських філій працювала саме за зразком системи відділів ВМІ ім. М. Лисенка в Західній Україні, з участю деяких викладачів та учнів цього ж інституту [30, с. 69; 23, с. 73–77].

У перші роки створення УМІ мережа його філій тільки починала поширюватись на центри українського поселення. Загалом на перше п'ятиліття припадає існування чотирнадцятьох відділів у семи американських штатах. До структури УМІ також входили три Музичні садки (Нью-Йоркський, Філадельфійський, Ньюарк-Ірвінгтонський) [18, с. 18]. Протягом подальших п'ятдесяти років деякі філії переставали існувати в силу тих чи інших обставин (наприклад, школа у Вілмінгтоні [22, с. 5]), згодом знову відновлювались, інші ж,

навпаки, новостворювались. У віднайденому нами фонді Осипа Залеського, що знаходиться у відділі рукописів Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника, зберігається лист Зиновія Лиська до О. Залеського з приводу загрози закриття філії у Бофало з причин відсутності вчителя фортепіано і керівника філії у зв'язку з хворобою Г. Лагодинської-Залеської, яка виконувала обидві функції [14]. У своїй підбірці дописів про українські інституції Бофало О. Залеський, описуючи засновану у 1955 р. філію УМІА – її педагогічний склад та навчальний процес, підтвердив причину закриття відділу через відсутність педагога з фортепіано [21].

Статут УМІ зазнавав змін і доповнень, а в 1966 році школу було зареєстровано як неприбуткову виховну установу під назвою «Український музичний інститут Америки». Титул директора за американським зразком замінили на президента. Сьогодні продовжують діяти двадцять три нью-йоркські філії в усіх східних штатах Америки [22, с. 10].

За визначенням Р. Савицького-мол., УМІА є школою спілки професійних музик, які діють організовано [30, с. 67]. Підтвердженням цього стали місцеві конференції Педагогічної Ради (Учительського Збору) та з'їзди всіх учителів УМІА в Нью-Йорку під час канікулярного періоду, під час яких велось обговорення організаційно-адміністративних справ та педагогічно-виховних питань. Згодом Загальний З'їзд Учительського Збору став найвищим конституційним органом діяльності УМІА, що відбувається один раз на рік, на якому змінюється або доповнюється статут закладу, вибирається директор, засідають окремі комісії поодиноких предметів навчання тощо. Навчання окремих предметів в УМІА базується на програмах навчання, затверджених на одному із Загальних З'їздів учителів [31, с. 9–19].

Згідно з опрацьованих нами джерельними матеріалами, директор (з 1961 р. постановою Загального Збору вчителів статус змінений на президента) УМІ обирався на загальних зборах викладацьким складом [22, с. 5], на відміну від ВМІ ім. М. Лисенка у Львові, де директора призначав Відділ Музичного Товариства ім. М. Лисенка [16, с. 229–230]. Співзасновником, головним організатором та першим директором УМІ (1952–1959), потім – інспектором (1959–1960) був визначний піаніст і педагог Роман Савицький. Наступними директорами (згодом президентами) стали: композитор і музикознавець І. Соневицький (1959–1961), композитор і музикознавець З. Лисько (1961–1968), піаністки-педагоги Д. Гординська-Каранович (1968–1970), М. Байлова (1970–1979), Т. Богданська (1979–1981), Н. Котович (1981–1983), Д. Гординська-Каранович (1983–1999). З 2000 року керівником УМІ знову стає учениця і послідовниця Р. Савицького Таїсія Богданська [28, с. 69]. Таким чином обиралися і члени дирекції – заступники, секретарі, голови комісій, скарбники [23, с. 3]. Згодом, у 1968 році, Д. Каранович зверталася в листі до О. Залеського як директора відділу УМІ в Бофало з пропозицією погодитись на пост віце-президента для західних областей УМІ Америки [7]. Окрім того, керівництво навчальними справами нью-йоркського інституту здійснювалося не тільки дирекцією, а й допоміжними органами – Педагогічною Радою, окремими фаховими секціями. Звіти про діяльність УМІА та обговорення організаційно-адміністративних справ відбувалося на засіданнях усієї дирекції в Нью-Йорку майже кожного тижня в суботні дні [23, с. 3; 9].

У Львові ж керівництво закладом переважно лягало на плечі одного директора. Саме він звітував перед Музичним Товариством та заповнював річні статистичні формуляри [16, с. 233; 242]. Будучи національно спрямованим у своїй практичній діяльності, ВМІ ім. М. Лисенка за взірць ставив устрій та програми Віденської, Празької та інших австрійських консерваторій, у тому числі Консерваторії Галицького Музичного Товариства (1853–1919), оскільки мав на меті зробити навчальний процес інституту відповідним «як сучасним європейським вимогам, так і питомим прикметам і потребам нашої музики» [16, с. 229, 254]. УМІА ж поєднував у своїй основі європейську програму навчання з деякими методами американського шкільництва, більшою мірою опираючись на європейські зразки та намагаючись зберегти національну свідомість серед молоді, включаючи до репертуару учнів твори як українських композиторів, так і на українську тематику [22, с. 8–9]. Спільним було те, що в обох закладах Західної України та Америки навчання проводилося за системою головних та побічних предметів, додаткових курсів, іспитів, пописів тощо. Проте, на відміну від ВМІ

ім. М. Лисенка у Львові, статут якого чітко передбачав вивчення головних обов'язкових предметів (теорія музики, композиція, сольний та хоровий спів, гра на фортепіано та оркестрових інструментах), побічних обов'язкових предметів (теорія музики, гармонія, історія музики, елементарна гра на фортепіано і хоровий спів) та надобов'язкових предметів (декламація, міміка, сценічна поведінка, танець, гімнастика, основи італійської мови) [16, с. 223], у програмі УМІА зазначалися лише головні (фортепіано, скрипка, віолончель, гра на бандурі, флейта, кларнет (саксофон), солоспів, мистецтво слова, музична теорія, хорова диригентура, композиція, а також українська і всесвітня історія музики) та побічні (музична грамота, основи музики та сольфеджіо, сприймання музики, інструментознавство, гармонія та історія музики) предмети. Згодом організували ще дитячий хор, струнний ансамбль [22, с. 8] та вокальний ансамбль «Промінь» під керівництвом Б. Волянської [1, с. 18]. Деяка різниця у статутах щодо вивчення тих чи інших дисциплін була зумовлена різною навчально-виховною спрямованістю. Тобто коли основним завданням ВМІ ім. М. Лисенка у Львові було виховання професійних музикантів, то ВМІ Америки у своїй діяльності в силу важких еміграційних умов вбачав не стільки фахову підготовку кадрів, скільки збереження культурних національних традицій через загальну музичну освіту української молоді.

Навчальна програма УМІА розрахована на 10 років. За статутом вона поділяється на три курси: нижчий (4 роки), середній (4 роки) та вищий (2 роки); крім того, існує один підготовчий рік для дітей до 8 років та один концертний рік для випускників (абсолювентів). У всіх відділах іспити з головних та побічних предметів проводяться два рази на рік і називаються піврічними та річними [23, с. 8–9], програма іспитів затверджується попередньо [14]. На основі цих іспитів учні одержують піврічні повідомлення та річні свідоцтва [23, с. 8–9]. Учнівська успішність оцінюється відповідними ступенями (у ВМІ оцінювальна шкала теж називалась «ступінь цензуральна» [16, с. 233–235]). Найвищим ступенем оцінки є «визначний». Паралельно до цього усі учні беруть участь у відкритих та закритих шкільних виступах (пописах). Окрім піврічних та річних виступів, відбуваються самостійні концерти окремих учнів, часто тематичні. Здебільшого учні виконують твори західноєвропейських композиторів. Проте обов'язково вже з першого року навчання до програми входять твори українських композиторів – класиків та сучасників [2; 11; 23; 29].

Також при УМІА в Нью-Йорку був організований Батьківський Комітет, метою якого було влаштування імпрез, кошти з яких призначалися закладу [23, с. 11]. Концерти з виступами кращих учнів відбувалися щороку в залі УМІА [7], Carnegie Hall, Народному Домі та ін. Доходи з концертів учні призначали на різні громадські цілі. Окрім того, в обов'язки учнів входило відвідування мистецьких українських концертів, оскільки першочерговим завданням УМІА було виховувати «ентузіастів української музичної культури» [12; 27, с. 2].

За п'ятдесят років існування УМІ згуртував понад сто п'ятдесят вчителів та відкрив можливості для багатьох сотень студентів (у тому числі й неукраїнських) вивчати українську музику та музику інших народів світу. До сучасної генерації викладачів УМІА можна зарахувати музикознавця, композитора і громадського діяча Оксану Лиховид, що проживає в штатах з 1996 р. [15]. Переїхавши до США у 1990 р. на запрошення українського музичного товариства з 1990 по 1994 рр. композитором-резидентом в УМІА в Нью-Йорку був Леонід Грабовський [6].

Складовими діяльності педагогів УМІА, окрім проведення навчальних занять, була навчально-методична, музично-виконавська, музикознавча та музично-громадська діяльність. Вагомий внесок у навчально-методичний процес зробив Р. Савицький. Його книжка «Основні засади гри на фортепіано» [26] стала цінним методичним посібником як для викладачів музичних шкіл діаспори, так і для українських педагогів, де висвітлено найважливіші методичні та дидактичні питання початкового фортепіанного навчання. Не оминала фортепіанної педагогіки і Д. Гординська-Каранович. У журналі «Вісті» за 1968 рік вона друкує статтю методичного характеру «З педагогічних спостережень», в якій приділяє увагу методиці індивідуальної роботи з учнями, подає свої зауваження та поради початкуючим педагогам. При цьому піаністка опирається на приклади авторитетних піаністів-педагогів Нейгауза, Рахманінова, Шопена [5].

Деякі вчителі УМІА, «щоб здобути наглядні критерії порівняння між американськими стандартами навчання та УМІА», спеціально налагоджували зв'язки з американськими музичними установами. Про високий рівень навчального процесу в УМІА свідчить успішна участь вихованців у щорічних конкурсах та концертах, організаторами яких виступали такі установи [22, с. 8–9; 25].

Окрім навчально-методичної діяльності, викладачі УМІ були активними й у концертно-виконавській. З самостійними концертами у 1950-их роках виступали піаністи Д. Каранович, В. Кіпа, Р. Савицький, флейтист В. Баб'як, скрипаль В. Цісик. Майже всі викладачі брали участь у загально-національних святах і урочистостях як солісти, акомпаніатори та диригенти [12; 23, с. 9]. Доказом всесторонньої діяльності інституції, крім численних концертів та виступів, були тематичні вечори з доповідями, казочки музичного дошкілля, хорові концерти та опери (які ставив УМІ), альбоми на екрані (з життя і творчості українських композиторів) [2].

Викладачі УМІ проявляють себе і в музикознавстві. На мистецькі теми писали І. Соневицький, З. Лисько, В. Витвицький, Д. Гординська-Каранович, Т. Богданська, Р. Савицький-молодший, А. Шуль, Г. Лагодинська-Залеська, Ю. Осінчук [4, с. 233].

Серед окремих випускників УМІ, які стали музикантами, Р. Савицький-мол., Б. Садовський, К. Цісик. Випускники УМІ часто продовжували навчання в музичних закладах Америки та Європи: піаністки Л. Артимв, Л. Крупа-Слободяник, М. Цісик, М. Лісовська (Лончина), Ю. Осінчук, Б. Сперкач, Р. Дурзо, І. Пелех-Зварич; композитор і видавець О. Кузишин; скрипалі Г. Стрілець, Ю. Вожаківський; співачка К. Цісик; музикознавці Р. Савицький-мол., А. Шуль; менеджери О. Стецура, Л. Крушельницький, М. Гельбік та ін. [28, с. 71]. Одним з найвідоміших випускників УМІ залишається музикознавець Роман Савицький – син основоположника інституту, видатного піаніста та педагога Р. Савицького. У 1959 році Р. Савицький-мол. став абсолювентом УМІ у Філадельфії, де навчався в консерваторії. Закінчивши студії у Технологічному інституті Дрекслея (Філадельфія, 1962), де спеціалізувався з музичної бібліографії, він поєднує з 1968 року досвід бібліотекаря із музикознавчими дослідженнями як керівник Музично-мистецького відділу Публічної бібліотеки міста Елізабет штату Нью-Джерсі. Р. Савицький-молодший є співробітником періодичних видань у США – «Український тижневик», «Листи до приятелів», «Сучасність», а також українських та американських енциклопедій [24, с. 76]. Він також є автором ряду статей про УМІ, опублікованих в українських наукових джерелах та в газеті «Свобода» [29].

Випускниками УМІ також були сестри Марія та Квітка Цісик – доньки одного з співзасновників УМІ Володимира Цісика. Марія стала відомою в світі піаністкою, була директором консерваторії в Сан-Франциско, вела майстер-класи в Carnegie Hall. Квітка закінчила інститут по класу скрипки у свого батька. В історію американської легкої музики вона увійшла як «голос, який звучав найчастіше в світі», обидва україномовні диски співачки номінувалися на «Греммі» [10].

Серед учнів УМІА виокремлюється також постать Іллі Лабунька – старшого аналітика Дорадчої Ради при Верховній Раді України (1995), асистента директора Українознавчої Програми та референта Президента Міжнародної Асоціації Україністів при Інституті Східноєвропейських Студій ім. Гаррімана Колумбійського Університету в Нью-Йорку (2002–2003) [13].

За роки навчання в УМІА також виділяються такі студенти, як Ю. Оранський, О. Чипак, М. Сохан.

З метою забезпечення навчального процесу педагогічним репертуаром та методичною літературою УМІА розвинув також і видавничу діяльність. Випускався неперіодичний «Бюлетень УМІ» (з січня 1960 р.), «Пропам'ятні книги» УМІА (1958, 1963 рр.). В умовах еміграції до перевезеного з України мізерного педагогічного матеріалу часто долучали нові зразки українських митців, написані вже в США [30, с. 78]. Окрім того, УМІ скомплектував бібліотеку з малодоступних друкованих примірників творів українських композиторів [22, с. 9].

Роль УМІА в продовженні традицій поширення української музики важко недооцінити. За роки існування інституту його було включено в усі американські асоціації (Music Educators Association в Нью-Джерсі, Associated Music Teacher League в Нью-Йорку, National Guild of



Piano Teacher та ін.). Зорганізована у такий спосіб музична освіта була цілком новим явищем на американському ґрунті, адже українцям вдалося відтворити структуру західноукраїнського інституту з його централізованою системою, осередком у Нью-Йорку і філіями в багатьох штатах. Новим тут було також комплексне навчання – не тільки гри на інструментах чи співу, а й теоретичних предметів. То ж не дивно, що в цьому інституті навчалися не лише діти переважної більшості українських емігрантів, але й американці [22, с. 10]. Події з життя УМІА неодноразово висвітлювалися та й досі розглядаються на сторінках української газети в США «Свобода» [11]. Підтвердженням чого є знайдений нами лист О. Залеського до М. Байлової від 10 листопада 1974 р., у якому він веде мову про зменшення набору учнів до УМІ [17]. Виходячи з опрацьованих матеріалів, встановлюємо, що за тридцять років УМІА втратив майже половину своїх учителів, зокрема теоретиків і композиторів.

Сьогодні, незважаючи на скрутні матеріальні умови, УМІА продовжує існувати як триступенева школа, діяльність якої від самого початку свого існування опирається на професійні засади (оскільки є школою спілки професійних музикантів), збереженні та поширенні українських музичних зразків (без яких збереження української музичної культури на чужому терені було б неможливим), власне видавництво, тісні взаємозв'язки з музичним життям Америки (що дає, крім успішної участі численних вихованців у щорічних конкурсах та фестивалях, можливість популяризації кращих українських музичних зразків у американському середовищі).

## ЛІТЕРАТУРА

1. Богданська Т. Музичний інститут відзначає ювілей / Таїсія Богданська // Свобода. – 2002. – 18 жовт., ч. 42. – С.18.
2. Богданська Т. 40-ліття УМІ / Таїсія Богданська // Свобода. – 1992. – 7 жовт., ч. 192. – С. 2.
3. [Б. п.] Успіхи нашої молоді // Свобода. – 1970. – 5 трав., ч. 79. – С. 4.
4. Витвицький В. Музикознавчі праці. Публіцистика / Василь Витвицький // Історія української музики, 11: Дослідження / [упор., підготовка до друку, коментарі, перекл. і передне слово Л. Лехник; відп. ред. Ю. Ясіновський]. – Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2003. – 400 с.
5. Гординська-Каранович Д. 3 педагогічних спостережень / Д. Гординська-Каранович // Вісті. – Міннеаполіс, США. – 1968. – Ч. 4. – С. 18.
6. Муха А. Грабовський Леонід / А. Муха // Муха А. І. Композитори України та української діаспори : довідник / А. І. Муха. – К. : Муз. Україна, 2004. – С. 75.
7. Каранович Дарія. Лист від 29 серпня 1968. (2 арк.). – Ньюарк (машинопис з підписом внизу синьою кульковою ручкою «Дарія Каранович»). – Арк.1. // ЛДННБ імені В. Стефаника. Відділ рукописів. Архів Осипа Залеського № 267: Листи.
8. Карась Г. Універсум Дарії Гординської-Каранович (до 100-річчя від дня народження) / Ганна Карась // Видатні постаті науки, культури і освіти України : матеріали Всеукраїнської наук.-практ. конф., Київ, 30–31 жовтня 2008 р. – К. : ДАКККІМ, 2008. – С. 314–316.
9. Кашкадамова Н. Передмова / Наталія Кашкадамова // Савицький Р. Основні засади фортепіанної педагогіки : метод. посіб. / Роман Савицький. – Тернопіль : СМП «АСТОН», 2000. – С. 5–7.
10. Квітка Цісик / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://artvertep.dp.ua/print?cont=6675>
11. Клим Г. У тридцятиріччя УМІА / Галя Клим // Свобода. – 1982. – 8 черв., ч.105. – С. 8.
12. Колесса Г. Напередодні святкування 40-річчя УМІ / Г. Колесса // Свобода. – 1992. – 20 жовт., ч.200. – С. 3.
13. Лабунька Ілля / [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.plast.org.ua/news?newsid=3589&dest=printer>
14. Лисько Зеновій. Лист від 26 липня 1964. (2 арк.). – Бронкс, Н. Й.(рукопис). – Арк.1. // ЛДННБ імені В. Стефаника. Відділ рукописів. Архів Осипа Залеського № 267: Листи.
15. Лиховид Оксана // Енциклопедія української діаспори / упор. В. Маркусь, Д. Маркусь. – Нью-Йорк–Чикаго : Наукове Товариство ім. Шевченка в Америці, 2012. – Т. 1 : Сполучені Штати Америки; Книга 2 : Л-Р. – С. 33.

16. Мазепа Л. Шлях до музичної академії у Львові : в 2 т. / Л. Мазепа, Т. Мазепа. – Львів : Вид-во «СПОЛОМ», 2003. – Т.1. – 251 с.
17. Меланія Байлова (7 арк.): Лист-відповідь Осипа Залеського до Меланії Байлової від 10 листопада 1974 р. – Боффало (машинопис з привітанням і підписом синьою кульковою ручкою вкінці). – Арк.6 // ЛДННБ України імені В. Стефаника. Відділ рукописів. Архів Осипа Залеського №276: Листи.
18. Мірошниченко-Кузьма Г. Біля джерел УМІ. До 50-ліття Українського Музичного Інституту в Нью-Йорку / Галина Мірошниченко-Кузьма // Свобода. – 2002. – 18 жовт., ч.42. – С. 18.
19. Обух Л. Збереження національних музично-освітніх традицій у діяльності вихідців з Прикарпаття – педагогів Українського Музичного Інституту Америки у США / Л. Обух // XII Всеукр. наук. істор.-краєзн. конф. «Освітнянське краєзнавство: досвід, проблеми, перспективи» присвячена 200-річчю від дня народження українських просвітителів І. Вагилевича та М. Шашкевича (6–7 жовт. 2011 р.) : зб. матеріалів. – Івано-Франківськ : «Лілея-НВ», 2011. – С. 295–307.
20. Павлишин С. Ігор Соневицький / Стефанія Павлишин. – Львів : БаК, 2005. – 120 с.
21. Підбірка дописів про українські інституції Боффало. – Б. д. (машинопис з правками синьою кульковою ручкою). – Арк.3. // ЛДННБ імені В. Стефаника. Відділ рукописів. Архів Осипа Залеського № 267 : Осип Залеський « До історії Боффало. – (4 арк.)
22. Пропам'ятна Книга Українського Музичного Інституту в Америці з нагоди десятиліття його існування / [видавничий референт УМІ Ігор Соневицький]. – New-York D.N. : East Side Press, 1963. – 77 с.
23. Пропам'ятна Книга Українського Музичного Інституту в Америці з нагоди п'ятиліття його існування / [накладом УМІ]. – North Franklin 817, Philadelphia 23, Pa : «America», 1958. – 99 с.
24. Роман Савицький, мол. – музикознавець і бібліограф / Бібліографія українознавства, вип. 2: Бібліографія та джерела музикознавства / Міжнародна асоціація українців. – Львів, 1994. – С. 76.
25. Р. С. УМІ демонструє свою працю перед американськими фахівцями / Р.С. // Свобода. – 1958. – 1 лют., ч. 22. – С. 3.
26. Савицький Р. Основні засади фортепіанної педагогіки : метод. посіб. / Роман Савицький. – Тернопіль : СМП «АСТОН», 2000. – 68 с.
27. Савицький Р. УМІ в третьому році існування / Роман Савицький // Свобода. – 1954. – 24 верес., ч. 184. – С. 2.
28. Савицький Р., мол. 50 літ українського музичного інституту Америки / Роман Савицький, мол. // MUSICA HUMANA : зб. статей кафедри музичної україністики ЛДМА, число 2 / [відп. ред. Ю. Ясіновський]. – Львів, 2005. – С. 66–72.
29. Савицький Р. мол. Святочний концерт у 40-ліття УМІ // Свобода. – 1992. – 8 груд., ч. 232. – С. 2.
30. Савицький Р. мол. Український музичний інститут в Америці / Роман Савицький, мол. // Бібліографія українознавства, вип. 2: Бібліографія та джерела музикознавства / Міжнародна асоціація українців. – Львів, 1994. – С. 69–75.
31. Соневицький Ігор. Лист до Осипа Залеського від 26 листопада 1959 р. (2 арк.). – Нью-Йорк, Н.Й. (машинопис з підписом внизу синьою кульковою ручкою «Ігор Соневицький»). – Арк.1 // ЛДННБ імені В. Стефаника. Відділ рукописів. Архів Осипа Залеського № 267 : Листи.
32. Соневицький І. На порозі шкільного року УМІ / Ігор Соневицький // Свобода. – 1954. – 10 верес., ч. 174. – С. 5.
33. Терен-Юськів Т. Згадуючи засновників УМІ і піаніста Р.Савицького / Теодор Терен-Юськів // Свобода. – 1998. – 16 квіт., ч.72. – С. 2.
34. Тиха музики молитва : спогади про Ігора Соневицького / [упор. С. Павлишин]. – Львів : БаК, 2010. – 168 с.

УДК 78.481; 78.25; 78.2У

Я. В. ОЛЕКСІВ

### ПРОГРАМНІСТЬ В УКРАЇНСЬКІЙ БАЯННІЙ СЮЇТІ У ФОРМОТВОРЧІЙ ТА СТИЛЬОВІЙ ПРОЕКЦІЯХ

*У статті здійснено дискурс композиторської творчості в жанрі української баянної сюїти. Класифіковано основні типи програмності та синтетичні й комбіновані її різновиди. Виявлено специфіку взаємозумовленості програмного задуму та його проекції на конкретне мистецьке вирішення.*

**Ключові слова:** *типи програмності, баянна сюїта, стильові та формотворчі засоби.*

Я. В. ОЛЕКСІВ

### ПРОГРАММНОСТЬ В УКРАИНСКОЙ БАЯННОЙ СЮИТЕ В ФОРМООБРАЗУЮЩЕЙ И СТИЛЕВОЙ ПРОЕКЦИЯХ

*В статье осуществлён дискурс композиторского творчества в жанре украинской баянной сюиты. Классифицированы основные типы программности, синтетические и комбинированные ее разновидности. Выявлена специфика взаимообусловленности программного замысла и его проекции на конкретное художественное решение.*

**Ключевые слова:** *типы программности, баянная сюита, стилевые и формообразующие средства.*

J. V. OLEKSIV

### PROGRAMMATICALLY UKRAINIAN BAYAN SUITE IN SHAPING AND STYLE PROJECTIONS

*The article presents the discourse of composition activity in the genre Ukrainian bayan suite. Classify the main types of software, synthetic and combined its variations. The specific character interdependence of software design and its projection on a particular artistic decision.*

**Key words:** *types of software, suite for bayan, style and form-building tools.*

Абсолютне переважання програмних композицій у переліку баянних сюїтних циклів українських митців скеровує до думки про її вагомість у творчій концепції. Важливим чинником формотворення у сюїтних циклах є власне тип програмності (узагальнений, літературний, сюжетний, картинно-живописний тощо). Співвідношення образно-змістового рівня і засобів його втілення зумовлює художньо-творче вирішення, авторсько-індивідуальний образ художнього твору. Значне місце серед програмних визначень займають національно-етнічні (у назвах всієї композиції) та фольклорно-жанрові орієнтири (у частинах циклу), які були визначальними з точки зору формотворення, композиції, мелодики, фактури, ладовості, ритмічної природи у творах досліджуваної групи 1950–1960-х років. Сюжетність, яскрава образність та емоційний стрій зумовлювався посиленням на певний фольклорний зразок – типологічний жанрово-інтонаційний прототип, текст якого творив відповідне семіотичне поле музичної композиції (як, наприклад, «Веснянка» («Десь тут була подоляночка») М. Різоля). Однак у наступні десятиліття вони поступаються лідерством узагальненій та докладній літературній програмі.

Проте спеціальних досліджень факторів та чинників, що формують провідні тенденції вітчизняної баянної творчості, ще досить мало. Короткий огляд сюїти як жанру, що функціонує в українській баянній музиці другої половини ХХ століття, пропонується у монографічній праці Андрія Сташевського «Великі жанри в українській музиці для баяна та акордеона

(тенденції розвитку в останній чверті ХХ та на початку ХХІ ст.)», окремі аспекти національної баянної творчості розглядаються у дослідженнях М. Імханицького, В. Єргієва, М. Булди, коментарях фестивальних мистецьких акцій та творчих форумів [4; 6], ознайомленню з ними сприяє поява низки новітніх нотних видань [1–3].

Мета публікації – виявити специфіку взаємозумовленості програмного задуму в жанрі української баянної сюїти з точки зору його проєкції на конкретне мистецьке вирішення.

Літературна програмність може реалізуватися у вигляді узагальнених назв частин сюїти, що моделюють уяву про центральний образ та супроводжуються підзаголовками та поетичними епіграфами. Кожен з рівнів докладності вносить свою складову символічного ряду.

Своєрідний тип програмності експонує сюїтний цикл «Сім українських мініатюр» лауреата композиторського конкурсу в Празі, викладача Дніпропетровського музичного училища Л. Козельчука. Цей твір (у виконавській редакції П. Серотюка) – складова великого циклу «Гра, або школа»<sup>1</sup>. Подвійні назви частин циклу не уточнюють, а творять окремі інформативні рівні – жанрово-стильовий та образний: 1. Прелюдія. «Стоїть гора високая»; 2. Інтермеццо. «Ой, маю я чорні брови»; 3. Легенда. «Тополя»; 4. Гумореска. «Ой, Марічко, чичері»; 5. Баркарола. «Місяць на небі»; 6. Канон. «Ой, у лузі зацвіла калина»; 7. Експромт. «Тече вода каламутна».

Перший рівень вказує на романтичні орієнтири з огляду на вибір жанрових моделей, другий – на неофольклорну стилістику та лірико-драматичне коло образів. Вужче і цільніше конкретизуючи сюжетно-образний ряд, автор до кожної композиції подає ще строфу з обраної у підзаголовку народної пісні.

Глибокими і багатограними є взаємозв'язки складових у його сюїті «Синкопи часу» [3]. Тип програмності зумовлює багатовекторність впливів на художнє вирішення. Окрім загальної назви твору, кожна з частин наділена окремим заголовком та поетичним епіграфом. Провідними образами є картини історичної та фольклорної архаїки, образи сивої давнини, що набули значення ментальних символів та фольклорного образотворчого й музичного мистецтва. Звідси картинність, просторовість, трактована в сонорному, пейзажному, візуальному, площинно-образотворчому (декоративному) ключах.

Єдність провідної образності впливає на стильову палітру та наявність наскрізних ритмічних та інтонаційних чинників, монотематичну єдність сюїтного циклу. До ритмоінтонаційних рис, спільних для всієї композиції, слід віднести дзвонові звуконаслідування, висхідні квінтови поспівки, ритмічні остинато, численні різновиди синкоп. Наявність цілої групи єднальних чинників, насамперед ритмічно-остинатних, апелює до варіаційності партитного типу, яскраво втілених у пошуках новітніх моделей сюїтного жанру в доробку французьких композиторів (Ж. Оріка, М. Равеля), які Ю. Щербаков окреслює як «перманентну остинатність» [5, с. 89]. Композицію складають чотири частини, розташовані за принципом багаторівневого контрасту: 1 ч. «На могилі солов'я (молитва)»; 2. «Жартівлива колядка»; 3. «Видіння»; 4. «Петриківський розпис».

Перша частина циклу «На могилі солов'я (молитва)» має епіграфом власний вірш автора епіко-філософського змісту<sup>2</sup>. Він зумовлює споглядальну статику образності (данина пошани співцям історичного минулого України) та стильові орієнтири п'єси (поєднання неофольклоризму та імпресіонізму).

Наступний п'єсі циклу «Жартівлива колядка» передує поетичний епіграф з календарно-обрядового фольклору<sup>3</sup>. Це своєрідне неофольклорне віртуозне скерцо на основі остинатної

<sup>1</sup> П'єси з якого неодноразово фігурували у програмах міжнародних виконавських конкурсів.

<sup>2</sup> Історіє могили Солов'я,  
Де загубились твої корені?  
Мов археологи в лісах дуби стоять  
В час закорінені, часом не скорені.

<sup>3</sup> У пана, пана,  
Собака п'яна,  
Собака спився,  
А пан сказився

синкопованої ритмоформули. За його інтонаційне зерно взято чотиритактову народнопісенну тему з силабічною структурою 5+5, що вказує на її архаїчне походження та ритуальне призначення.

Третя композиція у сюїтному циклі – «Видіння». Цей імпресіоністично-пейзажний твір попереджує авторський віршований епіграф, який обумовлює епічність у поєднанні з романтичним аспектом поетизації історичного минулого<sup>1</sup>. Якщо в попередній п'єсі композитор демонстрував засоби сонорно-просторових ефектів, то тут просторовість проектується у візуальну площину. Інтонаційно-ритмічна єдність з попередніми композиціями виявляється через початковий висхідний квантовий хід, що викликає асоціації з козацькими чи чумацькими піснями степових регіонів України з типовими для них окликами («Гей!», «Агов!», «Агей!»), зміщеннями акцентів як у мелодичних лініях, так і в супроводі.

Заключна, четверта композиція циклу – «Петриківський розпис» – має епіграфом рядки з поезії Т. Шевченка, який засвідчує прагнення композитора створити неофольклорно-фовістську жанрову замальовку в дусі митців-аматорів, сповнену універсалізму ментального світовідображення та яскравих барв життєвої сили<sup>2</sup>. Композиція, подібно до фіналів сонатно-симфонічних циклів, має вільнотрактвану форму рондо-варіацій.

Таким чином, попри багаторівневий сюїтний контраст, зумовлений програмними засадами, спосіб реалізації єдності цього циклу апелює до партитних принципів, структура і драматургія перекликаються з моделлю сонатно-симфонічної циклічності з поемними ознаками та concerto-grosso кореллівського типу (урочистий повільний вступ та італійська модель «швидко-повільно-швидко» з рондально-жанровою заключною частиною). Тим самим твір демонструє поєднання неоромантичних та необарокових засад.

Своєрідною програмністю відрізняються композиції 1980-х рр. київського митця А. Білошицького, серед яких й Сюїта № 3 («Іспанська»), навіяна поезією Ф. Г. Лорки. Її будова: 1 ч. Інтрада. Альбока<sup>3</sup>; 2 ч. Стародавня фортеця; 3 ч. Дорога до Кордови; 4 ч. Кантаор<sup>4</sup> (в стилі фламенко); 5 ч. Байлаора<sup>5</sup>; 6 ч. Біля колиски; 7 ч. Саета<sup>6</sup>. У даному випадку за кожним з заголовків стоїть відповідна музична стилістика і жанрова спрямованість та зумовлений ними образний ряд.

Чималий перелік композицій сюїтного плану наділені наскрізним сюжетом, де окремі частини – етапи в його розгортанні (подібно до вокальних циклів «Прекрасна мельниківна» Ф. Шуберта чи «Любов поета» Р. Шумана). Прикладами сюїтних циклів цього типу є цикл «Скіфи ХХ століття» О. Пушкарєнка (1982), сюїта № 4 «3 глибини віків» А. Білошицького (1982).

**Сюїта № 4 «3 глибини віків» А. Білошицького** орієнтована на давньоруський епос. Написання твору, присвяченого 1500-літтю Києва, було зумовлене інтересом до вивчення історії міста Іскоростень на Житомирщині. У 1983 р. твір був відзначений другою премією на республіканському конкурсі композиторів. Сюїта початково написана для оркестру народних інструментів. У доробку митця є авторські переклади для симфонічного оркестру та для баяну, чим зумовлена оркестральність мислення автора, специфіка відбору виразових засобів:

1 ч. «Київ стольний (Погляд в давній Київ)» – містична та медитативна за образним строем ввідна композиція;

2 ч. «Скоморохи» – фовістське фольклорно-орієнтоване скерцо;

<sup>1</sup> Наснилися козацькі диво-чайки

Святої волі січові човни;

На веслах долі, слізьми горя й щастя,

Пливли рікою часу з туманів давнини.

<sup>2</sup> І темний гайок зелененький,

І чорнобривка молоденька,

І місяць з зорями сів,

І соловейко на калині

То затихав, то щебетав,

Святого Бога прославляв.

<sup>3</sup> Духовий музичний інструментів басків.

<sup>4</sup> Співак-виконавець фламенко.

<sup>5</sup> Танцівниця фламенко.

<sup>6</sup> Циганська Саета (у перекладі – «стріла» – пісенний жанр Південній Іспанії, давніший, ніж фламенко.

3 ч. «Купальня Княгині Ольги» – суб'єктивно-лірична, пасторальна інтермедія.

4 ч. «Рік 945-й. На стінах фортеці Іскростеня» – віртуозна і бравурна, спрямована на передачу монументального героїчного образу;

5 ч. «Древлянське попелище» – філософсько-трагедійна композиція;

6 ч. «Слава Володимиру та Добрині Микитичу» – епіка прославленого плану, тріумфальна, побудована на дзвонових звуконаслідуваннях.

Фольклорні ознаки музики цього твору у взаємодії з сучасними засобами виразності утворили своєрідну музичну мову, у якій ладо-гармонічні особливості спираються на стрічкове голосоведення (рух паралельними квінтами, тризвуками, септакордами) як ознаку багатозвучного народного голосоведення. Ладова система збагачена пентатонікою, ладами народної музики, зокрема гуцульським ладом, поліладовістю, полімодальністю, новоладовими структурами, кластерною технікою, розширеною хроматикою.

У творі поєднуються риси народного й сучасного музичного викладу, де є і монодія, і підголоскова, гетерофонна, гомофонно-гармонічна, акордова фактури, а також різновиди поліфонічної тканини, її сучасних видів – поліфонія площин, поліпластовість викладу, графічні моделі тощо.

Звернемо особливу увагу, що в баянних сюїтах практично відсутня безпосередня живописна програмність, навіть за умов позірних алюзій з живописом. Так, наприклад триптих «Образи» А. Сташевського створений на підставі неоромантичної «Фантастичної сюїти», а «Враження» В. Зубицького присвячені передачі не очікуваних імпресіоністичних алюзій, а відтінків емоційних станів та пластики руху, що споріднює їх з урбаністичними установками: «Збудженість», «Замріяність», «Нервозність», «Танець», «Вічний рух».

Моделлю, що синтезує сюжетно-програмний тип симфонізованої сюїти поеми, є **«Фольк-зошит» А. Сташевського** у п'яти частинах, написаний у 1990-ті роки та переосмилений автором у масштабну сюїтну композицію. Вона була вперше виконана у програмі фестивалю «Грудневі вечори баянної музики» баяністкою з Луганська Іриною Яценко. Згодом композиція послужила основою для сюїти-зошита «Давньокиївські фрески» (2005), присвяченого заслуженому артисту України Павлові Фенюку. До написання цього твору митець прийшов з рядом відзнак творчих конкурсів, зокрема Всеукраїнського конкурсу молодих композиторів «Gradus ad Parnassum» у рамках Міжнародного форуму музики молодих у Києві (диплом за Рондо для кларнета, саксофона та фортепіано, 1993 р.); Міжнародного конкурсу «Gradus ad Parnassum» у рамках МФММ (спеціальна премія за твір «Монолог-хід» для баяна, 1995 р.) [6]; названа композиція отримала II премію міжнародного композиторського конкурсу музики для баяна-акордеона «Дні акордеона» в м. Смедерево (Сербія).

Це твір, який поєднує риси неофольклорної архаїки, фовізму і модерної музичної мови. Його творить велика кількість частин, пов'язаних наскрізним розвитком циклу, вони йдуть без цезур: 1 ч. «Похмурий світанок»; 2 ч. «Билина»; 3 ч. «Набат. Дзвони Св. Софії»; 4 ч. «Хороводи»; 5 ч. «У гаях та дібровах»; 6 ч. «Награвання»; 7 ч. «Розваги скоморохів»; 8 ч. «Як на річці-Сольниці було»; 9 ч. «В славу Русі Київської». Таким чином, зошит творить сюїтну композицію рапсодично-поемного типу.

Широкою є стильова палітра композицій В. Власова цього періоду: у його доробку сюїти «П'ять поглядів на країну ГУЛАГ» (1991) [2], «Образи» в 5-ти частинах (1992), «Концертний триптих за картинами Ієроніма Босха «Страшний суд»» (1992) [1].

**«Концертний триптих» В. Власова** поєднує живописну програмність та раціональні музичні експерименти барокової доби. Твір, написаний під враженням від картини Ієроніма Босха «Страшний суд», не тільки з разючою точністю передає картини раю і пекла, але є до того ж взірцем тонкої інтелектуальної головоломки – адже у ньому нотами зашифровані всі імена членів династії Воєводіних – п'ятнадцяти поколінь музикантів, які прославляють своєю майстерністю Україну.

Іншою моделлю сюжетного циклу є сюїта «П'ять поглядів на країну ГУЛАГ» – своєрідний музичний фільм, який може «звуком показати зображення, коли його немає» [4, с. 1].

В результаті проаналізованих творів можна здійснити класифікацію основних типів програмності в українській баянній літературі сюїтного жанру:

- національно-етнічні та фольклорно-жанрові орієнтири;
  - літературна програмність (представлена підзаголовками, поетичними епіграфами, фольклорними текстовими пісненими цитатами);
  - сюжетно-програмний тип, де номери сюїт послідовно розкривають етапи оповіді.
- Серед програмних типів слід відзначити синтетичні, комбіновані різновиди. Такими є:
- живописна програмність у поєднанні з інтелектуальною символікою;
  - програма у вигляді сюжетно-образного ряду, доповнена текстовими строфами з обраної у підзаголовку народної пісні;
  - подвійні назви частин циклу, які не уточнюють, а творять окремі інформативні рівні – жанрово-стильовий та образний.

Стилістика композицій зумовлюється трактуванням програмного заголовка, поетичного епіграфа, семіотикою пісенного тексту, від неї залежить вибір жанрових орієнтирів, способів розвитку та виразових засобів.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Власов В. Концертний триптих на тему картини Ієроніма Босха «Страшний суд» [Ноти] / В. Власов. – Тернопіль : Навчальна книга-Богдан 2005. – Вип. 4. – 32 с.
2. Власов В. П'ять поглядів на країну ГУЛАГ [Ноти] / В. Власов. – Тернопіль : Навчальна книга-Богдан, 2004. – 28 с.
3. Козельчук Л. Синкопи часу : сюїта для баяна [Ноти] / Л. Козельчук. / [виконавська редакція П. Серотюка]. – Тернопіль : Навчальна книга-Богдан, 2007. – 32 с.
4. Тарасенко И. На XIV Международном фестивале «Баян и баянисты». Шесть интервью / И. Тарасенко. // Народник. – № 4. – М. : Музыка, 2003. – С. 1–5.
5. Щербаков Ю. Структурно-семантические особенности сюит для двух фортепиано французских композиторов / Ю. Щербаков // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової. – Одеса : ОДМА, 2008. – Вип. 9. – С. 85–93.
6. IV Міжнародний форум музики молодих [Буклет]. – К., 1995.

УДК 78.27;78.491

П. В. ДОВГАНЬ

### ПРИНЦИП ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОЇ РЕТРОСПЕКЦІЇ В УКРАЇНСЬКИХ СЮЇТАХ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

*У статті зроблено спробу виокремити інструментальну сюїту в жанровій системі музики другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Звернено увагу на зацікавлення до цього жанру композиторів і музикознавців, що призвело до збільшення обсягу нових, оригінальних творів, які відповідають інтелектуальним, духовним, соціокультурним та естетичним запитам сучасності. Засвідчено, що наріжне місце у цій системі посідають небарокові камерно-ансамблеві сюїти.*

**Ключові слова:** сюїта, цикл, жанр, стиль, наслідування, реставрація, стилізація, міжкультурні взаємодії.

П. В. ДОВГАНЬ

### ПРИНЦИП ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЇ РЕТРОСПЕКТИВИ В УКРАЇНСЬКИХ СЮЇТАХ ВТОРОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ВЕКА

*В статье сделана попытка выделить инструментальную сюиту в жанровой системе музыки второй половины ХХ – начала ХХІ века. Обращено внимание на заинтересованность к*

*этому жанру композиторов и музыковедов, что привело к увеличению объема новых, оригинальных произведений, соответствующих интеллектуальным, духовным, социокультурным и эстетичным запросам современности. Засвидетельствовано, что главное место в этой системе занимают необароковые камерно-ансамбльные сюиты.*

**Ключевые слова:** *сюита, жанр, стиль, воссоздание, реставрация, стилизация, межкультурные взаимодействия.*

P. V. DOVGAN'

### **PRINCIPLE OF GENRE-STYLISH RETROSPECTIVE VIEW IN UKRAINIAN SUITES OF THE SECOND HALF OF XX AGE**

*Urgency of the subject matter of the present article is connected with a special place of instrumental suite in a genre system of the music in the second half of the XX-th and the XXI-st century. The attention to this genre on part of composers and musical experts resulted in the increase of the new, original compositions, which corresponded to the intellectual, spiritual, socio-cultural and aesthetic needs of the modernity. Neo-baroque chamber ensemble suites are the foundation stones among them.*

**Key words:** *suite, genre, cycle, style, inheritance, renovation, stylization, cross-cultural interactions.*

Систематизація жанрово-стильових тенденцій бурхливого розвою української камерно-інструментальної сюїти ХХ століття – актуальна багатовимірна проблема. Сформувавшись у творчості європейських композиторів XVII–XVIII століть, на початку ХХ століття сюїта дещо маргіналізується. Її удавана периферійність зумовила недостатню кількість ґрунтовних наукових розвідок у музикознавчій думці останніх десятиліть, зокрема українській.

У процесі реалізації ідеї пропонованої статті ми опиралися на результати спостережень авторитетних учених, зокрема В. Клима [3], де разом з іншими аспектами розглядаються наріжні напрями жанрової модифікації сюїти. Окрім того, враховувалися теоретичні та аналітичні узагальнення, що містяться у дослідженнях М. П. Калашник [1; 2], а також у дисертації Е. В. Кушової [4]. Проблеми сюїтної циклізації неодноразово торкалися й українські музикознавці. Слід підкреслити, що в колі перелічених мистецтвознавчих розвідок цілком відсутні аналітичні нариси, присвячені новітнім зразкам жанру, написаних українськими композиторами впродовж декількох останніх років.

Мета статті – відстежити прийоми втілення міжкультурного діалогу на матеріалі сюїтного жанру.

Відродження старовинних жанрових моделей – типова риса європейського музичної практики другої половини ХХ століття. Можливо, оптимальна інтерпретація цієї тенденції – прагнення нового осмислення зв'язку часів, нового відчуття традиції. Повернення до стилістичних знахідок барокової культури здатне відобразити ступінь мистецької свободи, яка проявляється у методах роботи сучасного митця з історично віддаленим матеріалом. Цей своєрідний діалог усталеного й модерного став невід'ємною складовою художнього мислення ХХ ст., викликавши до життя широкий спектр контрастних мистецьких явищ, у чій назві відбивається усвідомлення нового етапу розвитку класицизму, бароко, романтизму тощо. Актуалізація проблеми міжкультурних взаємодій – наслідок вищевказаної тенденції.

Взаємодія «бароко – ХХ століття» здійснюється не лише на рівні відтворення старовинних жанрів і форм, але й на рівні комунікативного «прориву» у сферу історично усталеного стильового простору. Сучасне ставлення до барокової традиції мотивується певною філософською позицією. Саме тому огляд циклів з ретроспективною жанрово-стильовою орієнтацією вважаємо за доцільне почати зі зразків, які поєднують новітню композиторську техніку з майстерно потракованими прийомами стилізації, що є типовим для мистецтва ХХ ст. Ідея такого поєднання – одвічна спроба віднайти гармонію в хаосі щоденного життєвого потоку.



Необарокові тенденції формування й розвитку української сюїти походять від творчості М. Лисенка, який першим серед вітчизняних композиторів започаткував оригінальний різновид інструментального циклу – сюїту з ретроспективною жанрово-стильовою орієнтацією, що ґрунтується на трансформації барокової традиції. «Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень» М. Лисенка орієнтована на старовинну сюїту, яка поєднує п'єси танцювального та нетанцювального характеру. Незважаючи на наявність фольклорних цитат у кожній частині циклу, ми все ж не схильні віднести цей вельми цікавий твір до типу характеристичної сюїти, оскільки цитати слугують вихідним тематичним матеріалом, для опрацювання якого композитор обирає типові для європейської професійної інструментальної музики принципи розвитку й моделі фактурного викладу.

До типологічної групи циклів з ретроспективною жанрово-стильовою орієнтацією, що ґрунтуються на стилізації бароко, слід віднести *Сюїту для фортепіано М. Колесси «Пасакалія, скерцо і fuga» (1929)*. Принцип варіаційності, поширений в інструментальних циклах німецького бароко, зокрема, у пасакаліях Г. Ф. Генделя, посідає в композиції М. Колесси чільне місце. Відсутність танцювальних частин наштовхує на паралелі із Сюїтою №2 Генделя, у якій німецький композитор робить акцент на варіаційності як уособленні ідеї декоративного збагачення фактури.

Продовжуючи огляд українських необарокових сюїт, неможливо не торкнутись циклу *В. Косенка «11 етюдів у формі старовинних танців» (1928–1929)*. У зв'язку з тим, що цей цикл неодноразово було проаналізовано в українській музикознавчій літературі (так, різнобічно висвітили його специфіку О. Олійник [6], Р. Стецюк Р. [9], Б. Фільц [11]), підкреслимо лише деякі характерні ознаки, необхідні для обґрунтування приналежності «Етюдів у формі старовинних танців» до досліджуваної типологічної групи сюїт. Цикл Косенка знаходиться на перетині магістральних шляхів розвитку української камерно-інструментальної музики 20-х–30-х років – засвоєння надбань класичної і сучасної західноєвропейської музики та опанування вітчизняних народнопісенних джерел. «11 етюдів» стали зразком типової для української музики тенденції зміцнення різнобічних зв'язків з фольклором та їх поєднання із засадами професійного мистецтва. Слід також вказати на глибинність відчуття традицій: В. Косенко використовує метод «переінтонування» західноєвропейських танцювальних жанрів у душі національної культури, оригінально продовжуючи досвід М. Лисенка.

Орієнтацію на старовинну клавірну сюїту відчутно і в ранніх творах *Р. Сімовича*. У фортепіанних *Сюїтах* №1, 2 (1934) та №3 (1936) композитор опирається на принцип контрастного зіставлення частин, симетричність побудов класичних танцювальних номерів (з переважанням тричастинної форми з контрастною серединою). У Третій сюїті ці риси доповнюються гуцульськими танцювальними ритмами, що переконливо «виявляють зв'язок твору з українськими фольклорними джерелами» [8, с. 12]. Однак прийоми розвитку тематичного матеріалу не дозволяють віднести Сюїту до групи фольклорних, адже бароковий тип мислення переважає.

Наступний твір нашого огляду – «Класична сюїта» *І. Шамо (1958)*, де композитор звертається до так званої монотематичної сюїти. У межах строгих варіацій, де тема залишається константною, виростає цикл різнохарактерних п'єс.

Як відомо, однією з жанрових моделей, що репрезентує стиль західноєвропейського бароко в історії музичної культури XVII століття, є *партита*. Разом з іншими бароковими жанрами (concerto grosso, цикл «прелюдія – fuga», старовинна танцювальна сюїта) вона набула інтенсивного розвитку у творчості українських композиторів другої половини XX ст. Довершені зразки сучасної партити представлені в інструментальній музиці *М. Кармінського*. Наріжною рисою його творчого методу є прагнення музичного втілення власного філософського кредо. У стилі автора органічно взаємодіють найрізноманітніші інтонаційно-семантичні системи, типи тематизму, темброво-гармонічні фактурні комплекси, стильові ознаки бароко, класицизму і романтизму. Чотири партити композитора – приклад майстерного поєднання ознак стилю бароко та форми старовинного жанру в сучасному звучанні. Усі цикли певною мірою є програмними – вони пов'язані з музикою та образами незавершеного балету

«Рембрандт» за однойменною драмою Дмитра Кедріна (П'ята партита М. Кармінського має інше літературне джерело – «Майстер і Маргарита» М. Булгакова).

Композитор адаптує старовинні жанри до сучасної стильової системи. Яскравим прикладом є *Перша партита (1984)*. За типологією І. Тукової, цей твір «зберігає основні ознаки жанрової моделі при заміщенні її структурних одиниць функційними еквівалентами» [10, с. 10]. Такий спосіб роботи зі старовинним жанром передбачає «осучаснення» мовленнєвих елементів або їх запозичення з історичної практики.

Серед цих ознак відзначимо такі:

- циклічна структура, частини якої співвідносяться за принципом контрасту;
- послідовне підкреслення жанрово-семантичної специфіки танцювальних та нетанцювальних частин циклу;
- нестабільність виконавських складів.

Пояснити популярність саме такого способу роботи з моделлю можна іманентними властивостями партити як типового барокового жанру. Так, наявність характерних для композиційної схеми вставних номерів підкреслює багатоваріантність партити, її «відкритість» до процесів внутрішньої розбудови, що, безумовно, не може не приваблювати сучасних майстрів. При зверненні композиторів ХХ ст. до цього жанру вставні номери починають витісняти нормативні, займаючи їхнє місце та виконуючи їхні функції.

Наступний вельми оригінальний твір – *Партита для флейти соло Лесі Дичко (1972–1973)* – також являє собою зразок наслідування барокового інструментального циклу. Виходячи з опори на переважно фольклорну лексику, своєрідність індивідуально-авторської інтерпретації старовинної жанрової моделі базується на поєднанні барокових та етнічно-національних лексем. Назва твору свідчить про свідому орієнтацію на барокову сюїтну модель. Принцип діалогічності виявився у цьому опусі на стильовому, жанровому, композиційному рівнях. Партита складається з п'яти частин, які виконують наступні драматургічні функції: I – Інтрада (вступ, зав'язка); II – Рондо (початок становлення драматургічної фабули); III – Діалог (ліричний центр); IV – Варіації (драматичний центр); V – Монолог (філософсько забарвлений фінал).

*Партита для флейти соло Я. Фрейдліна (1977)* також являє собою п'ятичастинний цикл: I – Пастораль (Sostenuto); II – Allegretto; III – Речитатив (Andante); IV – Staccato (Vivace); V – Rubato. Він відрізняється багатим внутрішньожанровим наповненням: лірична прелюдія (I), два скерцо (II і IV частини), два монологи-речитативи (III і V частини). Композиція опусу Я. Фрейдліна споріднена з Партитою для флейти соло Л. Дичко: жанрово-характерні номери (II і IV) чергуються з монологічно-особистісними (I, III, V). Найбільше концептуальне навантаження несе V частина, яка є більш драматичним варіантом зосереджено-стриманого речитативу.

Два вельми оригінальні зразки сюїтного жанру: «*Маленьку класичну сюїту*» для *клавесину (1973)* та «*Серпневу касацію*» для *тріо духових інструментів (1978)* знаходимо в камерно-інструментальній творчості Я. Верещагіна. «Маленька класична сюїта» показова орієнтацією на німецьку модель старовинної барокової сюїти. Риси жанрового інваріанта у творі повністю збережено: наявні усі ланки чотиричастинного танцювального ланцюга (Алеманда – Куранта – Сарабанда – Жига); додатковий танець (Менует) з дублем традиційно вміщено між сарабандою і жигою; контраст метрів і темпів, дотримання періодичності чергування повільного й швидкого руху при послідовному зростанні ролі темпових контрастів (Moderato con moto – Con moto non troppo. Giocososo – Lento sostenuto. Mesto – Presto agitato); моноінтонаційність, наявність єдиного тонального центру (h-moll), інтенсивність імітаційних поліфонічних прийомів. У творі Я. Верещагіна на паритетних засадах співіснують авторський та наслідуваний стилі, органічно поєднуються два історичні плани – ретроспективний і сучасний.

«*Партита*» №1 для *струнного оркестру (1965)* М. Скорика майже достеменно відтворює давній жанровий архетип: I – Прелюдія; II – Токата; III – Фуга; IV – Речитатив. Інтонаційний матеріал, що ґрунтується на одній-єдиній секундовій поспівці, має глибинні

зв'язки з карпатським пісенним мелосом. «У «Прелюдії» створюється елегійний настрій, у «Токаті» секунда подається в оберненому вигляді (нона замість секунди) і підкреслюється навмисне «скандальним» штрихом групи скрипок, що надає темі зримого зловісного оскалу, озлобляє музичний образ», – зазначає Г. Северинова [8, с. 16]. Фуга і Речитатив також у свій спосіб переосмислюють початкову інтонацію, спрямовуючи її характер то у бік грізної навали (Фуга), то до стану глибоко драматичного людського плачу.

У «*Partiti*» №2 М. Скорика (1970), як і в попередньому творі, також поєднується речитативність і танцювальність, але з іншим образно-семантичним наповненням: I – Мелодія; II – Токата; III – Остинато; IV – Антифони. Так само, як і в попередній партиті, частини komponуються за драматургічним принципом «статика – динаміка».

Серед сюїтних циклів, відзначених ретроспективною жанрово-стильовою орієнтацією, особливе місце належить «*Музиці в старовинному стилі*» для фортепіано (1973) В. Сильвестрова. Поза сумнівами, це – найбільш помітний і самобутній опус, написаний в сюїтному жанрі. Назва «музика» віддзеркалює тяжіння автора до жанрової незаангажованості, вільного, невимушеного музикування. Композитор створює символічний образ давньої музики, поєднуючи стилі кількох століть – від бароко через класицизм до раннього романтизму. За словами С. Павлишин, композитор визначає свій досвід метафорою «неокласичне поле», на якому виростають нові ідіоми, і порівнює його з переспівами старогрецької та латинської поезії О. Пушкіна», ніби виправдовуючи фрагментарний характер використання музики попередніх епох [7, с. 58]. В цілому твір В. Сильвестрова апелює до сюїт французьких клавесиністів, що відійшли від чотиричастинної композиції в пошуках нових концепцій і створили цикли на кшталт «альбомів п'єс». Такі альбоми включали, окрім танцювальних номерів, портретні, жанрові та пейзажні замальовки.

Цикл «Музика у старовинному стилі» складається з чотирьох мікроциклів, які, в свою чергу, поділяються на окремі частини: «Ранкова музика» (три п'єси); «Вечірня музика» (чотири п'єси); «Споглядання» (дві п'єси); «Присвята» (дві п'єси).

Спочатку кожна мініатюра мала свою програмну назву, від якої композитор згодом відмовився. П'єси виконуються *attacca*. Перший і останній мікроцикли об'єднані алюзіями моцартівської лексики; в середніх виникають алюзії імітаційної поліфонії Й. Баха (№ 2 з «Вечірньої музики» та № 2 зі «Споглядання») та вишуканої орнаментики рококо (№ 1 зі «Споглядання»)¹.

«Ранкова музика» (*Allegro. Andantino rubato. Vivace rubato*) творить внутрішньо завершений мікроцикл. Крайні п'єси побудовано на обігруванні моцартівських стильових знаків. Пластика модуляцій, спосіб виконання – *rubato* – з несподіваними ферматами, зміна метру в *Vivace* 4/4 на 5/4, фактурна і динамічна витонченість в межах *p-pp* спрямовують увагу до образів і стилістики раннього класицизму. Модальні діатонічні звороти, повільний темп, плинність розвитку, варіантна повторність фраз, бурдонний супровід мелодії в *Andantino* викликають асоціації з п'єсами англійських верджиналістів. Це передусім «Пісня трубадура».

«Вечірня музика» складається з чотирьох частин: *Andante, Allegretto, Allegretto, Vivace*. У першій п'єсі виникає вельми широкий діапазон стильових алюзій – від «Солодкої мрії» П. Чайковського до орнаментики французьких клавесиністів. Органічність їх співіснування досягається суто бетховенським прийомом ланцюговості тематичного матеріалу. Тема незакінченої фуги (друга п'єса) початковим ритмоінтонаційним зворотом цитує до-мінорну фугу Баха з I тому ДТК; наступне *Allegretto* наспівним тематизмом, просвітленим колоритом і окремими інтонаційними зворотами кореспондує з початковим *Andante*. Сонатна експозиція заключного *Vivace* апелює до ранньокласичної доби: «головна» партія (F-dur) нагадує фінал Лондонської симфонії (№ 103) Й. Гайдна, а «побічна» (Fis-dur) – тему повільної частини 15-ї сонати В. Моцарта.

Два завершальних розділи не контрастують за темпом. Гомофонне *Allegretto* і поліфонічне *Moderato rubato* у «Спогляданні» об'єднуються в цикл, подібний до прелюдії й фуги. Перша п'єса має вільно-імпровізаційний виклад з несподіваними зупинками – кадансами у далеких тональностях (Des і Ges в F-dur). В. Клин порівнює образний зміст цієї мініатюри з

¹ Тематичний матеріал цієї п'єси композитор згодом включив у свою П'яту симфонію.

ситуацією, коли людина вслуховується в тендітний ритм старовинного годинника [1, с. 270]. П'єси-«посвяти» проникнуті задушевним ліризмом, інтимністю, тендітністю емоційної гами. Ці п'єси задумані як портрети Інги і Лариси – доньки та дружини композитора. Прихований голос двоголосної мелодії в *Andante* рухається вгору по звуках мажорної гами. Це можна інтерпретувати як символ романтичного поривання до ідеалу краси й досконалості. Вища, мудра простота виразових ресурсів кореспондує зі стилем Моцарта. Завершальне *Moderato* востаннє нагадує про недосяжність абсолютної краси, образ тана й поступово зливається з тишею. Елегійність, недомовленість, ілюзорність тем-образів зрілих інструментальних циклів В. Сильвестрова спричинили кардинальне переосмислення обраної моделі барокової інструментальної сюїти.

Барокова сюїтність у завуальованому вигляді проглядає і в двочастинному циклі «*Concerto Rutheno*» для камерного оркестру (1991) *О. Козаренка*. Ідея двочастинності походить з перших варіантів сюїтних циклів для лютні, у яких об'єднувалися пісенний і танцювальний номери на основі спільної теми, та від принципу органного музикування (прелюдія і fuga, токато і fuga). Невеликий інструментальний ансамбль відтворює архаїчний колорит (залучення препарованого фортепіано, глиняних горщиків). Асоціації з органним прелюдіюванням викликає фігуративний тип фактури, загальні форми руху, постійне повторення подібних ритмоінтонаційних формул. Друга частина «*Concerto Rutheno*» нагадує fugи барокових циклів.

Можна згадати й «Триптих» («Музика для чотирьох» – 1987) *О. Криволапа*. Мініатюрний цикл, що складається з трьох настроєвих замальовок (Арія, Інтерлюдія, Хорал), написаний для доволі оригінального інструментального складу – флейти, альту, клавесина й арфи. Драматургію камерно-інструментальної сюїти побудовано на процесі трансформації теми-образу стриманого смутку, який завершується станом просвітлення.

Отже, у вищезгаданих творах Л. Дичко, Я. Фрейдліна, В. Сильвестрова, Я. Верещагіна, М. Кармінського, О. Козаренко, О. Криволапа інваріантні жанрові ознаки сюїти виявлено вельми рельєфно. Зберігаються не лише іманентні «законои» жанру (відкрита форма циклу, контрастні зіставлення, відносно самодостатній характер кожної частини і водночас відчуття їхньої взаємозалежності), але й нова стилістика, збагачена духовним та мовним досвідом сьогодення. Від епохи бароко йде й принцип «заміщення» окремих ланок циклу доволіно обраними образами-символами. Аналіз сюїтних циклів з ретроспективною жанрово-стильовою орієнтацією дозволяє дійти висновку, що для українських композиторів різних генерацій поетика бароко виявилася такою, що дозволяє широко використовувати техніки стилізації та алюзій, що опосередковано кореспондують із поетикою бароко.

Необарокова течія з її тяжінням до міжжанрового та стильового синтезу – одне з найяскравіших явищ у річищі неокласичного напрямку. Відродження барокових жанрів у творчості українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століть – історично закономірне явище, зумовлене інноваційною спрямованістю сучасного мистецтва. Цикли з ретроспективною орієнтацією демонструють прагнення декоративної краси, зовнішньої принакності, що є типовою закономірністю як доби бароко, так і для мистецтва ХХ століття.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Калашник М. П. Інтерпретація жанров сюїти и партити в творческой практике ХХ века (на примере фортепианных циклов украинских композиторов) : автореф. дис.... канд. мистецтвознавства / Калашник М. П. – К. : КГК, 1991. – 15 с.
2. Калашник М. П. Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов ХХ века / Калашник М. – Харьков : Форт ЛТД, 1994. – 187 с.
3. Клиш В. Синтетичні жанри / В. Клиш // Українська радянська фортепіанна музика. – К. : Наукова думка, 1980. – 314 с.
4. Кушова Е. Фортепіанні партити Марка Кармінського : проблема реалізації художнього задуму : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Е. Кушова. – Одеса, 2004. – 18 с.
5. Ливанова Т. Музыкальная драматургия Й. С. Баха и её исторические связи. Ч.1. Симфонизм / Т. Ливанова. – М.–Л. : Музгиз, 1948. – 231 с.

6. Олійник О. С. Фортепіанна творчість В. С. Косенка / О. С. Олійник. – К. : Наукова думка, 1977. – 148 с.
7. Павлишин С. Валентин Сильвестров / С. Павлишин. – К. : Муз. Україна, 1989. – 86 с.
8. Северинова М. Художньо-світоглядні традиції у творчості українських композиторів 80–90-х років ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 / М. Северинова. – К., 2002. – 19 с.
9. Стецюк Р. Віктор Косенко : Творчі портрети українських композиторів / Р. Стецюк. – К. : Муз. Україна, 1974. – 55 с.
10. Тукова І. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мист-ва : спец. 17.00.03 / Тукова І. – К., 2003. – 19 с.
11. Фільц Б. Фортепіанна творчість Косенка / Б. Фільц. – К. : Наук. думка, 1965. – 70 с.
12. Фрайт О. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 / Фрайт О. – К., 2000. – 18 с.

УДК 78.01

О. В. ЧАЙКА

#### **НАЦІОНАЛЬНО-СТИЛІСТИЧНІ ПОКАЗНИКИ СЦЕНІЧНОГО ВИРІШЕННЯ ПАРТІЇ ЯГО В ОПЕРІ «ОТЕЛЛО» ДЖУЗЕППЕ ВЕРДІ**

*У статті розглядаються проблеми національно-характерних стильових установок виконання партії Яго, яка є унікальною музикою для співаків баритонального типу, що знаходиться на перетині вокальних установок романтизму-реалізму ХІХ ст. і веризму кінця ХІХ і ХХ століть.*

**Ключові слова:** виконання, інтерпретація, національно-ментальна установка, стилістичні прийоми, веризм.

Е. В. ЧАЙКА

#### **НАЦИОНАЛЬНО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ПОКАЗАТЕЛИ СЦЕНИЧЕСКОГО РЕШЕНИЯ ПАРТИИ ЯГО В ОПЕРЕ «ОТЕЛЛО» ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ**

*В статье рассматриваются проблемы национально-характерных стилевых установок исполнения партии Яго, составляющей уникальную музыку для певцов баритонного типа, находящуюся на пересечении вокальных устремлений романтизма-реализма ХІХ в. и веризма конца ХІХ и ХХ веков.*

**Ключевые слова:** исполнение, интерпретация, национально-ментальная установка, стилистические приемы, веризм.

E. V. CHAYKA

#### **NATIONAL-STYLISTIC INDICATORS OF THE SCENIC DECISIONS OF THE PARTY IAGO IN THE OPERA «OTHELLO», J. VERDI**

*In the article are considered the problems of national characteristic style of installations of Iago's part making unique music for singers of baritone type, being on crossing of vocal aspirations of romanticism-realism of ХІХ century and veritizm of the end of ХІХ and ХХ centuries.*

**Key words:** execution, interpretation, national mental installation, stylistic devices, veritizm.

У репертуарі багатьох співаків світу чи не найчастіше зустрічаються оперні арії видатного італійського композитора Джузеппе Верді. Однією з найвідоміших у його творчості є партія Яго з опери «Отелло» за трагедією В. Шекспіра. Лібрето для цієї опери створив письменник і композитор А. Бойто, що прославився ще в 1860-х роках своїм твором «Мефістофель», у якому представлений веристсько стислий варіант подій першої частини роману Й. Гете «Фауст». Як у лібрето, так і в музиці Верді відчувається «мефістофелізація» Яго, оскільки саме скорочений виклад шекспірівської трагедії явно відповідає лаконічній новелістичності мислення веристів.

У сучасному розумінні виконавських інтерпретацій як вагомого компонента художньої форми втілена співтворча роль виконавця щодо композиторської діяльності у процесі створення та існування музичного твору. Проблема виконавської інтерпретації в сучасному музикознавстві знайшла своє висвітлення у численних працях Н. Корихалової, Ю. Кочнова, І. Ляшенко, З. Лисси, Н. Шахназарової, І. Котляревського, О. Маркової та ін.

Національна характерність – обов'язковий компонент музичного мислення, що вимагає з особливою увагою поставитися до проблеми поєднання та розходження в національно-характерних трактовках композиторського тексту та виконавських інтерпретацій.

Мета статті – звернути увагу на національні виконавські акценти у вирішенні партії Яго відповідно до національно-ментальних установок аудиторії.

Рационалізм XVIII століття породив тип «резонера-організатора», який отримав блискуче втілення в образі Фігаро в комедії Бомарше і в операх Паїзіелло, Моцарта, на новому рівні психології епохи Реставрації вирішеного великим Росіні в його безсмертному «Севільському цирюльнику». Романтичний скепсис у підсумках активності цирюльника («дипломата мимоволі», що шляхом величезної витрати енергії винахідництва, мужнього азарту, крутіства нарешті досягає ... місця слуги в будинку Графа) виражений композитором на початку фінальної сцени опери цитатою з російської народної пісні зі знаменитим текстом: «Ах, нічого було город городити» [9, с. 250].

Демонічні герої романтичної драми типу Роберта-диявола в однойменній опері Мейєрбера насичуються енергією «Злих Фігаро» («Фігаро, Зло творять»), апогеєм яких виступає Мефістофель у «Фаусти» Гуно. Є й інша лінія – резонера за покликанням, діяльна участь яких в «суді над суспільством» виявляється руйнівною або самогубною для них. Такі Ріголетто у Верді за драмою Гюго і Маркіз ді Поза за драмою Шиллера у названого ж композитора. Знамениту «деградацію ідеї Фігаро» знаходимо в образі Яго в «Отелло» Дж. Верді. Монолог з II дії свідчить про роль «мефістофельського» начала в партії Яго, образ якого в опері щедро оснащений скерцозно артикуляційними-фактурними показниками, які категорично порушують нормативну музичну кантиленність (ц. 57 клавіру). Однак «мефістофеліада» не вичерпує характеристики цього персонажа. В образі Яго виражено і дещо протилежне романтичному «демонізму» – в його музичній подачі домінує його *буденність*, відсутність благородних поривів душі, бажання «бути як всі» на людях: у його партії багато «понижуючих» жанрових моментів. У застілній пісні Яго з I дії передують ритми галопу і тарантели-сальтарелло відповідно в 4/4, 6/8 і 2/4 розмірах. Наявність апробованого в мистецтві XIX ст. ритмо-знака тарантели-сальтарелло, асоційованого з революційно-вибуховими з часів карбонаріїв акціями італійського Півдня («Тарантела» в «Фенеле або Німій з Портічі» Ф. Обера в заяві Повстання тощо), виявляє привабливе для натовпу бунтарство.

Образ Яго у Верді побудований у «вірності Шекспіру». Велич і шекспірівського, і вердівської втілення цього образу полягає в тому, що в характеристиці останнього помітні демонічні якості, скепсис Яго виявляється в єдності з його демонстративним інтелектуалізмом у Шекспіра, а Верді привносить мефістофельські риси в образ цього персонажа. Однак реалістичні тенденції трактування образу Яго виявилися переважаючими у Верді, хоча високий енергетичний заряд названого образу визначає для композитора цю злу силу, що рухає трагедію.

Дивовижна якість і висока художня гідність твору Верді полягає в тому, що музична драматургія «Отелло» – інтонаційно цілісна, але це єдність іншого роду, ніж цілісність вагнерівського лейтмотивізму: лейтмотив Яго як такий не існує, відсутнє також персональне

втілення в мотивах-знаках і інших персонажів. У Верді – свій шлях до *серійності* тематичних співвідношень, бо єдиний лейтмотив опери – тема кохання Отелло і Дездемони – утворює мелодично розгорнуте втілення лаконічної 4-звучної *теми-серії* «лиха», поданої у вигляді послідовності септакорду в оркестровому вступі до опери. Два номери Яго – «міні-аріозо» (ц. 22) і блискуча Пісня (10 т. перед ц. 31), застільна у побутовому місцезнаходженні в гулянці, – «мале Кредо» в музично-драматургічному вимірі. Мале аріозо Яго (ц. 22) збудовано в ритмі гавот, початковий мотив – по контуру «перевернутого Хреста», устої *cis-a-eis-fis* (від затакту перед ц. 22 і далі 1-2 тт.). Танцювальне за ритмом оформлення цієї малої самохарактеристики героя, у якій заявляється готовність напролом іти до мети, нагадує *каватину Фігаро з «Весілля Фігаро» Моцарта*. Як бачимо, характеристика Яго в висотно-тональному прояві постійно *співвідносимо з Отелло як його alter ego*. Але жанрові елементи *демонічного скерцо* з форшлагами й унісонним фігурами в швидкому темпі рідняться з «великим кредо» Яго II дії опери, яке присвячене переважно Яго. Його монолог має структуру рондо, виявляючи символіку круга як фіксації Всього, Бога [3, с. 25–27]. І в даному випадку створюється деяке величне обрамлення, що висуває в Яго Його караючу руку, дещо від пишноти Воланда як іпостасі диявола в романі М. Булгакова «Майстер і Маргарита». Очевидно те, що монолог має прихований тематичний зв'язок із застільною піснею Яго; у той же час з окремих інтонаційних зворотів «кредо» виростає музика, яка характеризує підозри. «Афоризмом про вірність» назвав Г. Орджонікідзе [7, с. 329] похмуре аріозо Яго, що завершує перший діалог з Отелло у II дії (т.10 перед ц. 67, *Lo stesso mvimento*). Танцювальна пластика, на цей раз менуетна (пор. з менуетом Каватини Фігаро у Моцарта), поєднана з унісонним рухом, у якому можна виявити фактурні прикмети Кредо. І цей зв'язок підкреслюється ладовим зворотом: ефект низького II ступеня, фрігійський хід *fis-ed-cis* в ряду домінантового ладу від *fis* (!).

Таким чином, в партії Яго проглядається двоїстість спрощення – множинні уніسونи, спрямовані до примітивістських засобів веризму, з одного боку, а з іншого – до фактурно-жанрових накопичень романтично-реалістичної драми, у якій мефістофеліада визначалася скерцозно-танцювальним, у тому числі вальсовим, комплексом.

У книзі Л. Соловцова драматургічно ключовий момент партії Яго характеризується наступним чином: «... основне в його характеристиці – сардонічна злобливість, цинічне знущання, а часом похмурий скепсис і «демонічний» пафос. *Мефістофелевська сутність* (курсив О.Ч.) обліку Яго розкривається в його монолозі-«кредо» («Долею мені дано лише зло творити»). «Лиходійським кредо» назвав цей монолог Бойто ще під час роботи над лібрето. Яго сповідує заперечення всіх благородних людських ідеалів, злобно знущаючись над людьми-«іграшками дурної долі». Похмура патетика і зла насмішка чутні у вступному унісоні оркестру, який переривається саркастичними «вигуками» тремолючих альтів і гобою ...

У музиці монологу ... похмуро-гротесковий характер набувають хоральне звучання ... Глумливо-клоунадні репліки оркестру миготять, як *диявольські гримаси* » (курсив О.Ч.) [9, с. 330–331].

У ХХ столітті багато видатних співаків-артистів продемонстрували в ролі Яго найкращі прояви своєї майстерності. Ця роль стала однією з найвідоміших в репертуарі великого співака і актора Тіто Гоббі, головні досягнення якого пов'язані з ролями в операх Верді та Пуччіні [12, с. 525]. Виконана ним партія Яго продемонструвала виключні якості його драматичної манери гри та співу.

Знаменним стало виконання Яго німецьким співаком Гансом Грундхебером, володарем *теплого* баритонального тембру, що дозволив йому бути максимально привабливим у цій ролі [12, с. 526]. Великий успіх супроводжував прочитання на сцені Яго американським співаком Шеріллом Майлнсом (Sherill Milnes), відомого майстерною філірвовкою звука і блискучими верхами [12, с. 539].

Особливе місце в виконавстві ХХ століття належить естонському радянському співакові Георгу Отсу. Російська культурна ідея, що визначила шляхи формування особистості співака (народився і виховувався в Петрограді), а також традиції вшанування естонського епосу, колишнього символу національної вірності в мистецтві, визначили той споглядальний лірико-епічний тонус звучання голосу Отса, який настільки парадоксально й переконливо

виявив неповторну версію виконання Яго, що успішно виступив в даному випадку в амплуа фальшивого резонера. Краса декларацій вірності героя у виконанні Отса переконувала в їхній істинності, а сценічна поведінкова корекція заявляла глибину підступності. В цілому резонерська значимість баритонових партій, також як героїчний позитив сприйняття цього тембру в російській оперній традиції, формували насамперед спосіб самовираження співака і встановлення його баритонального співу в цілому.

У поданні Яго російсько-азербайджанським співаком Муслімом Магомаєвим (1970-і рр.) цей персонаж спочатку вистроювався в мефістофельському ракурсі: напруга верхніх нот співочого діапазону в цього виконавця створювала майже експресіоністський запал висловлюваннями від імені героя – антигероя. Пластична привабливість образу Яго у виконанні М. Магомаєва була наповнена «незграбними», різкими рухами, жестикуляцією владною і категоричною, за якої вимальовувався образ недисциплінованого офіцера, яким він у ролі виступає щодо воєнного начальника Отелло, але деякого володаря над-можливостей *демонічно* одержимої особи. Можна сперечатися про відповідність або невідповідність такого підходу до ролі шекспірівських або вердівських характеристик, проте в своєму роді цілісний і переконливий зміст вираження – незаперечний.

Протистояння баритональний-басового тембру співочим традиціям Азербайджану склали певне відсторонення цього тембрального показника від вираження гімнічно-радісного образу – записи багатьох партій у виконанні Магомаєва свідчать про драматично-агресивну установку в співі партій та образів (россіневського Фігаро, наприклад), які безпосередньо цей смисловий момент не виділяють.

Особливого роду величність в подачі образу Яго належить англійському вокалісту Брасну Терфелю (Brun Terfel), у якого мефістофеліада заслонялася впевненістю вольового-силового навіювання. Спокійна манера виконання без напруги звукової подачі в поєднанні з міццю звучання в цілому, що повністю відповідає базовій ліричності [7] басового-баритонового співу, склала основу виразності інтерпретації Терфеля. Могутня зовнішність, асоційована з військовою гідністю психології-поведінки, створила матеріально-фактурний фон образної побудови ролі, у якій колорит солдатської потужності і цілеспрямованості дій склали головну лінію втілення творчої ідеї. Тут явно усвідомлюється зв'язок з вагнерівськими міфологічними надгероями, які склали одну з найвпливовіших ліній «німецького в англійському», історично сформованих від XVIII ст. (Епоха Генделя та її проєкції в XIX–XX ст.).

Постановка «Отелло» в Нижньому Новгороді в 2010 і 2011 рр.. стала значною подією в мистецькому житті Росії і Європи в цілому. Ідея спектаклю явно апелювала до новели Чинтіо, яка свого часу надихнула Шекспіра. Не забуваймо, що покладена в основу сюжету драми Шекспіра італійська новела Дж. Чинтіо «Венеціанський мавр» в якості головного героя представила венеціанського генерала, який, повіривши наклепу свого офіцера, вбив безневинну дружину Дездемону. Можна припустити, що прототипом героя Чинтіо був не мавр, а знатний венеціанець з родини Otello del Moro (по-італійськи мавр-moro) [9, с. 322]. Негроїдний облік Отелло склався в ідеологічній установці на підтримку антиколоніальних настроїв, які, судячи з усього, не актуальні в даний час. Виконавець ролі Отелло Сергій Голік в постановках «Отелло» в Нижньому Новгороді в 2010 і 2011 рр. не гримувався ні під мавра, ні під негра. На цьому тлі Яго – Володимир Боровий постав демонстративним *антирезонером*, елегантним, брехливим і педантично-точним у діях і аргументах. Його головний виразовий аргумент у виконанні ролі – міць і краса голосу. Готична «витагнутість» пропорцій тіла, яка асоціюються з виглядом Дон Кіхота, за протилежністю цих фактурних передумов сценічної ситуації створює цікаві нюанси прояву характеру Яго: деяку «ламкість», непередбачуваність дій. Злодійство Яго в цьому виконанні явно психологізується в наслідуванні однієї з найвідоміших баритонових партій в російській опері – Бориса Годунова з однойменної опери Мусоргського.

Узагальнюючи сказане, виділяємо в виконавських версіях партії Яго такого роду стильові закономірності прояву:

1) очевидна поляризація версій виконання, у яких має місце облагороджування кантиленною *красою* звучання підступних і зрадницьких дій (Г. Отс, менше К. Гельфі), максимально підвищує значущість антигероя як антитези шляхетності й силі характеру Отелло,



з одного боку, а з іншого – демонізація, «мефістофеліада», у якій різкість реєстрових зіставлень і форсування динаміки у верхніх нотах утворює експресіоністські штрихи (М. Магомаєв, менше Б. Терфель);

2) той чи інший вибір виконавського обліку Яго істотно відкоригований національною традицією, культурно-поведінкова іпостась якої створювала пластично-жестові основи сценічного вираження.

Аналіз партії Яго і досвіду сценічних втілень цього персонажа свідчить про ряд найважливіших стилістичних зрізів твору Верді в руслі характеристики зазначеного персонажа і в плані національних показників виконання.

По-перше, відзначаємо соціологізований підхід Верді у втіленні персонажів трагедії Шекспіра, відповідний установкам італійського романтизму і психологічного реалізму, об'єктивно властивих цьому композитору, що породили в змалюванні Яго акценти на демонічних рисах його обліку, тобто негативний у моральному плані характер наділявся привабливим вольово-силовим комплексом.

По-друге, наявність Бойто як лібретиста, що був класиком і в літературному, і в музичному аспектах *веризму*, притаманною ознакою якого є примітивістський аспект вираження, визначила в творі Верді спеціальні зв'язки з даним напрямом (веристські риси констатувалися у Верді і у зв'язку з його операми 1850-х років); в партії Яго істотні унісонні фактурні показники, що зіставляються з «жирними лініями» унісонним аріозо у веристів, які створюють в єдності з танцювальною пластикою ритмічного руху «красиву простоту» висловлювань Яго «на людях» і перетворюються в «антимолитовний каданс» теми Кредо в монолозі II дії.

По-третє, розміщення партії Яго в руслі тих же висотних переваг, що і партії Отелло і Дездемони, а найближчі до E/e і F/f, підкреслюють усвідомленість у Верді зв'язку романтичних тональностей «ідеального стану» E/e і «пасторальності» F/f з катастрофічністю прояву «матеріальних стихій» [3, с. 239]: благородство Отелло не витримує випробування подоланням жорстокої сердечності; ідеальність Дездемони заплямована відстороненням від законів свого клану; зло, яке чиниться Яго, є гіперболізацією слабостей і відступництва, що можуть призвести до прямої зради.

По-четверте, виконавські рішення ролі Яго закономірно звернені до протилежностей, з'єднання яких створює його характер. Це незвичайність, в певному сенсі глибока привабливість розуму і спритності як якостей, які реалізуються музично в кантіленному і танцювально-пластичному вигляді партії, у тому числі тих, що живлять демонічну велич прояву тем-образів Яго, яку виключно яскраво представив Р. Отс, перевершуючи всіх з чарівності звучання вокалу в цій ролі. А на іншому полюсі виконання виявилася демонічна викривальність гри-співу партії Яго, яка була явно цікава М. Магомаєву і яка прямо співвідносить ідею цього персонажа – антигероя – з відповідними ролями світового театру.

По-п'яте, наявність множинних градацій в обсязі полярно позначених образів-ідей виконавських концепцій (личина благородного резонера – мефістофельський демонічний пафос) створює багатство національних інтерпретацій образу Яго, сприймається в контексті найбільш значущих для того або іншого культурного ареалу баритонових звучань в цілому і фіксації за допомогою цього тембрального знака ідей-образів.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Л., 1971. – 379 с.
2. Веркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Тетяна Веркіна. – Одеса, 2008. – 16 с.
3. Гудман Ф. Магические символы / Ф. Гудман. – М. : Издат. Ассоц. Духовного объединения «Золотой век», 1995. – 289 с.
4. Гумилев Л. Этносфера. История людей и история природы / Л. Гумилёв. – М. : ЭКОПРОС, 1993. – 544 с.
5. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Лосев. – М. : Искусство, 1976. – 367 с.

6. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства / Е. Маркова. – Киев, 1990. – 184 с.
7. Русаков Е. Еще раз о bel canto / Е. Русаков // Музыкальная жизнь. – 2006. - № 1–2. – С. 1–5.
8. Соловцова Л. Верди / Л. Соловцова // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах / Т. 1. – М. : А-ГОИ, 1973. – С. 744–750.
9. Хохловкина А. Западноевропейская опера. Конец XVIII – первая половина XIX века. Очерки / А. Хохловкина. – М. : Гос. муз. издат., 1962. – 368 с.
10. Холопова В. Музыка как вид искусства / В. Холопова. – М. : Научно-творч. центр «Консерватория», 1994. – 260 с.
11. Roesler A., Hohl S. Der große Opernführer. – Gütersloh / Wien, 2000. – S. 237.

УДК 78.27

М. А. ЛАСТОВЕЦЬКИЙ

### КОМПОЗИТОРСЬКІ ІНТЕНЦІЇ БАНДУРИСТА МИКОЛИ МОШИКА

*Стаття висвітлює творчу діяльність відомого бандуриста Миколи Мошика, його композиторський доробок у контексті сучасного бандурного виконавського мистецтва.*

**Ключові слова:** бандура, композитор, збірка, виконавець, твори.

Н. А. ЛАСТОВЕЦЬКИЙ

### КОМПОЗИТОРСКИЕ ИНТЕНЦИИ БАНДУРИСТА НИКОЛАЯ МОШЫКА

*Статья освещает творческую деятельность известного бандуриста Николая Мошыка, его композиторские произведения в контексте современного бандурного исполнительского искусства.*

**Ключевые слова:** бандура, композитор, собрание, исполнитель, произведения.

N. A. LASTOVETSKY

### COMPOSER INTENTION OF BANDURA PLAYER MYKOLA MOSHYK

*The article reveals artistic activity of famous bandura player Mykola Moshyk, his own compositions in the context of modern bandura performing art.*

**Key words:** bandura, composer, edition, performer, works.

Творча діяльність відомого українського бандуриста, аранжувальника, композитора, педагога та активного громадського діяча Миколи Григоровича Мошика багатогранна й різноманітна. Позаяк його аранжування, обробки та оригінальні композиції часто виконуються як автором, так й іншими митцями в Україні та за кордоном, проблема їхнього глибшого аналізу та теоретичного узагальнення набуває гострої актуальності. Особливо коли йдеться про жанр обробки народної пісні, у якому композитор не лише вміло інтерпретував народне першоджерело, але й яскраво проявив авторську індивідуальність.

У пропонованій розвідці зосереджена увага на власних нотних виданнях М. Мошика як дослідника феномена бандури в українському та світовому культурному вимірах. Розв'язання цієї проблеми започатковано у працях П. Нестеренка [20], М. Мошика, Б. Жеплинського, А. Горняткевича [5]. Звісно, писати про митців-сучасників – справа нелегка, тим паче, що

наразі констатується потреба у ґрунтовних розвідках, присвячених їхній різносторонній творчості.

Мета статті – охарактеризувати діяльність М. Мошика-композитора, виявити його основні мистецькі здобутки у сфері бандурної нотної літератури.

Для створення цілісної картини багатогранної особистості цього бандуриста видається слушним навести коротку біографічну довідку. М. Мошик народився 12.X.1941 р. в с. Засулля Роменського району Сумської області. Відчувши непоборний потяг до виконавства на улюбленому інструменті – бандурі, спочатку брав приватні уроки у бандуристів-самоуків, згодом вступив до Дрогобицького державного музичного училища (з 1995 р. – імені Василя Барвінського) в клас авторитетного педагога-виконавця Олександра Верещинського. Тут він здобув перші професійні засади бандурного виконавства, паралельно розпочавши активну концертну діяльність. Отримані в Дрогобичі знання, а також інтенсивна концертна практика стали міцним фундаментом для вступу М. Мошика в Київську державну консерваторію ім. П. Чайковського (нині – Національна музична академія), яку закінчив у 1976 р. в класі народного артиста України, званого виконавця та педагога Андрія Бобиря. Консерваторські роки стали для М. Мошика справжньою школою професійної зрілості, тут з'явилися його численні аранжування та власні композиції для бандури, а найбільше – пісні у супроводі цього інструмента. Потяг до концертного виконавства привів його до Кіровоградської та Чернігівської обласних філармоній, також до Київського національного оркестру українських народних інструментів, у якому М. Мошик працював співаком-бандуристом.

Згодом митець викладав гру на бандурі в Уманському, а з 1977 р. – в Сумському музичних училищах, у 1992 р. відкрив клас бандури на музичному факультеті Сумського педагогічного університету. Його випускники навчають бандурної гри в початкових музичних мистецьких навчальних закладах, музичних училищах, є учасниками багатьох професійних колективів, вони працюють на теренах України та за кордоном.

М. Мошик як голова Сумського обласного відділення Національної спілки кобзарів України проводить колосальну роботу щодо пропаганди кобзарського мистецтва, він був делегатом з'їздів «Просвіти», НРУ, ХДПУ, козаків, кобзарів, учасником наукових конференцій, присвячених голодомору (м. Харків), кобзарству (м. Луцьк), міжнародних та Всеукраїнських фестивалів і конкурсів. М. Мошик – лауреат Канадської премії ім. Марії Сахрин, нагороджений Почесною грамотою Канадського товариства приятелів України. Як виконавець він репрезентував українську народну думу-пісню в Болгарії, Німеччині, Росії, Грузії, Якутії. За велику подвижницьку діяльність у 2005 році був удостоєний почесного звання «Заслужений діяч мистецтв України». Крім того, М. Мошик озвучив і знявся в документальних телефільмах «Шевченківський торбан», «Козацькими шляхами», «Бандурист», «Хонда» та ін.

Центральною в творчому доробку бандуриста є його виконавська та аранжувально – композиторська діяльність. Важливе місце у сфері його мистецьких інтересів також займає дослідницько-пошукова робота, присвячена насамперед історії та традиціям кобзарського виконавства як на Сумщині, так і в Україні загалом.

Виконавська діяльність М. Мошика, яка розпочалась ще зі студентських років, триває вже більше півстоліття. За цей час він виступив у концертах, кількість яких сягає понад п'ять тисяч! Це – безсумнівний рекорд, який достойний уваги відповідних рейтингових видань. Спочатку основу його концертів складали українські народні пісні та думи, переважно з репертуару Є. Адамцевича та Є. Мовчана. Поступово у виступах бандуриста почали домінувати українські народні пісні, думи та балади в його транскрипціях та обробках, власні композиції на слова українських поетів і на власні тексти, також аранжування для бандури вокальних творів інших авторів.

З кінця 90-х років, особливо із здобуттям Україною незалежності, розпочалась видавнича діяльність М. Мошика як композитора-аранжувальника, дослідника феномена бандури як титульного українського народного інструмента. Уперше в Україні М. Мошик разом із Б. Жеплинським та А. Горняткевичем у 1999 р. видав довідник «Кобзарі та бандуристи Сумщини» [5], у якому вміщені матеріали про кобзарів та бандуристів починаючи з XIII ст. до сьогодення. У ньому вперше наводяться українсько-лебійський та лебійсько-український

словники специфічного кобзарського «діалекту» – мови, на якій протягом багатьох віків спілкувались лірники, бандуристи та кобзарі, і яка була зовсім незрозумілою для інших. У цьому виданні вміщені також кобзарські пісні, деякі з них належать М. Мошику.

У 2001 р. за упорядкуванням Петра Нестеренка видавництво «Собор» у Сумах випустило науково-популярне видання «Микола Мошик. Спогади, статті, матеріали, власні твори» [20], розраховане на мистецтвознавців, фольклористів та викладачів. З 2003 р. розпочався найбільш інтенсивний період видавничої діяльності М. Мошика. Починають регулярно друкуватись його власні композиції, обробки українських народних пісень та аранжування музичних творів інших авторів. «Першою ластівкою» стала «Молитва Калнишевського. Збірка творів з репертуару бандуриста Миколи Мошика» [1], видана в цьому ж році, а в 2006 р. побачила світ наступна збірка М. Мошика «Кальнишева дума» [6]. Дві вищезгадані збірки містять кобзарські твори, у яких йдеться про діяльність кошового отамана Петра Калнишевського від юності до розгрому Запорізької Січі та останніх років його життя в засланні. Роздуми про Україну кошового отамана символічно перегукуються через віки з непростим сьогоденням початку ХХІ ст.

У 2006 р. дрогобицьким видавництвом «Коло» була видана нотна збірка «Повстанська дума» М. Мошика [14], присвячена 65-й річниці Української Повстанської Армії. Переважна більшість обробок М. Мошика – це пісні безіменних авторів («Гей, повстанці», «Збудись, могутня Україно», «Шуміли сосни», «Дівчино-голубко», «Тужно грала чудова скрипка», «Ой там, під лісочком», «Старенька ненька», «Пісня про Нечая», «В Карпатах сум», «Завтра в далеку дорогу», «Подай, дівчино, ручку на прощання», «Гей, хлопці, в коло», «Базар», «Я сьогодні від вас від'їжджаю», «Там попід лісом», «Їхав, їхав козак містом», «Ой у лісі на полянці»), але є й обробки пісень з відомими авторами текстів («Зродились ми великої години» (партійний гімн ОУН) сл. Олесь Бабія; «На Волині» сл. та муз. Омеляна Грома; «Машерують вже повстанці», сл. та муз. Романа Купчинського; «Гімн безсмертної батали» (марш УПА-Захід) сл. та муз. Володимира Пачовського; «Гей, степами» сл. та муз. Степана Малюци; «Там у лісі на полянці» сл. та муз. Марії Чаплі; «Гімн в'язників Норильська» сл. Григора Климовича). Автором музики до ряду пісень є М. Мошик («Пісня холмських партизан» сл. Дмитра Маївського; «Ой попід гай зелененький» сл. Марії Влад; «Спіть, хлопці, спіть» сл. Ярослава Шевчука), деякі пісні написані на власні тексти («Ой наступала та чорная хмара», «Святая Покрова, козацькая мати», «Балада про Степана Бандеру»). У композиціях присутні постаті бійців і командирів УПА, підпільників-революціонерів тощо.

Наступне видання М. Мошика – збірка «Повстанська коляда» (2007 р.) [15], теж присвячена 65-й річниці УПА. Вона вміщує духовні повстанські коляди УПА з прославленням величі Христа, Діви Марії, Святого Миколая. У тому ж 2007 р. були опубліковані збірки «Повстанська пісня» [16] та вокальні твори митця «Репресований кобзарський триптих «Дума про голод»» [19]. Останній присвячений темі голодомору в Україні, тут поміщено твори з репертуару кобзарів-бандуристів Сумщини: І. Ляшенка (з с. Ворожба), Є. Мовчан (з с. Велика Писарівка), М. Мошик (з м. Ромни-Засулля), які пережили ці лихоліття і в громадсько-кобзарській творчості описали ці трагічні сторінки історії.

Наступні два видання – «Кобзарський диптих «Моя соборна Україно»» [9] та «Кобзарський триптих» [10], написані на вірші поетів Григорія Комісарова («Кобзарський диптих») та Володимира Затулівітра («Кобзарський триптих»). Перший з них втілює філософські роздуми про буття, смисл існування людини. Автор слів «Кобзарського триптиху» Володимир Затулівітер (1944–2003) – відомий український поет, лауреат літературних премій імені П. Тичини «Чуття єдиної родини» та імені П. Усенка. До 16-ої річниці незалежності України М. Мошик видав нотну збірку «Вставай, Україно, вставай!» [2], у якій помістив власні твори як патріота-кобзаря, активного учасника становлення незалежної української держави.

2007 рік виявився плідним для М. Мошика-композитора. Вищезгадані видання поповнилися нотною збіркою «До рідної хати» [3] на слова класика української літератури

Олекси Ющенко<sup>1</sup>. Одинадцять вокальних творів («Чарівний струмок», «Снігові лежать замети», «Козацька пісня», «Кінь горою пролітає», «Пісня полонянки», «Відповідь козачці», «У батьківській хаті», «До рідної хати», «Перша зрада», «Пам'яті кобзаря Мовчана», «Земля мов кобза») розкривають любов до батьківської рідної хати, козацької та кобзарської пісні.

У 2008 р. виходить друком збірка М. Мошика «Кобзарська дума про голод (1932–1933 рр., 1946–1947 рр.) в репертуарі кобзарів Сумщини» [7]. Це друге нотне видання для голосу в супроводі бандури, яке продовжує тему кобзарського триптиха «Дума про голод». «Збірка вміщує авторську інтерпретацію кобзарського твору Єгора Мовчана «Дума про голод», яку співав кобзар ще 75 років тому. Сучасне трактування твору чи не вперше в історії кобзарства справедливо висвітлює імперську сутність російського шовінізму – цілеспрямований геноцид – ГОЛОДОМОР тоталітарно-Ка-Пе-еС-Сесівського режиму на знищення української нації» [21, с. 86]. Третє нотне видання для голосу у супроводі бандури «Кобзарських пісень про голод» [11] побачило світ у 2008 р., воно вміщує кобзарські твори для голосу у супроводі бандури з репертуару кобзарів і бандуристів Сумщини: Г. Кожушка, С. Пасюги, Є. Мовчан (з с. Велика Писарівка), І. Ляшенка (з с. Ворожба), Є. Адамцевич, Г. Спиця (з м. Ромни), М. Мошик (з м. Суми), П. Супрун (з м. Конотоп).

У 2008 р. було опубліковане ще одне нотне видання М. Мошика «Пісні Національного Відродження» [13], яке є своєрідною антологією музично-пісенної творчості в Україні від середини XVI – до початку XXI століть, присвячене становленню української незалежності. У 2009 р. вийшов «Козацький триптих «Байда»» [12] – три вокальні козацькі твори для голосу у супроводі бандури, присвячені будівничому української держави, засновнику й організатору та першому гетьману Запорізької Січі – Дмитру Вишневецькому (Байді).

Наступне видання автора – піснеспів «Почаївська Божа Мати» (2009) [17]. Тут змальовано подію, неодноразово оспівану в кобзарській творчості, – з'явлення Пресвятої Богородиці, яка стала на захист української духовної святині – Почаївського монастиря у XVII ст. від численної турецько-татарської навали. «Почаївська Божа Мати на хресті стояла: кулі вертала – турків вбивала, стріли назад летіли – ворогів побивала. Божим нахором Почаївська Божа Мати люд християнський покривала, ворогів розбивала, християнську єдність-силу прославляла» [21, с. 89].

У тому ж 2009 р. М. Мошик опублікував «Кобзарський диптих «Конотопська битва»» [8]. Це нотне видання розкриває колись замовчуваний факт – легендарну Конотопську битву 1650 р., яка стала однією зі славетних сторінок національно-визвольних змагань України XVII ст. У ній війська під проводом гетьмана Івана Виговського поблизу сіл Соснівка та Шаповалівка здобули блискучу перемогу над переважаючими добірними військами російської армії. Водночас кобзарський диптих «Конотопська битва» відображає історичні проблеми українського народу. Автор – кобзар XXI ст. – закликає: «Об'єднайтесь, діти, просить Мати вас: в злагоді, єднанні в Україні славної працювати час» [8, с. 22].

Надзвичайно оригінальним є видання М. Мошика «Дума про Україну» (2009) [4]. Ця нотна збірка вміщує вокальні твори на слова одного з найосвіченіших діячів української культури та історії, видатного державотворця кінця XVII – початку XVIII ст. гетьмана України Івана Мазепи. Він був надзвичайно обдарованою людиною і автором низки поетичних творів, частина з яких покладена М. Мошиком на музику. Надруковані в останні роки листи Мазепи до Мотрі розкривають цікавий та оригінальний стиль спілкування гетьмана зі своєю коханою, їхня мова наближена до народної, хоч він знав декілька іноземних мов.

<sup>1</sup> Олекса Ющенко народився 2.VIII.1917 р. в с. Хоружівка на Сумщині в селянській сім'ї. Закінчив Ніжинський учительський інститут (1939), працював у чернігівській газеті «Молодий комунар», керував літературним об'єднанням Чернігівщини. У роки Великої Вітчизняної війни був редактором на радіостанції ім. Т. Г. Шевченка в Саратові, декілька років працював у редакції газети «Зірка». З 1944 р. О. Ющенко – член Спілки письменників України. Він є автором понад 40 поетичних книжок, понад 10 збірок віршів для дітей, кількох книжок гумору та сатири, декількох збірок пісень, майже 10 прозових книг етюдів, нарисів, споминів. О. Ющенко – лауреат Всеукраїнської премії імені П. Тичини «Чуття єдиної родини» (1983), лауреат літературних премій імені М. Коцюбинського, М. Хвильового, О. Олесья; заслужений діяч мистецтв України, заслужений працівник культури Білорусі, нагороджений орденами, медалями, Почесними грамотами України, Білорусії, Удмуртії.

Як відомо, у грудні 1934 р. в м. Харкові, тодішній українській столиці, енкаведисти розстріляли з'їзд кобзарів, бандуристів та лірників України. У 2010 р. М. Мошик видав вокальні твори у супроводі бандури «Чом замовкли, кобзи?» [21], присвячені цій жорстокій сторінці історії України. У виданні також вміщено документальну інформацію про підготовку кобзарського з'їзду, літературні твори, фотоілюстрації, реєстри, відомості та списки кобзарів: знищених, репресованих, та тих, доля яких невідома. М. Мошик написав музику на слова багатьох різних поетів про цю трагічну подію («Прийшлося Україні – не зняти крила» сл. П. Засенка; «До кобзи» сл. П. Куліша; «Дума про кобзарів» сл. В. Рафальського; «Про розстріляний з'їзд Кобзарів» сл. О. Єроха; «Співайте, кобзарі, співайте» сл. О. Шведа; «Розстріл кобзарів» сл. О. Дорінченка; «Пам'яті кобзаря Мовчана», «Земля, мов кобза» сл. О. Ющенко; «Ой упали коні» сл. Є. Дорошкевича). М. Мошик є автором музики та слів двох пісень («Пісні про Остапа Вересая» та «Спогаду про Адамцевича»), обробки пісні «Граї, моя бандуронько», слова та мелодія якої належать А. Скрипняку, пісні «Вже не прийдуть запорожці» на народні слова. Варто наголосити, що видання такого типу є першим в Україні.

До 20-річчя незалежності України у 2011 р. М. Мошик видав об'ємну збірку вокальних творів «Прокидайся, Україно!» [18], у якій зібрані його найбільш яскраві композиції на вірші українських поетів та письменників, на народні слова, а також обробки українських народних пісень та пісень інших авторів для голосу у супроводі бандури, у яких відтворені героїчні сторінки історії України. Збірка відкривається низкою патріотичних пісень загальнонаціонального значення (гімн «Ще не вмерла Україна» сл. П. Чубинського, П. Данилевича, муз. М. Вербицького; «Ой у лузі червона калина» сл. Гр. Труха, муз. Ц. Чернецького; «Зродились ми великої години» сл. О. Бабія, муз. народна). Значну кількість пісень митець написав на слова українських поетів різних генерацій («Дума про Україну» сл. І. Мазепи; «Степ» (балада) сл. В. Малика; «Могили сиві повідають» сл. Д. Білоуса; «Псалтирна псалма» сл. П. Куліша; «Україна жива» сл. С. Петлюри; «Пам'яті тридцяти» сл. П. Тичини; «Марш молодих» сл. І. Багряного; «Тоді був голод» сл. В. Затулівітра; «Розстріл кобзарів» сл. О. Дорінченка; «Пісня про Спадчанський ліс» сл. Л. Татаренка; «Буду там» сл. М. Данька; «В князівстві трав» сл. П. Засенка; «Україні» сл. А. Семенюти; «Елегія про скіфське літо» сл. В. Підпалого; «Церква святої Ірини» сл. В. Стуса; «Елегія» сл. М. Вінграновського; «Мелодія» сл. Б. Олійника; «Україно, п'ю твої зіниці» сл. В. Симоненка; «Вставай, Україно, вставай» сл. Д. Павличка; «Машина української незалежності» сл. І. Драча; «Пливуть роки» сл. Й. Присяжнюка; «Гуцулці» сл. В. Зореслава; «Заповіт» сл. Д. Нитченка; «Емігранти» сл. О. Мицавки; «Живи, Україно» сл. Б. Коваленко; «Прокидайся, Україно» сл. С. Коротнюк; «З журбою радість обнялась» сл. О. Олесь; «Моя соборна Україно» сл. Г. Комісарова; «Воістину ми всі під Богом ходим» сл. Н. Багатої; «Україно, Україно! А де твоя слава?» сл. В. Роздієвського; «Живи, Україно, єднайся» сл. О. Слюсарук; «Прапор України» сл. В. Крищенко; «Любіть Україну» сл. В. Сосюри). Деякі пісні він створив на народні слова («Славне було Запоріжжя», «В Луцьку на Волині»). Низка пісень центрального розділу збірки належать іншим авторам-композиторам, їх М. Мошик обробив для голосу в супроводі бандури («Гей бували хмари (Про Кліма-Савура)» сл. та мелодія Саник (псевдонім воїна УПА); «Вчора він ще жив» (ген. хор. Тарасу Чупринці (Роману Шухевичу) слова та музика П. Болехівського – псевдонім «Боян»); «Листопад», слова І. Савицької, музика О. Тарнавської; «Світе тихий» слова Т. Шевченка, музика Г. Приходько; «Україно» слова та музика Т. Петриненка). Йому належить обробка двох народних пісень («Йдуть роки чекання» та «Встань, Тарасе, подивися») і балада «Про Степана Бандеру», яку написав на власні слова.

Вибір текстів до пісень свідчать про відмінний літературний смак М. Мошика. Всі його авторські пісні, також обробки українських народних пісень інших авторів здійснені з великим професіоналізмом, з урахуванням виконавських можливостей бандури. Аналіз інших творчих амплу М. Мошика ще чекає своїх дослідників.

**ЛІТЕРАТУРА**

1. Молитва Калнишевського: Збірка творів з репертуару бандуриста Миколи Мошка. – Суми : ОЦНТ, 2003. – 46 с.
2. Мошик М. «Вставай, Україно, вставай!» / М. Мошик. – Суми : ВВП «Мрія-1» ТОВ, 2007. – 44 с.
3. Мошик М. До рідної хати / М. Мошик. – Суми : ВВП «Мрія-1» ТОВ, 2007. – 32 с.
4. Мошик М. Дума про Україну / М. Мошик. – Суми : «Мак Ден», 2009. – 48 с.
5. Мошик М. Кобзарі та бандуристи Сумщини. Довідник / М. Мошик, Б. Жеплинський, А. Горняткевич. – Суми : «Козацький вал», 1999. – 80 с.
6. Мошик М. Кальнишева дума / М. Мошик. – Суми : «Нота бене», 2006. – 44 с.
7. Мошик М. Кобзарська дума про голод (1932–1933 рр.) / М. Мошик. – Суми : ВВП «Мрія-1» ТОВ, 2008. – 24 с.
8. Мошик М. Кобзарський диптих. Конотопська битва / М. Мошик. – Суми : «Мак Ден», 2009. – 24 с.
9. Мошик М. Кобзарський диптих «Моя соборна Україно» / М. Мошик. – Суми : ВВП «Мрія-1» ТОВ, 2007. – 8 с.
10. Мошик М. Кобзарський триптих / М. Мошик. – Суми : «Козацький вал», 2007. – 8 с.
11. Мошик М. Кобзарські пісні про Голод / М. Мошик. – Суми : ВДТ «Університетська книга», 2008. – 28 с.
12. Мошик М. Кобзарський триптих «Байда» / М. Мошик. – Суми : «Мак Ден», 2009. – 12 с.
13. Мошик М. Пісні Національного Відродження / М. Мошик. – Суми : «Ярославна», 2008. – 116 с.
14. Мошик М. Повстанська дума / М. Мошик. – Суми–Дрогобич : «Коло», 2006. – 72 с.
15. Мошик М. Повстанська коляда / М. Мошик. – Суми : ВВП «Мрія-1» ТОВ, 2007. – 44 с.
16. Мошик М. Повстанська пісня / М. Мошик. – Суми–Дрогобич : «Коло», 2007. – 96 с.
17. Мошик М. Почаївська Божа Мати. Пісенспів / М. Мошик. – Суми : «Мак Ден», 2009. – 24 с.
18. Мошик М. Прокидайся, Україно! / М. Мошик. – Суми : «Нота бене», 2011. – 115 с.
19. Мошик М. Репресований кобзарський триптих «Дума про голод» / М. Мошик. – Суми : ВВП «Мрія-1» ТОВ, 2007. – 28 с.
20. Мошик М. Спогади, статті, матеріали, власні твори / М. Мошик; [упор. Н. Несторенко]. – Суми : «Собор», 2001. – 44 с.
21. Мошик М. Чом замовкли кобзи? / М. Мошик. – Суми : ВВП «Мрія-1» ТОВ, 2010. – 96 с.

УДК 78.421; 78.27

С. С. СОЛАНСЬКИЙ

**ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННИХ ТРАНСКРИПЦІЙ ТВОРІВ Й. С. БАХА**

*У статті досліджується еволюція фортепіанних транскрипцій бахівських творів, простежуються різні принципи транскрибування спадщини німецького майстра.*

**Ключові слова:** фортепіанна транскрипція, транскрибування, романтичне виконавство, клавірні твори, інтерпретація.

С. С. СОЛАНСКИЙ

**ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННЫХ ТРАНСКРИПЦИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Й. С. БАХА**

*В статье исследуется эволюция фортепианных транскрипций баховских произведений, прослеживаются разные принципы транскрибирования наследия немецкого мастера.*

*Ключевые слова: фортепианная транскрипция, транскрибирование, романтическое исполнительство, клавирные произведения, интерпретация.*

S. S. SOLANSKYI

### PECULIARITY OF PIANO TRANSCRIPTION OF J. S. BACH'S COMPOSITIONS

*The article examines the evolution of piano transcriptions of J. S. Bach's works. Different principals of transcript of this German master's compositions are considered.*

**Key words:** *piano transcription, transcript, romantic performance, clavier works, interpretation.*

Пошуки діалогу між нормаами музичного мистецтва минулого та сучасності привели виконавців до знаходження компромісного вирішення. Видається, що одним з таких синтезуючих моментів стали транскрипції, які з моменту появи і аж до сьогодні продовжують зберігати актуальність для музикантів-дослідників. На прикладі появи різноманітних транскрипцій музики німецького композитора Йоганна Себастьяна Баха (*Johann Sebastian Bach*) (1685–1750) варто простежити, як змінювалась її рецепція в різні часи.

Наукове бахознавство досліджує різноманітні питання творчості митця, у тому числі й проблему транскрипцій його творів, окремі аспекти якої опинилась у полі зору інтересів представників як зарубіжної, так і української наукової думки (Ф. Бузоні, А. Корто, В. Кольнедера, Л. Ройзмана, М. Друскіна, Г. Когана, Є. Гуренко, Н. Кашкадамової).

Мета статті – визначити роль фортепіанних транскрипцій бахівських творів як різновид інтерпретації в академічній музиці.

Варто зазначити, що у XIX ст. оригінальні клавірні твори цього німецького композитора на концертах звучали доволі нечасто, їхній репертуарний перелік був обмежений. Проте органні твори Й. С. Баха у вигляді фортепіанних транскрипцій користувались неабиякою популярністю, особливо в домашньому музикуванні, перекладені в чотири та навіть вісім рук на два фортепіано. Органні композиції Й. С. Баха стали джерелом фортепіанних транскрипцій і для сольного концертного виконання. Подібні транскрипції в епоху романтизму піаністи вважали найбільш ефектними та показовими, до того ж такі аспекти виконавства, як віртуозність та колористика, які відігравали надзвичайно важливу роль в органному виконавстві, виявились чудовим підґрунтям для демонстрації піаністичної майстерності. В епоху романтизму непоодинокими були випадки, коли популярні твори існували одночасно в декількох віртуозних транскрипціях. Саме фортепіанні транскрипції зробили органні твори Й. С. Баха доступними як для домашнього музикування, та і для концертних залів і великою мірою зумовили зростання інтересу до творчості німецького композитора.

Термін «транскрипція» (лат. *transcribo* – переписувати) вперше використав Ф. Ліст для позначення музичних перекладів. Певною мірою транскрипція є своєрідним видом інтерпретації. Серед її найдавніших зразків – переклад хорового твору А. Вілларта (1490–1562) на лютню Абонданте, транскрипції В. Галілеї (1690–1723) мадригалів Дж. Палестрини (1525–1594). Французькі клавесиністи часто робили транскрипції з ораторій та опер. Жанру транскрипції як чужих, так і власних творів приділяли увагу Й. С. Бах, В. А. Моцарт, Ф. Ліст, Р. Шуман, Е. Гріг, А. Казелла, С. Рахманінов, С. Прокоф'єв, О. Гедіке, О. Зілоті, Д. Кабалевський та ін.

У багатьох випадках серед основних завдань транскриптора – переклад музики з великого виконавського складу для виконання одним чи декількома музикантами, або ж з менш загальнодоступного інструмента (наприклад, органа) для більш розповсюдженого (фортепіано). Серед прийомів, якими користуються транскриптори, виділяються: *переклад*<sup>1</sup> – коли авторський текст точно зберігається в іншому тембровому забарвленні, основний акцент тут

<sup>1</sup> Відмінність між педагогічними та художніми перекладами полягає в тому, наскільки органічно автору вдається поєднати характерні риси стилю оригіналу з комплексом методичних завдань.



відводиться мистецтву інтерпретації; в *обробці* відбувається збагачення оригіналу новими художніми якостями завдяки використанню нових фактурних рис, «вільних» каденційних зон тощо; при *аранжуванні* оригінальний текст відтворюється з більшою чи меншою мірою точності, тут акцентується на індивідуальній позиції транскриптора [4, с. 36–41].

За життя Й. С. Баха зробив транскрипції більше 500 творів для різних інструментів і ансамблів. Він використовував музичні теми французьких, німецьких та італійських композиторів, як попередників, так і сучасників: Я. А. Рейнкена, Д. Букстегуде, Г. Телемана, Ф. Куперена. Особливо Й. С. Баха приваблювала творчість А. Вівальді, А. Кореллі та Б. Марчелло, свідченням чого стали декотрі його переклади: Концерт А. Вівальді з чотирьох скрипок на чотири клавесини, Концерт *d-moll* за Б. Марчелло.

Важливу роль у творчості композитора займали пародії та автопародії – перекомпонування запозичених та власних творів, яке в епоху бароко широко практикувалось. За підрахунками, близько 20% бахівської спадщини складають автопародії. Пародія, яка від свого першоджерела могла відрізнятись характером і призначенням, у вигляді «перетекстування» різноманітних за походженням пісень, найчастіше народних, широко використовувалася в протестантській церкві ще від часів Мартіна Лютера (*Luther*) (1483–1546). Пародії поділяються на чотири види: перший – коли прототип є досконаліший від обробки. Це рідкісний для творчості Й. С. Баха випадок, який зустрічався переважно через поспіх та брак часу. У другому різновиді прототип підлягав незначному оновленню, здебільшого тут відбувалося перетекстування. Найчастіше в Й. С. Баха представлені пародії з відшліфованим, переробленим прототипом. В останньому виді прототип служить взірцем, на основі якого створюється інша, ще досконаліша композиція [3, с. 174–175].

До середини XVIII ст. запозичення композиторами окремих тем було розповсюдженим явищем, іноді з творів інших митців брались навіть цілі частини, але транскрипціями чи обробками їх тоді ще не називали. До кінця XVIII ст. ця ситуація почала дещо змінюватись, не без впливу захисту авторського права митців на законодавчому рівні.

Період між 1800 та 1860 роками французький піаніст і педагог Альфред Корто (*Cortot*) (1877–1962) назвав «великою епохою транскрипцій». Справді, це був «зоряний час» різноманітних транскрипцій, обробок, фантазій, попури, парафраз, поширених серед виконавців-віртуозів. Декотрі взірці вимагали високої технічної підготовки. У той же час паралельно побутували взірці, призначені для домашнього музикування любителів навіть з достатньо середнім рівнем підготовки.

У добу романтизму такі відомі композитори, як Ф. Мендельсон-Бартольдї та Р. Шуман «дописали» фортепіанний супровід до скрипкових партит та сонат Й. С. Баха, які в оригіналі створювались як сольні композиції, Р. Франц на свій смак і розсуд доповнив бахівські оркестрові партитури додатковими інструментами тощо. Така практика була цілком прийнятною для того часу.

У дусі романтиків, згідно з вимогами часу, зміни торкалися не тільки фактури, але й гармонізації, голосоведення. Дві групи транскрипцій, інформативні та інтерпретаційні (за Л. Ройзманом), зустрічаються в угорського композитора та піаніста Ференца Ліста (*Liszt*) (1811–1886). Його ранні транскрипції органних творів Й. С. Баха були суто інформативними, вони майже не відрізнялись від нотного запису оригіналу, у них відсутні артикуляційні, динамічні та інші виконавські позначення. Угорський митець згодом відмовився від цієї практики, увівши у транскрипції значну кількість виконавських вказівок. Обидва підходи до обробок творів Й. С. Баха зустрічаються у Ф. Бузоні, О. Гедіке та С. Фейнберга. Макс Регер (*Reger*) (1873–1916), для якого «Бах був ідолом» [9, с. 143], як автор близько 160-ти обробок творів Й. С. Баха та транскриптор 30-ти органних творів композитора віддав перевагу другому типу транскрипцій. Серед найвизначніших транскрипторів клавірної спадщини німецького майстра слід назвати італійського піаніста, композитора та педагога Феруччо Бузоні (*Busoni*) (1866–1924), одного з найпалкіших пропагандистів творчості Й. С. Баха. Показово, що оригінальні твори італійського піаніста й композитора є менш відомі, ніж його транскрипції, які він трактував як «пристосування чужих ідей до особистості виконавця» [6, с. 24]. Ідею написання фортепіанних обробок органних творів Й. С. Баха Ф. Бузоні подала Катї Петрі,

дружина голландського скрипаля Генрі Петрі. Їй у 1888 р. Ф. Бузоні присвятив один з перших своїх перекладів – Прелюдію та фугу *D-dur*, яку того ж року виконав особисто у лейпцизькому «Бахівському Товаристві» [5, с. 19].

Бузонієві фортепіанні транскрипції бахівських органних творів вважаються чи не найбільш «органними». Особливі прийоми перекладу з цього інструмента на фортепіано митець систематизував і подав у додатку до редакції «ДТК». Транскрипції Ф. Бузоні відрізняються від транскрипцій його попередників. Він розширив регістри, традиційно арпеджовані акорди подав зімкнутими, ритмічно не визначені пасажі «метризував», зробив подвоєння здебільшого на відстані двох октав, а не однієї, як раніше. У низці обробок Ф. Бузоні вперше в історії фортепіанних транскрипцій застосував специфічно органні прийоми, наприклад, терасоподібно протиставив різні динамічні пласти.

З чималої кількості транскрипцій клавірних творів Й. С. Баха окремо варто виділити одну з найвідоміших, в основі якої – Прелюдія *C-dur* з I-го тому «ДТК». Цей твір зазнав доволі значних трансформацій. У 1853 р. французький композитор Шарль Гуно (*Gounod*) (1818–1893) створив одну зі своїх найвідоміших транскрипцій – «Першу прелюдію Баха у транскрипції для фортепіано, органа, скрипки та голосу на текст Ламартіна» («*Ler Prelude de Bach transcript pour piano, orgue et violon, arrange pour la chant, Paroles de Lamartine*»). Пізніше композитор переписав її для скрипки, валторни та оркестру під назвою «Медитація над прелюдією Баха» («*Meditation sur un prelude de Bach*»). Через шість років до цієї музики було прилаштовано текст молитви «*Ave Maria*», і твір, набувши вигляду, відомого донині [1, с. 123], став виконуватись голосом, найчастіше у супроводі органа чи фортепіано. Відомо, що найграндіозніше виконання цієї композиції відбулось на одному з паризьких музичних фестивалів у «*Palais d'Industrie*» за участю 1600 співаків та ансамблю з 30-ти арф.

Російський піаніст, педагог та композитор Самуїл Фейнберг (1890–1962) відомий також як автор низки фортепіанних транскрипцій<sup>1</sup> органних творів німецького композитора, переосмислених у романтичному ключі. Він зробив транскрипції наступних бахівських творів: 12-ти органних хоральних прелюдій (1935), Органної прелюдії і фуги *e-moll BWV 548* (1956), *Largo* з Органної сонати *C-dur* (1956), Концерту *a-moll* Баха-Вівальді<sup>2</sup> *BWV 593* (1935). На думку С. Фейнберга, винятково жанр транскрипції дозволяє піаністу вносити певні творчі корективи у стиль автора, представляючи собою особливий вид мистецької інтерпретації [8, с. 41–42].

Примітно, що на органі не грали ані Ф. Бузоні, ані С. Фейнберг. Найбільше (близько 50) фортепіанних перекладів органних хоральних прелюдій Й. С. Баха видав петербурзький органіст і піаніст І. Черліцький (1799–1865) у Петербурзі в 1844–1845 рр. Відомий клавесиніст Густав Леонгардт (*Leonhardt*) (1928–2012) зробив цікаві клавесинні транскрипції скрипкових, віолончельних та лютневих сюїт Й. С. Баха.

На початку ХХ ст. ставлення до транскрипцій змінилось. Деякі музиканти їх не сприймали і трактували як шану минулому, міркуючи, що їхнє місце не на концертній естраді, а в рамках домашнього музикування. З 50-х – 60-х років кількість романтизуючих транскрипцій суттєво зменшилась. Найвірогідніше, фактичне зникнення транскрипцій з концертного репертуару другої половини ХХ ст. можна пояснити змінами у рецепції бахівської спадщини. До того ж у транскрипціях переважно домінує «романтичне» бачення барокової музики, і доки це домінування було «модним» і сучасним, фортепіанні транскрипції творів німецького композитора пережили насправді «золотий вік». Зі зміною пріоритетів і пошуками багатьма виконавцями «справжньої музики Баха» популярність транскрипцій суттєво зменшилась, на перший план виступили його оригінальні твори. З цього приводу Л. Грабовський зазначив: «... популярність транскрипцій відійшла у минуле. Всі бажають слухати оригінал, автентичне першоджерело. Навіть якщо мати на увазі обробки епохи зрілого і пізнього романтизму, що належать перу таких майстрів, як Г. фон Бюлов, К. Таузіг, Л. Годовський або ж Л. Стоковський,

<sup>1</sup> Крім творів Й. С. Баха, С. Фейнберг зробив обробки каденцій фортепіанних концертів В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, обробки творів А. Вівальді, О. Бородіна, П. Чайковського.

<sup>2</sup> Цей концерт не є оригінальним твором Й. С. Баха, а обробкою Шостого концерту А. Вівальді для двох скрипок з оркестром ор. 3, яку він зробив для органа у Веймарський період (1708–1717 рр.).

за винятком хіба що справжніх титанів, – Ліста, Бузоні, Равеля, – їх час, по суті, відійшов у Вічність» [2, с. 94–95].

Згодом «велика епоха транскрипцій» змінилась «великою епохою оригіналу». Транскрипції переважно вважаються даниною епохи романтизму, хоч їхня історія є суттєво тривалішою, тоді твори Й. С. Баха найчастіше звучали у вигляді транскрипцій як на концертній естраді, так і в рамках домашнього музикування, у цьому проявлялась їхня реадaptивна функція. У ХХ ст. з його культом «оригінального» з'явилися негативні оцінки романтичних транскрипцій. Однак варто пам'ятати, що Й. С. Бах, як й інші композитори того часу, надавав транскрипціям важливого значення у творчому доробку.

З поступовим витісненням оригінальними бахівськими творами транскрипцій еволюція останніх, як часто вважають, не припинилась, а змістилась зі сфери академічної музики до джазу, поп- та рок-музики. Особливо це стосується напряму «Третя течія» (*Third Stream*), в руслі якого відбувається дифузія академічної музики та джазу, що так само можна вважати проявом реадaptивної функції. Часто виконавцями цих транскрипцій є першокласні музиканти з класичною музичною освітою (Ф. Гульда, К. Джаррет та ін.), це свідчить про неабияку здатність музики Й. С. Баха до подальшої трансформації.

Постать Й. С. Баха користується великим авторитетом у середовищі джазистів. Окреслюючи трансформацію творів академічної музики у «легкі популярні жанри», дослідник Г. Розінг (*Rösing*) слушно розрізнив чотири види адаптації – аранжування, пародію, фрагментацію та «новоутворення». Аранжування є «перекладом» твору з одного жанру в інший, найчастіше тут піддається зміні інструментування; при пародіюванні пропонується комічний варіант твору; у фрагментації беруться окремі теми або їхні частини, інколи тільки мотиви з оригіналу; у варіанті «новоутворення» теми з оригінального твору не просто цитуються, а стають «зерном» для нової композиції чи імпровізації, що частково виступає продовженням фрагментації. У чистому вигляді описані вище варіанти зустрічаються рідко, найчастіше вони поєднуються в межах однієї обробки [7, с. 36]. Як правило, у джазових обробках під гаслом «*Jazzing the Classics*» використовуються або тема, зазвичай дуже відома, або ж певний фрагмент твору, який повністю береться рідко. Мотивація до трансформації творів академічної музики у джазову сферу є різною: це бажання віддати шану комусь з композиторів, наприклад, Й. С. Баху, задум зробити пародію або ж прагнення пристосувати твори класичної музики, до певної слухачької аудиторії.

Початком ери джазових обробок музики німецького композитора вважають свінгову обробку Подвійного концерту *d-moll* Й. С. Баха у виконанні С. Грапеллі (скрипка), Е. Саута (скрипка) та Дж. Рейнхарта (гітара), яка прозвучала в 1937 р. У подальшому на цьому ґрунті виник окремий напрям джазу – «бароко-джаз», своєрідним «знаком» якого є творчість Й. С. Баха. Моду «Грати Баха» («*Play – Bach*») під гаслом «Бах грав би це сьогодні так» започаткував французький піаніст Жак Лусьє (*Loussier*) (\*1934), який записав платівку «*Swingin' Bach Guitar*».

Серед найвідоміших джазових обробок творів Й. С. Баха, які вже стали справжньою «класикою» жанру, можна назвати «*Bach Goes To Town*» Б. Гудмена, «*Tribute To Bach & Parker*» Л. Конітца, «*Bach To Bach*» Ж. Лусьє, «*Get Of My Bach*» Дж. Ширінга, «Коли Бах посміхається» І. Якушенка тощо. Винятковою популярністю користується твір «*Bach Panther*» Стефана Делплейса (*Delplace*), де темою фуґи, стилізованої під музику німецького композитора, є мелодія з кінофільму «Рожева пантера» («*Pink Panther*»).

Отже, як свого часу транскрипції становили вагому частину фортепіанного репертуару в академічній музиці та слугували значній популяризації спадщини Й. С. Баха, так на даному етапі значною мірою таку функцію виконують джазові, рок та поп- обробки. Якщо згадати одну з основних функцій транскрипції – популяризаторську, то ґрунт виявився більш аніж вдячним.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Берченко Р. Э. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире» / Роман Эдуардович Берченко // Музыкальная академия. – 1993. – № 2. – С. 117–124.

2. Грабовский Л. Бетховен в транскрипции... Бетховена / Леонид Грабовский // Советская музыка. – 1987. – № 10. – С. 94–95.
3. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах / Михаил Семёнович Друскин. – М. : Музыка, 1982. – 384 с.
4. Заранський В. І. Скрикова транскрипція у творчості Мирослава Скорика / Володимир Іванович Заранський // Мистецтвознавчі записки. – К. : Міленіум, 2005. – Вип. 7. – С. 6–41.
5. Коган Г. М. Ферруччо Бузони / Григорий Михайлович Коган. – М. : Сов. композитор, 1971. – 232 с.
6. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки / Наталия Платоновна Корыхалова. – Л. : Музыка, 1979. – 208 с.
7. Смудітс А. Моцарт у популярній музиці / Альфред Смудітс // Наукові збірки ЛДМА ім. М. В. Лисенка : Вольфганг Амадей Моцарт : погляд з ХХІ сторіччя. – Львів: СПОЛОМ, 2006. – Вип. 13. – С. 34–38.
8. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство / Самуил Евгеньевич Фейнберг. – М. : Музыка, 1969. – 599 с.
9. Stephan R. Vom musikalische Denken. Gesammelte Vorträge / Rudolf Stephan. – Mainz : Schott, 1985. – S. 143.

УДК 78. 27

I. А. ВАВРЕНЧУК

#### СЕЦЕСІЙНІ АКЦЕНТИ У ВОКАЛЬНІЙ ЛІРИЦІ В. КОСЕНКА

*У статті розкривається значення жанру українського солоспіву кінця ХІХ – початку ХХ століття. Проводиться комплексний музично-теоретичний аналіз вибраних солоспівів В. Косенка з метою виявлення характерних сецесійних засобів музичної виразності.*

**Ключові слова:** В. Косенко, сецесія, жанр солоспіву, стилізація, мелодекламація.

И. А. ВАВРЕНЧУК

#### СЕЦЕССИОННЫЕ АКЦЕНТЫ В ВОКАЛЬНОЙ ЛИРИКЕ В. КОСЕНКА

*В статье раскрывается значение жанра украинского романса конца ХІХ – начала ХХ века. Проводится комплексный музыкально-теоретический анализ избранных романсов В. Косенка с целью выявления характерных сецессионных приемов музыкальной выразительности.*

**Ключевые слова:** В. Косенко, сецессия, жанр романса, стилизация, мелодекламация.

I. А. VAVRENCUK

#### SECESSION PRIORITIES IN LYRIC BY V. KOSENKO

*In the article the author highlights the importance of Ukrainian lyrics of late ХІХ – early ХХ century period. A complex musico-theoretical analysis of the selected lyrics by V. Kosenko is given to define peculiar seccessive means of musical expressiveness.*

**Key words:** V. Kosenko, seccessia, lyric genre, stylization, melodeclamation.

Попри коротку історію, відсутність єдиного понятійного окреслення музичний модерн залишив глибокий та помітний слід у європейському мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ століття. І як би його не називали – сецесіон, югендстїл, модернстайл, модерн – його філософією, метою було «створити нове мистецтво, що найбільш яскраво відображало

устремління людини в майбутнє» [10, с.43]. Дослідженню прояву сецесії в українському музичному мистецтві присвячені праці Н. Кашкадамової, М. Каралюс, Л. Кияновської, О. Козаренка, М. Ржевської, Ю. Легенького та інших, на які ми опираємося.

Мета статті – окреслити значення жанру солоспіву в українському музичному мистецтві на зламі XIX – XX століть. Виявити та проаналізувати характерні засоби сецесійної виразності у вибраних солоспівах В. Косенка.

В українській культурі сецесія стала помітним явищем як «стиль, що набув своєї чіткої іконографії, свою алхімію слова, свій міф сонця» [6, с.112]. Про це свідчить його проникнення в усі види українського мистецтва на рубежі століть. Не є винятком і музичне мистецтво, де в різних жанрах проявилися характерні стильові ознаки сецесії. Особливої уваги заслуговує камерно-вокальна творчість українських композиторів кінця XIX – початку XX століття, що відзначається багатством тематики і жанрових різновидів<sup>1</sup>.

Розвитку сецесійного напрямку в українській вокальній ліриці сприяло звернення композиторів до поезії європейських і російських символістів, творчості представників «Молодої музи» (П. Карманського, Б. Лепкого, О. Луцького, В. Пачовського, С. Твердохліба), що засвідчило новий період в історії українського мистецтва, головною прикметою якого стало максимальне заглиблення у внутрішній світ людини. За спостереженням Т. Булат, «зростання майстерності в передачі психологічних нюансів свідчило про нову естетичну якість творчості порівняно з попереднім етапом розвитку мистецтва... А тематична звуженість суто ліричних творів компенсувалась безпосередністю почуттєвого відбиття, конкретизацією неповторно-індивідуальних художніх деталей» [2, с. 184–185].

Композитори рубежу століть з новою зацікавленістю відкривають для себе жанр вокальної мініатюри, що став у цей час «більш інтелектуалізованим, філософськи заглибленим, частково загубивши свою ліричну комунікабельність та зв'язок з побутовим музикуванням» [8, с. 28]. Символічна природа естетики модерну спричинила відмову від розгорнутих формально-драматургічних концепцій і повернення, зокрема, у вокальній музиці до шляхетного лаконізму «невибагливих» пісенних форм. Сецесійний стильовий акцент відображений у пізнього М. Лисенка («Єрихонська рожа»), В. Барвінського («Вечором в хаті»), С. Людкевича («Гайна»). Передчуттям сецесії наповнено вокальний цикл Я. Степового «Пісні настрою» на вірші О. Олеся, триптих К. Стеценка на слова Л. Українки.

Особливе місце серед цих солоспівів належить вокальній ліриці В. Косенка, який сам відзначав особливий психологізм своєї творчості: «відчуваю свою музику як продукт душевних переживань, а не зовнішньої мішури» [9, с. 84]. Деякі аспекти його вокальної лірики висвітлені Б. Фільц, М. Грінченком, Т. Булат, Ю. Малишевим. Попри те особливої уваги заслуговує розгляд стильових моментів у романсах В. Косенка, тому мета нашого дослідження – виявлення характерних ознак сецесії та принципів її втілення у вокальній ліриці композитора. Варто зазначити, що типові стильові риси Косенка сформувалися в основному вже в ранньому періоді творчості, позначеному «глибокою музичною культурою Чайковського або Рахманінова» [4, с. 292]. Згаданий М. Грінченком особливий вплив творчості С. Рахманінова важливий для нас ще й тому, що його музика стала «емблемою» російського музичного модерну. Це виявляється на різних «поверхах» творчого методу Косенка: від вибору тематики – до конкретних засобів її музичного втілення (колеристичної гармонії, певних інтонаційних моделей, багатих фактурних рішень, засобів формотворення, про що йтиметься далі). Проводячи паралель між російським музичним модерном, потрібно відзначити впливи інших видів мистецтва (живопису, пластики), ідеї та настрої яких внутрішньо були близькими між собою. Передовсім це портретні полотна М. Врубеля, де митець постає як майстер, що володіє даром проникати у сокровенні глибини людської душі. Для Врубеля-живописця притаманне рідкісне відчуття колориту, яке тонко відтворює внутрішній стан образу. У своїх портретах (Сави Івановича Мамонтова, княгині М. К. Тенішевої та ін.) художник ніби навмисно

<sup>1</sup> Класики українського музикознавства справедливо вважають солоспів одним із показових жанрів українського мистецтва, про це свідчать ґрунтовні праці Т. Булат («Український солоспів»), Ю. Малишева («Солоспіви»), М. Грінченка («Вибране»), Б. Фільц («Гармонія солоспіву») та інші.

приглушує яскравість загальної колористичної гами, зосереджуючись на розкритті психології своїх героїв.

Подібно до Врубеля «кожний солоспів В. Косенка – це глибоко відчута і пережита розповідь людини про її найзаповітніше і найбільш потаємне» [13, с. 34].

Для розгляду зазначених збігів поетик митців зупинимось на трьох солоспівах – «Говори, говори!» (сл. В. Лихачова), «Співа зима» (сл. С. Єсеніна) та «Я тут Інезіля» (сл. О. Пушкіна), що виразно репрезентують три образні та жанрові сфери вокальної лірики Косенка.

Звернення до текстів російських поетів резонувало з інтимно-суб'єктивними, іноді меланхолійними настроями, мрійливістю, спогляданням, почуттям смутку, що часто навідували В. Косенка в так званий «житомирський період».

Так, солоспів «**Говори, говори!**» на вірші В. Лихачова (тв. 7), написаний у 1921–1922 роках, у той самий період, що й фортепіанні поеми оп. 11, 12. Можливо, тому між ними відчувається тісний зв'язок, що виявляється в поглибленій психологізації музичних образів, вибіркості засобів музичної виразності.

Косенко як глибокий психолог дуже тонко передає природу вірша, слідуючи за кожним порухом поетичної фрази. Невибаглива проста тричастинна форма виявляється відповідною для втілення тексту, камерність якого внутрішньо збагачує та емоційно дорозвиває музичний ряд.

Залежно від сюжетної лінії тексту Косенко вибудовує такі етапи розвитку: експозицію, де у сповідальній манері окреслюється головний образ; розробку, в якій музичний розвиток драматизується паралельно до розгортання колізії тексту; завершення – закріплення початкового образно-емоційного стану.

Цей романс є прикладом жанру мелодекламації, так популярного у ХХ столітті. Т. Леваєва говорить про явище «пограничності» мелодекламації, яку слід розуміти «і в сенсі серединного положення її між поезією і музикою, і в проміжному сенсі між мистецтвом і культурним побутом (тому що мелодекламація була перш за все *способом побутування нової поезії*)» [5, с. 45]. Мелодекламація у солоспіві проявляється в підкресленій декламаційності (суто музичній), речитативній дискретності вокальної мелодики, виділенням у ній окремих синтаксичних груп або слів, устремління до «адекватного» виголошення тексту, ритмічній імпровізаційності. Активізація інструментального фактора виглядає свого роду «реваншем» музичного начала, компенсацією тотальної залежності від поетичного тексту [4, с. 292]. Заглиблення композитором в інструментальний компонент, шукання там ресурсів для виявлення ідеї і настрою приводить до утворення відповідної конструкції вокальної лінії, яка інтонаційно ускладнюється, втрачає характер наспівності. В основі примхливої вокальної партії в експозиційному та заключному розділах лежить діатонічна, а в середньому – хроматична сецесійна «лінія хвилі». Цікаво, що навіть в експозиції композитор надає мелодичним фразам інтонаційної розімкненості, таким чином стимулюючи наскрізний та безперервний розвиток.

Особливої уваги заслуговує музична ритміка солоспіву. Слідуючи за текстом, композитор ніби відтворює спонтанну розповідь, позначену імпровізаційністю і плинністю. У солоспіві багатий поліритмічний малюнок утворюється шляхом накладання складних ритмічних груп вокальної і фортепіанної партії. У співдії різних ритмічних груп ми зауважуємо вплив письма раннього Скрябіна. У такий спосіб організована ритміка із різноплановою фактурою створюють органічну єдність. В експозиційному та заключному розділах свобода пульсації поєднується із розлогою арпеджованою фактурою, що охоплює широкий регістровий діапазон, викликаючи асоціації з піанізмом С. Рахманінова.

Сецесійне музичне наповнення солоспіву проявляється через філігранну відточеність усіх елементів музичної мови. Завдяки ладотональній, метроритмічній, фактурній, інтонаційній перемінності тендітний поетичний образ у середньому розділі зазнає різностороннього музичного наповнення та розвитку. Ритмічну свободу замінює витримана остинатність, в основі якої закладено наступну ритмічну побудову: дві шістнадцятих – вісімка – дві шістнадцятих, що призводить до появи внутрішньої пульсації. Розкішні фактурні шати перероджуються у стриману акордово-підголоскову тканину. Таким чином, головним носієм змісту стає гармонія та мелодична лінія як найвиразніші елементи музичного вислову.

Особливо вагоме виразове значення у солоспіві має семантика тональності, сецесійна гармонія, що допомагають у розкритті не лише глибини психологічного образу, а й у творенні драматургії композиції. Так, вибір тональності *es-moll* говорить про усвідомлене введення слухача у глибокий, дещо трагічний емоційний стан. Витриманий тонічний акорд слугує як невеликий вступ і водночас як імпульс для подальшого розвитку, в якому панівне місце займає хроматика, утворюючи безкінечну гру музичних барв. Так, у сповненому частими модуляціями та еліптичними зворотами експозиційному розділі, зокрема в 1-5 тактах, зустрічаємо таку гармонічну послідовність:

D7-5(↓7)→VI(Ces) D7→(b) D7→(es) D2→(es) D6/5→(As) D7/6→(As)

D7→(Des) D2→(Des)

Цей розділ завершується модуляцією в тональність VI-го ступеня, (*ges-moll*) із подальшою енгармонічною заміною попередньої тональності у *fis-moll*, яка є засобом для переходу в інший образно-емоційний стан. Для середньої частини характерна внутрішня просвітленість, що безпосередньо пов'язана зі змістом літературного тексту: «от твоих простодушных речей, нежный отблеск последних лучей... и в лице и во взоре твоём...». Для підкреслення ключових слів Косенко вживає терпкі гармонічні сполучення, зокрема великий мажорний септакорд (в 9, 10 тактах).

Тонкий варіаційно-мелодичний розвиток вокальної партії зумовлює увагу й до м'якості гармонічних фарб. Так, завдяки використаним перегармонізаціям у 9–10 тактах інтонаційно ідентичні фрази отримують підсилення загальної вишуканості звучання. Відповідно до наведених прикладів наголосимо на частому використанні композитором D7 з секстою, що вказує на наявність романтичних вкраплень «з характерним для неї зіставленням тональностей, розвиненою хроматизацією музичної тканини» [2, с. 21].

Мелодико-гармонічний рух будується за принципом загального емоційного наростання. Завдяки гармонічним еліптичним послідовностям поступенево-висхідний рух мелодичної лінії призводить до яскравої загальної кульмінації. Повернення в образно-емоційну сферу *es-moll*, раптова зміна фактури (використання розлогих акордових пасажів, ритмічна свобода) спрямовані композитором на підкреслення гостроти внутрішнього болю. Цікаво, що мелодичний спад після кульмінації побудований за принципом розгортання мелодичних тем Чайковського – мелодія спадає з «вершини-джерела,» енергія якої вивільняється пощапельним рухом, водночас оповита трепетним фоном супроводу.

Відзначимо зворушливість заключного розділу солоспіву: завмирання і водночас томливе очікування, наче невисловлене прохання про щось найпотаємніше, передається шляхом діалогу вокальної партії та підголосків у супроводі. Такий спосіб розгортання мелодії в поєднанні з ритмічним подрібненням арпеджованого акомпанементу шістнадцятих створює атмосферу легкого подиху вітру. Композитор немов відтворює образ еолової арфи, що часто трапляється і в інших сецесійних композиціях. Зокрема, у творчості австрійського художника Г. Клімта знаходимо її зображення в полотні «Музика». Музика ж солоспіву В. Косенка «як трагічна муза, здатна творити гармонію з прихованих інстинктів і таємничої космічної енергії...» [14, с. 200].

Особливої пікантності постлюді надає гармонічне накладення III високої та III низької октав в D7 на відстані, що створює тонкий психологічний ефект заспокоєння після розв'язання драми. Фортепіанна партія «договорює» заключну інтонацію. Як зазначає Васина-Гросман, це був один із улюблених прийомів С. Рахманінова, який використовував «підхоплення» інтонаційної вокальної партії мелодичними підголосками супроводу» [3, с. 318]. Таким чином, відзначаємо спорідненість уподобань композиторів щодо вибору засобів викладу музичного матеріалу.

*Романс «Співа зима»* на вірші С. Єсеніна (тв. 16) написаний в 1927 році. Як і в попередньому творі, тут відображається та ж «стрижнева проблема – психологічні мотиви в їх

непорушній єдності з образами природи, елегійний тон роздумів, суб'єктивні настрої, пориви, протест» [12, с. 27].

У цьому солоспіві Косенко поринає в поетичний світ природи, розкриваючи її багатосторонні грані. Цікаво композитор підходить до побудови драматургії солоспіву. Так, перша і третя (репризна) частини утворюють розгорнуту романсову розповідь. Тональність Des-dur, спокійний плин вокальної партії, арпеджійовано-розлогий супровід із дублюванням мелодії занурюють нас у світ пантеїзму, насолоди від споглядання за відстороненою природою.

Натомість середній розділ відкриває перед нами зовсім іншу жанрову сферу, утворюючи розкішну сецесійну композицію. Об'єктивне споглядання змінюється внутрішньою дієвістю, з'являються нотки драматичного психологізму, що насамперед пов'язані із загальним змістом поетичного тексту. Розкриваючи підтекст поетичних рядків, ми можемо відчутти алегорію у зіставленні природи та людської гіркоти, болю, безвиході. Енгармонічна підміна тональності Des-dur на cis-moll налаштовує слухача на похмурий, приглушений внутрішній стан. Завдяки хвилям музичного наростання Косенко вибудовує драматургічну тканину середньої частини (принцип внутрішнього емоційного згущення). Перша та друга хвилі розвитку характеризуються хиткістю душевних почуттів, що реалізується шляхом накладання трьох самостійних пластів – вокальної партії (в якій композитор музично виділяє ключові слова поетичної фрази: «метелиця», «ковром», «болно»), гармонічної канви акомпанементу, в якому виділяється пульсуюча остинатна фігура середніх голосів (що створюють враження внутрішньої напруги).

Третя хвиля музичного наростання (33–38 такти) наповнена тією ж гостромелодичною вокальною партією, на яку накладається раптово змінений арпеджований супровід. Атмосферу таємничості та настороженості підсилює й колоритна гармонія. Для утворення образу своєрідної внутрішньої боротьби композитор вдається до зіставлення двох тональностей одночасно. Так, в одному такті звучить мінорна домінанта c-moll (тризвук g – b – d), а в іншому – збільшений тризвук пониженого VI ступеня Fis dur (тризвук d – fis – ais).

Апогей розвитку збігається з кульмінаційним моментом. Косенко вибудовує кульмінацію як окремо розвинутий композиційний епізод (41–52 такти). У мить, коли вокальна партія отримує мелодичне вивільнення, емоційна напруга досягає найвищої межі. Гостро-експресивне звучання підсилюють стрибки на широкі хроматичні інтервали, ходи по акордах зменшеного тризвуку. Водночас особливо вагоме, образно-змістовне навантаження отримує фортепіанний супровід. У ньому яскраво виявились усі технічно-виражальні засоби косенківського піанізму. В кульмінаційний момент супровід отримує рівноправне значення із вокальною партією. Прагнення до максимально широкого діапазону звучання (охоплення понад 4-х октав з їх віртуозним фактурним заповненням), масивної акордики, раптового спаду після кульмінаційного моменту, безумовно, говорить про суміжність рахманіновського та косенківського типу письма.

**Солоспів «Я тут, Інезіл'є»** (тв. 24, №5, написаний у 1936 році на вірші О. Пушкіна), є чудовим взірцем сецесійної стилізації, в якому яскраво відтворена жанрова модель сегідилі – темпераментної, жагучої іспанської пісні-танка.

Варто зауважити, що особливо широкого поширення прийом стилізації отримав саме у ХХ столітті, оскільки однією з її головних якостей виступав універсалізм, що виявляється в інтересі до музичних культур практично всіх епох та народів. Її глибинним сенсом є діалогізування в часопросторі культури, чим позначена доба модернізму, а конкретніше: засобом втілення стилізації є алюзія, неточне відтворення історичного стилю, позначене гіперболізацією окремих його сторін, трансформацією художнього взірця.

Художня практика школи Нансі у Франції з її «реставраціями» естетики рококо, опора на кельтське коріння у творчості школи Глазго свідчили про несподівану актуалізацію «історичних стилів» в естетиці модерну. Іншим джерелом оновлення мистецтва стало вивчення орієнтальних культур Індії, Китаю, Японії. З цим корелює захоплення західноєвропейських та російських композиторів темою Іспанії, про що свідчить цілий пласт композицій, інспірованих іспанською культурою – європейським «стильовим казаном», в якому переплавилися численні етнічні традиції арабів, берберів, басків, циган та ін. Серед показових топера-буффа «Іспанська



година», «Іспанська рапсодія» М. Равеля, «Іберія» з серії «Образи» К. Дебюссі, «Ночі в садах Іспанії» Мануеля де Фальї, «Іспанія» Шабріє та інші. Кількома яскравими мовностильовими штрихами українському композиторові вдалося створити не менш яскраву, колоритну замальовку Іспанії.

У цьому солоспіві Косенко оригінально підходить до використання прийому стилізації, охопивши усі пласти музичної мови. Будучи жанровим узагальненням фольклорного джерела, структура солоспіву відтворює форму іспанської пісні-сегідильї, якій притаманні багаторазові повтори окремих віршів строфи, інструментальний вступ, завершення, а також невеликі інтермедії між віршами.

Показова ритмічна формула сегідильї стає в Косенка основним «маркером» жанрового прообразу, доповнюючись характерними переграваннями, що нагадують гітарні. Таке ритмічно-фактурне остинато наповнює фортепіанну партію крайніх розділів. Середній розділ характеризується вільнішим підходом композитора до ритмічної канви, де Косенкові вдалося не лише передати колорит народного танцю, але й збагатити жанрову модель, зіставляючи та накладаючи складні поліритмічні структури.

Поряд із ритмом не менш важливого значення отримує й гармонія. Слід зауважити, що у цій яскраво стилізованій картині народного свята виразно відчуваємо «аромат» модерну, яким наповнена по-сецесійному загострена гармонія (подібно до підкреслено декоративних колористичних барв у Г. Клімта, А. Мухи та ін.). Уже в експозиційному розділі при перевазі діатоніки композитор вносить несподівані та терпкі вкраплення за рахунок відхилення в тональність III низького ступеня (наприклад, у 9-му такті з тональності B-dur у тональність Des-dur). Але особливо дієвого розвитку гармонія отримує в середньому розділі, де спостерігаємо часте використання нонакордів, уникання тонічних розв'язань, яке виникає шляхом проведення еліптичних ланцюжків (приклад №1), накладання різних співзвуч нетерцієвої будови, що в свою чергу створює враження гри різними світловими ефектами.

Приклад №1

20т.                    21т.                    22т.                    23т.                    24т. 25т.  
D7(6-7)→Des    Mzm7→(e)    D7 → (e)    Mzm7 → (e)    3m5/3(e)    E    3mVII6/5#3(H)

У кодї композитор знаходить яскраві барви для передачі іспанського темпераменту, використовуючи акорди субдомінантової сфери (II неаполітанський септакорд).

Стилізація іспанського колориту мимоволі викликає алузії до «Іспанії» М. Врубеля (1894), однією із найбільш довершених полотен митця, де «контраст бузкових сутінок кімнати і яскравого сонячного дня за вікном, сяюча хустина жінки створюють світлові ефекти» [1, с. 45]. Двома кольорами – червоновато-ліловим та оливковим – відтворено все багатство відтінків і градацій колориту. Так, Косенко засобами гармонії мальовничо розкриває усі грані музичної замальовки Інезільї.

Підкреслено ефектно, зорово композитор вибудовує кульмінаційні вершини кожного з розділів. Особливої уваги заслуговує кульмінаційний момент коди, де раптовий квартовий хід вокальної мелодії на «b» другої октави, введення септакорду VI низького ступеня на сильній долі створює момент непередбачуваності, гостроти, відвертої театральності вислову.

Про природу косенкової стилізації можна сказати словами Смирнова щодо опери Равеля «Іспанська година»: – «Іспанський колорит – це не наряд опери, а її душа» [11, с. 76]. Інтонаційні звороти, лади, ритми іспанської народної музики оновили й збагатили авторський стиль композитора.

Отже, солоспів «Я тут, Інезіл'є» за своєю оригінальністю та яскравістю є одним з найкращих прикладів стилізації іспанської культури в українському музичному мистецтві. До «рахманіновської» та «скрябінської» стильових моделей, що були представлені у двох попередніх солоспівах («Говори, говори!», «Співа зима») композитор віртуозно долучив і «равелівську» версію сецесії, чим збагатив образно-стильові горизонти українського музичного модернізму. Таким чином, В. Косенко значно розширює образні ландшафти української сецесії, включаючи випробувані топоси європейської музичної культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алленов М. М. Михаил Врубель / М. М. Алленов. – М. : Слово, 1996. – 96 с.
2. Булат Т. Український романс / Т. Булат – Київ : Наукова думка, 1979. – 320 с.
3. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века / В. А. Васина-Гроссман. – Москва : Издательство Академии Наук СССР, 1956. – 353 с.
4. Грінченко М. О. Вибране / М. О. Грінченко. – Київ, 1959. – 529 с.
5. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи / Т. Н. Левая. – Москва : Музыка, 1991. – 165 с.
6. Легенький Ю. Украинский модерн / Ю. Легенький. – Киев, 2004. – 304 с.
7. Малишев Ю. Солоспів. Нариси та нотатки про українську вокальну лірику / Ю. Малишев. – Київ : Музична Україна, 1968. – 219 с.
8. Нестьев И. В. Зарубежная музыка конца XIX–XX века / И. В. Нестьев // История зарубежной музыки. – Москва : Музыка, 1988. – С. 3–32.
9. Олійник О. Фортепіанна творчість В. С. Косенка / О. Олійник. – Київ : Наукова думка, 1977. – 150 с.
10. Петрова Е. Философско-эстетические аспекты стиля модерн в архитектуре / Е. В. Петрова // Вестник Московского университета. – Серия 7, №6, 2001. – С. 43–52.
11. Смирнов В. Морис Равель и его творчество. – Ленинград : Музыка, 1981. – 222 с.
12. Стецюк Р. Віктор Косенко / Р. Стецюк. – Київ : Музична Україна, 1974. – 55 с.
13. Фільц Б. Український радянський романс / Б. Фільц. – Київ : Наукова думка, 1970. – 123 с.
14. Шорстке К. Е. Віденський fin – de – siècle. Політика і культура / К. Е. Шорстке. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2003. – 320 с.

УДК 78.27

Н. А. ТУРОВСЬКА

**РАННІЙ ПЕРІОД КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ ЯК ФЕНОМЕН  
ЕВОЛЮЦІЙНОГО ПРОЦЕСУ: МУЗИКОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС**

*У статті обґрунтовано модель багатоаспектного дослідження еволюційного процесу з акцентом на ранньому періоді композиторської творчості. Відстежено психокреативні особливості формування особистості майбутнього композитора та ранні фактори соціалізації в широкому музикознавчому дискурсі.*

**Ключові слова:** вік, психовікові фактори, композитор, еволюція, ранній період творчості, біографіка.

Н. А. ТУРОВСКАЯ

**РАННИЙ ПЕРИОД КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА КАК ФЕНОМЕН  
ЭВОЛЮЦИОННОГО ПРОЦЕССА: МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЙ ДИСКУРС**

*В статье обосновывается модель многоаспектного исследования эволюционного процесса с акцентом на раннем периоде композиторского творчества. Прослеживаются психокреативные особенности формирования личности будущего композитора и ранние факторы социализации в широком музыковедческом дискурсе.*

**Ключевые слова:** возраст, психовозрастные факторы, композитор, эволюция, ранний период творчества, биографіка.

**EARLY PERIOD OF COMPOSER'S CREATIVE WORK AS A PHENOMENON OF EVOLUTIONARY PROCESS: MUSICOLOGY DISCOURSE**

*The present article is the experience of systematic consideration of the formation of composer's creative personality on the stage of mastering of learning of profession. Special attention is paid to child-youth age as psycho-emotional, mental and creative category. An attempt is made to outline the leading role of the initial phase of ontogenesis in projection on creative activity.*

**Key words:** *age, psychoage factors, composer, evolution, early period of composer's work, biographics.*

Актуальність та важливість глибокого осягнення комплексного змісту вікових категорій в проекції на еволюцію композиторського потенціалу очевидна, що підтверджується теоретичним та практичним сенсом досліджень подібного профілю. На жаль, мусимо констатувати брак наукових праць, де дитинство розглядається як розгорнутий у часі початковий період життя, коли відбувається інтенсивне психофізичне та соціальне дозрівання, формується і закладається на життєву перспективу фундамент особистості. Ранній віковий етап – пора активного пізнання світу, непереборного бажання самостверджуватися у творчості, коли природні здібності та вплив навколишнього середовища виступають головними передумовами народження самобутніх художніх явищ. Саме перші, багато в чому недосконалі опуси дають можливість передбачити масштаб композиторського обдарування, увиразнити знакові риси індивідуального стилю, окреслити комплекс соціокультурних факторів, що визначають людську та професійну долю митця. Попри очевидну перспективність цього кола проблем у простір наукових інтересів сучасного музикознавства рідко потрапляє ранній період формування індивідуального світобачення та творчої еволюції композитора.

Мета статті – накреслити перспективу комплексного дослідження еволюційного процесу з акцентом на ранньому хронологічному сегменті кристалізації індивідуального композиторського мислення.

Передусім окреслимо деякі ключові складові категоріального апарату. Під поняттям *еволюція* (з лат. *evolutio* – розгортання) маємо на увазі ланцюг поступових якісних змін або послідовну якісну зміну етапів розвитку; *еволюційний процес* – це взаємодія сегментів системи, що протікає в часі, коли один хронологічний щабель змінюється наступним. Еволюційне сходження не може бути зворотним, а його періоди жорстко фіксованими у часі. *Період* (з грец. *periodos* – колообіг, певне коло часу) – це певний хронологічний проміжок, тобто частина деякого односпрямованого лінійного вектора. Відтак, пропонуємо наступне визначення *раннього періоду творчості*: це початковий еволюційний етап, у межах якого розпочинається процес особистісного й професійного становлення композитора, формуються іманентні стилістичні риси індивідуальної манери висловлювання, що визначатимуть майбутні зрілі творчі інтенції.

Достатня кількість талановитих творів, написаних до 18–20-річного віку (нижня хронологічна межа, яку в мистецтвознавстві прийнято вважати початком раннього періоду еволюційного сходження), дає право в окремих випадках говорити про певний *субперіод* у межах початкового етапу оволодіння професією. В загальному, цілісному хронотопі становлення індивідуального стилю композитора цей субперіод постає як абсолютно самодостатній, а отже такий, що заслуговує на окреме наукове дослідження. Систематизація спостережень, пов'язаних з першими мистецькими досвідами музикантів-вундеркіндів (тобто тих, які почали писати музику у віці 6–11 років), уможливується методологією комплексного дослідження об'єктивно-суб'єктивних факторів, які стимулюють феноменально ранні, свідомі прояви хисту до творчої діяльності.

Вибір оптимальної стратегії вивчення раннього періоду композиторської еволюції на матеріалі розгляду біографічних та епістолярно-мемуарних матеріалів, що належать відомим персоналіям минулого і сучасності, неможливо здійснити без опори на певний, властивий

життєтворчому шляху кожного митця періодизаційний ритм. Звідси виникає низка дискусійних питань щодо продуктивності професійної діяльності в межах кожного хронологічного етапу, критеріїв їх розмежування, значення в цілісній еволюційній перспективі. Порівняно з раннім і пізнім періодами лише зрілий інтерпретується музикознавцями як абсолютно самодостатній та довершений в силу максимальної ймовірності компонування у його межах найбільшої кількості художньо досконалих творів. Проте спірну інтерпретацію отримує початковий етап видатних мистецьких кар'єр. Його розгляд, зазвичай, містить чимало контраверсійних аспектів, які у тракці панорамного розгляду життєвого й творчого шляху композитора вимагають більш детального вивчення. Серед них – проблеми дитячої психології, феномени вундеркінда, обдарованості, таланту, геніальності, стратегія реалізації неординарної творчої особистості.

В історії мистецтва існує деяка аксіома – переважна більшість видатних композиторів були вундеркіндами, виявляючи свій унікальний дар у дитячому або юнацькому віці. Неможливо не погодитися і не визнати правомірності цього твердження, адже яскраво виражений продуктивний комплекс, притаманний вундеркіндам, характеризує обдарування усіх відомих музикантів. І все ж слід внести певні уточнення. У цьому дослідженні робиться наголос не на *виконавському*, а саме – на *композиторському* таланті, який є вищим проявом музичного обдарування, зокрема у юному віці, адже композиторство – максимальний ступінь вияву музичного таланту. Цей фах як вид мистецької діяльності є вельми раціональним, структурованим та виваженим до найменших деталей. Немає і не може бути прецедентів творення музики без опори на жорстку, добре усвідомлювану структуру. Спочатку майбутньому музиканту прищеплюється ряд правил-законів за принципом сходження від простого до складного. Дитинство – оптимальний віковий простір для набуття подібних навичок. Крім того, величезного значення набуває соціокультурне й родинне середовище, у якому зростає та формується майбутній митець.

Підтвердженням цих тез є деякі факти й ситуації особистісного й професійного становлення ряду композиторів XVIII–XX століть. Аргументи, узагальнені у пропонованій статті, засвідчують гостру необхідність системного дослідження раннього періоду композиторської життєтворчості в аспекті взаємозалежності інтра- та екстрамузичних факторів. Аналіз певного кола дитячих та юнацьких творів у просторі індивідуальних стильових систем з урахуванням тогочасних загальнокультурних тенденцій забезпечує нові обрії дослідження обраної наукової царини.

Про факти дитинства і юності видатних музикантів мова ведеться здебільшого у жанровому форматі біографічної серії «Життя видатних людей», а досягнення раннього періоду творчості традиційно кваліфікуються як несміливі учнівські кроки, свідчення «лабораторного» етапу оволодіння азами професійної майстерності. Окрім цього, проблемам формування композиторської особистості та способу його мислення присвячено праці А. Клімовицького [9], О. Левашової [13], А. Дубовика [8], К. Розеншильда [15], С. Прокоф'єва [14], А. Богданової [2], В. Богданова-Березовського [1], С. Хентової [19], А. Ніколаєвої [12], О. Чорного [20], В. Брянцевої [3], А. Васильєвої [4], А. Колосович [10], Х. Курта [11] та ін.

Зупинимося докладніше лише на деяких з них. Найбільш цінними джерелами в контексті будь-яких досліджень творчості того чи іншого композитора є, звісно, епістолярна література. Спогади, листи, автобіографічні матеріали дають змогу дізнатися про обставини, що вплинули на структуру особистості композитора від «першої особи». Безцінною знахідкою для нащадків є автобіографія С. Прокоф'єва. І все ж слід відзначити деяку неточність тих чи інших фактів, що пояснюється особливостями людської пам'яті та її здатністю зберігати певну інформацію протягом тривалого часу, а також суб'єктивністю спогадів самого автора. Белетристичною манерою викладу матеріалу відрізняються монографії В. Брянцевої і О. Чорного, які написані в жанрі оповідання, заснованого на реальних фактах з життя митця, спогадах сучасників, листах, статтях та архівних матеріалах. Вони викликають неабиякий читачський інтерес, однак мають мінімальний науковий цenz.

Надзвичайно цінною у сенсі змалювання особистісного та творчого портрета геніального російського композитора є стаття В. Богдана-Березовського «Отроцтво і юність Д. Шостаковича», де автор детально зупиняється на стилі виховання, родинній атмосфері,

рисах особистості майбутнього композитора, наводить цікаві біографічні факти, які торкаються проблеми початкового етапу його професійного становлення. Крім того, біограф наголошує, що «при першому знайомстві з ранніми творами слухачі та критики-спеціалісти шукають подібності з тими чи іншими стилістичними явищами російської музичної культури. І це найлегший спосіб класифікувати явище, встановити його місце у загальному музично-історичному процесі» [1, с. 31]. При цьому чітко окреслюються «паростки свого, особистісного – того, з чого складається власний стиль, манера, мислення і відчуття художника» [1, с. 31].

Аналізуючи творчий процес Л. ван Бетховена, А. Клімовицький досліджує ранні твори композитора, зокрема ескізи *Adagio* та *Скерцо Квартету № 6*. Розгляд ранніх взірців музики композитора спрямовано на вияв майбутніх стилістичних рис, що притаманні творчій манері зрілого Бетховена. Автор підкреслює, що «при детальному вивченні вони виявляють ті зерна, які давали свої плодоносні сходи протягом усього життя композитора» [9, с. 44].

А. Колосович у дослідженні «Перші симфонії Л. Ревуцького та Б. Лятошинського як феномен індивідуального композиторського стилю» [10] побіжно зупиняється на специфіці раннього періоду творчості українських композиторів, висвітлює питання образно-змістовної сфери, національної складової їх творчого методу, характеризує музичне мислення, особливості драматургії і форми перших симфонічних творів Ревуцького і Лятошинського. Автор доходить висновку, що «ці твори у континуумі творчості композиторів у цілому «випромінюють» одну з відмінних ознак раннього композиторського стилю – інформативну перенасиченість, яка у творі Л. Ревуцького виявляється, зокрема, через інтонаційно-тематичний рівень, а у Б. Лятошинського поширюється на «темпоральну» організацію сонатно-симфонічного циклу як у межах першої частини, так і усього циклу загалом» [10, с. 104].

А. Васильєва вважає «еклектизм, наслідування та копіювання» [4, с. 214] характерними рисами раннього стилю І. Стравінського і М. Мусоргського, проте підкреслює, що саме через взаємодію цих принципів стиль композиторів знаходить згодом свою оригінальну структуру.

Монографії О. Левашової, К. Розеншильда, Н. Туманіної, С. Хентової крок за кроком висвітлюють шлях осягнення висот майстерності відомими композиторами. Особливо важливими в контексті цього дослідження є обставини їхнього дитинства, система стильових паралелей з творчістю тих митців, які здійснили серйозний вплив на перші творчі спроби, а також висвітлення культурно-мистецького тла.

Зважаючи на достатньо широке коло досліджень, присвячених ранній творчості композиторів, а також беручи до уваги той факт, що жодна біографія не оминає дитячо-юнацького етапу, у жодній з них не знаходимо системного розгляду раннього періоду композиторської творчості, що враховував би психовікові та іманентно стильові передумови у взаємодії з соціокультурними.

У сфері методології і методики дослідження раннього еволюційного періоду, критеріїв періодизації, психологічних та екзистенційних проєкцій життєтворчості видатних музикантів XIX – початку XX століття особливий інтерес являють собою наукові дискурси Г. Ганзбурга [5–7] та Н. Савицької [16–17].

Дослідницький доробок Г. Ганзбурга охоплює чималу кількість статей, які тою чи іншою мірою є дотичними до основного предмета нашого дослідження. Зокрема, науковець розмірковує на тему семантичного наповнення «раннього» і «пізнього» стильових періодів, технікою періодизації загалом, еволюції жанрових уподобань тощо. У контексті дослідження пізнього етапу творчості Р. Шумана Г. Ганзбург обґрунтовує гіпотезу типологізації композиторських персоналій згідно з динамікою реалізації їхнього потенціалу і наголошує на необхідності глибинного вивчення кожного етапу художнього самоздійснення. Цю позицію вважаємо правомірною, що частково враховано у методологічному підґрунті пропонованої статті.

Неоціненним внеском у принципово нову музикознавчу царину «Творчість і вік» є монографія Н. Савицької [17]. Дослідниця обґрунтовує необхідність врахування вікового модусу творчої свідомості як одного з визначальних чинників психологічної структури мистецької особистості. Авторка свідомо ставить акцент на завершальному хронологічному

паттерні творчого циклу як підсумковому, натомість у фокус нашої уваги потрапляє його початковий етап як ініціальний у межах цілісного розгортання еволюційного процесу.

Окремий блок складає музикознавча література, яка виступає методологічним фундаментом аналітичних нарисів, присвячених особливостям формування раннього композиторського стилю та його перших проявів на прикладі творчих постатей Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, О. Скребіна, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, В. Барвінського. З метою всебічного дослідження раннього композиторського стилю нами було опрацьовано велику кількість монографій, присвячених постатям ряду зарубіжних та українських композиторів – Н. Паганіні, Р. Шумана, Ф. Шуберта, К. Вебера, К. Сен-Санса, Ф. Ліста, Й. Брамса, Г. Берліоза, Дж. Верді, Б. Сметани, Р. Вагнера, Р. Штрауса, П. Чайковського, М. Колесси, М. Скорика та багатьох інших. Деякі методологічні позиції їх авторів були враховані, але більшість з вищезгаданих джерел носить надто загальний, описовий характер.

Біографії багатьох композиторів XIX–XX століть доводять необхідність активного, високодуховного середовища, присутності у їхніх творчих долях мудрих батьків та талановитих педагогів, які створювали плідний ґрунт для майбутнього розвитку талановитої дитини. У свою чергу історичні паралелі та досвід минулого спонукають сучасних педагогів до пошуку ефективних методів роботи з обдарованими дітьми, сприяють глибшому розумінню їхньої унікальної психоособистісної структури у навчально-виховному процесі, скерованому на раннє професійне вдосконалення та осягнення індивідуального способу мислення.

Більшістю біографів докладно відтворюється хроніка обставин початкової фази навчального процесу на тлі родинного кола та побутового середовища. У монографічних працях лише констатується наявність певних професійних досягнень при відсутності ґрунтовних узагальнень щодо значущості і місткості раннього періоду творчості, у рамках якого стають відчутними перші прояви індивідуальної художньої свідомості, які знайдуть свої досконалі прояви у межах зрілого і пізнього еволюційних етапів.

Лише на перетині психології творчості і музикознавства можна відстежити та систематизувати особливості професійного та духовного становлення широкого кола композиторських персоналій, окреслити місце раннього періоду в цілісній перспективі еволюційного процесу, з'ясувати джерела й обставини, що інспірували народження високохудожніх задумів.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Богданов-Березовский В. Отрочество и юность Д. Шостаковича / В. Богданов-Березовский // Советская музыка. – 1996. – № 9. – С. 26–37.
2. Богданова А. Сочинения Д. Шостаковича консерваторских лет (1919–1925) / А. Богданова ; [ред. А. Кандинского] // Из истории русской и советской музыки. – М. : Музыка, 1971. – С. 64–93.
3. Брянцева В. Н. Детство и юность С. Рахманинова / В. Брянцева. – М. : Сов. композитор, 1972. – 134 с.
4. Васильева А. Ранний И. Стравинский и М. Мусоргский / А. Васильева // Київське музикознавство : зб. статей. – К., 2007. – Вип. 22. – С. 214–218.
5. Ганзбург Г. И. Пробелы и заблуждения в познании музыки Р. Шумана [Електронний ресурс] / Г. Ганзбург. – Режим доступа : <http://www.proza.ru/2005/03/02-10>
6. Ганзбург Г. И. Тем, кто не знает Шуберта [Електронний ресурс] / Г. Ганзбург. – Режим доступа : <http://www.proza.ru/2004/03/12-03>
7. Ганзбург Г. Три подхода к музыкальному наследию [Електронний ресурс] / Г. Ганзбург. – Режим доступа : <http://www.proza.ru/2007/01/19-04>
8. Дубовик А. В. О роли ранних фантазий на оперные темы в становлении композиторского стиля Листа / А. В. Дубовик // Выразительные средства музыки : межвуз. сб. – Красноярск, 1988. – С. 88–100.
9. Климовицкий А. О творческом процессе Бетховена / А. Климовицкий. – Л. : Музыка, 1979. – 174 с.

10. Колосович А. Перші симфонії Л. Ревуцького та Б. Лятошинського як феномен індивідуального композиторського стилю / А. Колосович // Київське музикознавство : зб. статей. – К., 2007. – Вип. 22. – С. 97–104.
11. Курт Х. О юности композитора / Х. Курт // Муз. академия. – 1998. – № 1. – С. 26–29.
12. Николаева А. Фортепианный стиль ранних произведений Скрябина / А. Николаева; ред В. Цуккерман // А. Н. Скрябин : сб. статей. – М. : Сов. композитор, 1973. – С. 185–225.
13. Левашева О. Е. Ференц Лист: молодые годы / О. Левашева. – М. : Музыка, 1998. – 334 с.
14. Прокофьев С. Детство / С. Прокофьев. – М. : Музыка, 1980. – 191 с.
15. Розеншильд К. К. Молодой Дебюсси и его современники / К. К. Розеншильд; [ред. И. Прудникова]. – М. : Музгиз, 1963. – 145 с.
16. Савицька Н. В. Творчість і вік або пізній період композиторської творчості як психоособистісний та віковий феномен / Н. Савицька ; НМАУ ім. П.І Чайковського // Київське музикознавство – К., 2007. – Вип. 21. – С. 72–88.
17. Савицька Н. В. Хронос композиторської життєдіяльності: монографія / Наталія Савицька. – ЛНМА ім. М. В. Лисенка. – Львів : Сполум, 2008. – 320 с.
18. Туманина Н. В. Чайковский: путь к мастерству: [1840–1877] / Н. В. Туманина. – АН СССР, Институт истории искусств Министерства культуры СССР. – М. : АН СССР, 1962. – 560 с.
19. Хентова С. М. Молодые годы Шостаковича / С. М. Хентова. – Л.–М. : Сов. композитор, 1975. – Кн. 1. – 333 с.
20. Черный О. Е. Молодой Скрябин: повесть / О. Е. Черный. – М. : Сов. композитор, 1974. – 227 с.

УДК 78.491; 78.25; 78.2У

Т. М. СЛЮСАР

### КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНІ СОНАТИ СУЧАСНИХ ЛЬВІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ З ВИКОРИСТАННЯМ ДОДАТКОВИХ ЗВУКОВИХ РЯДІВ

*У статті проаналізовано сонати сучасних львівських композиторів В. Камінського та Ю. Ланюка, окреслено роль додаткових звукових рядів в оригінальних авторських драматургічних концепціях.*

**Ключові слова:** львівська камерно-інструментальна соната, новаторська драматургічна концепція, додатковий звуковий ряд.

Т. М. СЛЮСАР

### КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ СОНАТЫ СОВРЕМЕННЫХ ЛЬВОВСКИХ КОМПОЗИТОРОВ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ДОПОЛНИТЕЛЬНЫХ ЗВУКОВЫХ РЯДОВ

*В статье проанализированы сонаты современных львовских композиторов В. Каминского и Ю. Ланюка, отображена роль дополнительных звуковых рядов в оригинальных авторских драматургических концепциях.*

**Ключевые слова:** львовская камерно-инструментальная соната, новаторская драматургическая концепция, дополнительный звуковой ряд.

**CHAMBER INSTRUMENTAL SONATAS WITH USE OF ADDITIONAL  
VOICE ROWS OF MODERN COMPOSERS OF LVIV**

*Sonatas modern composers V.Kaminskiy and J.Lanyuk from Lviv was analyzed and the role of additional voice rows in the original author's dramatic concepts defined.*

**Key words:** *Chamber instrumental sonata, innovative dramaturgic conception, additional voice row.*

У першій половині 90-х років минулого століття львівськими композиторами було написано кілька знакових для жанру камерно-інструментальної сонати творів, що вирізняються оригінальними драматургічними концепціями, переконливою самобутністю композиторського письма і використанням додаткового звукового ряду. Серед них – «Соната псалмів» для двох флейт і фортепіано Віктора Камінського та «Соната чекання» для віолончелі, фортепіано та 4-х мелодичних голосів Юрія Ланюка, які вже мають багату виконавську історію. У цих творах, таких різних за своїм психологічним та емоційним наповненням, проблеми смислової кульмінації вирішені за допомогою додаткових звукових рядів, які сміливо використано у творах такого загалом академічного жанру як сонатний, адже, за усталеною традицією, склад виконавців від початку до кінця сонати залишається незмінний. І хоча найрізноманітніші аспекти сучасної львівської камерної музики широко висвітлені у працях Л. Кияновської, Л. Ніколасвої, О. Козаренка, В. Андрієвської, М. Карапінки, М. Гереги та ін., актуальність пропонованого дослідження зумовлена відсутністю вивчення в українському музикознавстві саме цієї проблематики. Тому вищезгадані камерно-інструментальні сонати Ю. Ланюка та В. Камінського є об'єктом нашого дослідження.

Мета – на основі їх ґрунтовного аналізу окреслити роль та значення додаткового звукового ряду для втілення оригінального композиторського задуму.

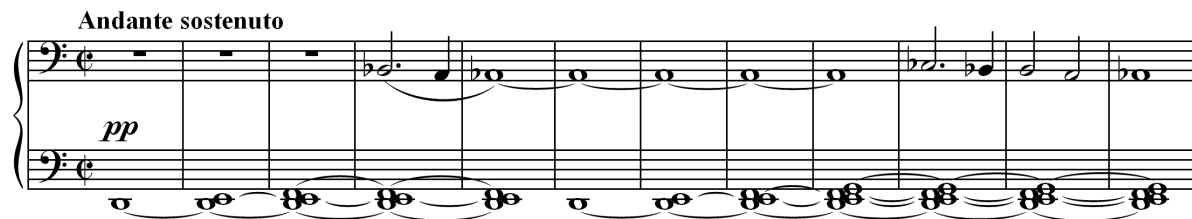
Отже, одним з творів, де використано додатковий звуковий ряд, є «Соната псалмів» для двох флейт та фортепіано В. Камінського. Творчий доробок композитора є різноманітним та багатовекторним як за своїми образно-тематичними напрямками, так і за естетично-стильовими орієнтирами. Окрім яскравого неоромантичного спрямування, «...постмодерні тенденції отримують своєрідне втілення в творчості В. Камінського, який пройшов декілька етапів творчої еволюції, починаючи від захоплення додекафонною технікою, попри конструктивні неокласичні нахили і заняття естрадою» [1, с. 332]. Слід відзначити, що композитора особливо приваблюють масштабні оркестрові та хорові форми, що ж стосується творів камерно-інструментальних жанрів, то в доробку В. Камінського їх небагато: рання незавершена соната для віолончелі і фортепіано, струнний квартет (1976), речитатив і рондо альта, фагота і фортепіано (1981) та «Соната псалмів» для двох флейт і фортепіано (1993).

Одразу слід підкреслити важливий тематичний аспект композиторської діяльності В. Камінського. Твори на сакральну тематику домінують впродовж останнього десятиліття у його творчості. Особливу увагу автор приділяє переосмисленню та оригінальному відображенню багатих традицій української церковної музики (симфонія-кантата «Україна. Хресна дорога» на вірші І. Калинця, ораторія «Іду. Накликую. Взиваю» до проповідей А. Шептицького у поетичному переспіві І. Калинець, літургія Св. Іоанна Златоустого та ін.) Тому цілком закономірним і зрозумілим виглядає своєрідний творчий експеримент композитора: глибоко індивідуалізоване, пропущене через призму постмодерно-неоромантичного спрямування відтворення духу українських та західноєвропейських церковних піснеспівів у традиційному інструментальному жанрі – ансамблевій сонаті. Звернімо увагу на оригінальний склад виконавців: дві флейти і фортепіано. Він є зовсім не випадковим: чисте, прозоре звучання дуєту флейт найбільш відповідає тембру людського голосу і вже цим близьке до вокальної природи як українських, так і західноєвропейських церковних піснеспівів. Однак це є не просте відтворення зовнішніх ознак різних церковних хорових традицій. Вони



поєднані з рисами неоромантизму в постмодерністській «обгортці» на ґрунті своєрідного переосмислення головних жанрових ознак сонати, що є, на нашу думку, свідченням справжнього новаторського підходу композитора<sup>1</sup>.

В основі ідеї сонатності традиційно закладено принцип контрастного тематизму. В. Камінський пропонує оригінальні композиторські ходи її конкретного втілення: виводить контраст передовсім у площину ладової організації. Два антиподи – діатоніка і хроматика – презентуються вже в початковому соло фортепіано: на «западаючі» діатонічні звуки кластера у лівій руці накладається зерно хроматичного повзучого лейтмотиву правої руки<sup>2</sup>.



Такий контраст по «вертикалі» не виключає існування контрасту по «горизонталі». Якщо повільний сольний вступ фортепіано розглядати як тему головної партії, то хроматичні теми флейт у 4 цифрі – як сферу побічної партії. Елементи імітаційної поліфонії у духових, «органність» кластерів фортепіано асоціюються із західноєвропейським стилем церковної музики. В цілому для експозиції характерна динамічна стриманість звучання, що порушується лише різкими дисонансами-кластерами (на *f*) сполучної партії (у фортепіано). Цей спалах – провісник неоромантичних зрушень у розробці.

У найбільш масштабному розділі сонати – розробці – відбувається зміна темпу *Rit mosso* (*quasi allegro*). Звучить тема церковного піснеспіву «Господи, помилуй» (у низьких регістрах фортепіано). Вона є лейтмотивом першого, докульмінаційного етапу розробки. Спочатку тема лунає тихо й тривожно, але поступово звучання піднімається на вищі динамічні щаблі. Грандіозне, невблаганне динамічне наростання доходить до *fff*. Композитор вміло та доцільно використовує темброві та штрихові можливості інструментів. Трактовка партій флейт витримана в дусі концертно-віртуозних традицій. Тут і блискучі стакато тріоль, і феєрверки пасажів, і почергові *frullato*. Яскравий епізод приводить нас до власне кульмінаційної вершини розробки – епізоду «*Agitato*» – у виконанні фортепіано соло (як бачимо, партії фортепіано надані значимі функції провідника основних ідейно-тематичних задумок композитора). Незмінність метра – 4/4, жорстка хроматика інтонаційних контурів у подвоєнні терціями, дисонансна акордика з великою кількістю секундових структур малюють типово неоромантичну картину «мефістофелівського танцю».

<sup>1</sup> У золотому фонді світової музики є твір, який і за своєю назвою, і за багатомірністю акцентованих напрямів традицій церковної музики перегукується з аналізований твором. Це – «Симфонія псалмів» (1930) І. Стравінського. Варто відзначити, що Стравінський у склад оркестру своєї «Симфонії псалмів» увів 2 роялі і значно розширив склад духових інструментів, а також виключив більшість струнних. Введено також хор типового для католицької церкви поч. XIII ст. складу – чоловічі та дитячі голоси. Принагідно зауважимо, що «Симфонія псалмів» мала вплив на ще одного українського композитора: у 1971 р. Євген Станкович пише Сюїту для квартету (1 ч. присвячена І. Стравінському), де простежуються тематичні алюзії з його творами, а також цитується фрагмент із «Симфонії псалмів».

<sup>2</sup> Хроматичні інтонації як символ страждання, що пронизують увесь твір, є однією з найбільш значимих в системі музично-риторичних фігур.



Завершується це майже театральне дійство появою одного з гармонійно-інтонаційних зерен сонати – діатонічного кластера у фортепіано (з позначкою *ritenuto*), що є предтечею теми псалму №117. Його співають виконавці флейтових партій, це створює у творі додатковий смисловий ряд: на нашу думку, саме тут ідейний центр сонати:

**Псалом 117. *Sostenuto rubato***

Хва - лить Гос-по-да всі пле-ме-на, про-слав-ляй-те Йо-го всі на-ро - ди,

*lunga*

бо зміц-ни-лось Йо-го ми-ло-сер-дя над на - ми, а прав-да Гос-под - ня на ві - ки.

Як вже зазначалось, цей додатковий звуковий ряд у супроводі фортепіано, що створює аскетичну сакральну ауру, відіграє у стрункій драматургії «Сонати псалмів» роль смислової кульмінації. Безперечно, це напрочуд вдале образно-семантичне рішення підкреслює вагомість моменту в композиторській філософсько-психологічній концепції.

Псалом виконується *Sostenuto rubato*, в речитативно-імпровізаційному ключі і є близький до ранніх форм українського церковного багатоголосся. У концертній практиці (твір виконується часто як молодими, так і досвідченими виконавцями) існує кілька варіантів «переспіву» псалму, що є певною мірою передбачено авторською ремаркою («псалом бажано співати»). Найбільш поширений – його інструментальне виконання флейтистами. Тембральне звучання флейт у цьому випадку повинно бути максимально наближеним до відтворення ефекту строгого церковного двоголосся. Цікавим, на нашу думку, було би виконання псалму артистами хору, які могли би розташуватись як на сцені, так і в будь-якій частині залу.

Після епізоду псалму настає час рефлексій: повертається початковий настрій сонати – розпочинається реприза. Характер її звучання близький до зразків західноєвропейської сакральної музики (відверто органний характер партії фортепіано, форма *fugato* – данина

бароковій традиції<sup>1</sup>). Реприза дзеркальна: на фоні «органних» кластерів фортепіано у флейт звучить побічна, потім – інтонаційно-тематичне зерно теми головної партії – діатонічний кластер. Завершується соната остаточною ладо-тональним «проясненням» – визначається d-moll з легкою фригійською настроюю, що ставить логічну крапку в кінці твору.

На завершення аналізу слід відзначити, що «Соната псалмів» В. Камінського належить до тих камерно-інструментальних творів, у яких вдало поєднано втілення самотніх ідей та новаторських пошуків, зокрема використання додаткового звукового ряду з наслідуванням давніх музичних церковних традицій різної генези у сучасному переосмисленні, відтворена та урізноманітнена багатовекторність напрямів розвитку львівської камерно-інструментальної сонати з виразною «авторизованістю» стратегії адаптації жанру.

У тому ж таки 1993 році – році створення «Сонати псалмів» В. Камінського – відомий львівський композитор і віолончеліст Юрій Ланюк написав твір, який можна вважати показовим для жанру сучасної української камерно-інструментальної сонати. Це – «Соната чекання» для віолончелі, фортепіано та 4-х мелодичних голосів (або магнітної стрічки). Задеклароване вже у назві твору використання додаткового звукового ряду свідчить про те, що композитор надає йому великого концептуального значення.

Для кращого розуміння творчого задуму автора доцільно коротко зупинитись на історії створення сонати. Композитор отримав замовлення від організаторів фестивалю «Пам'яті жертв голодомору» на написання твору, співзвучного назві та меті цієї імпрези. Але ще у 1985 році він робить спроби написання віолончельної сонати, що можна розглядати як шлях до вирішення власних композиторських проблем (оновлення манери письма, переосмислення значення форми, перегляд стильових орієнтацій та пріоритетів). Це стало важливим етапом не тільки на шляху до написання «Сонати чекання», а й творчої еволюції композитора в цілому.

Час написання сонати знаменує зрілий період творчості композитора, де ознаки авторського стилю є чітко визначені та сформовані. У зверненні до віолончелі виявилось бажання композитора – блискучого виконавця-віолончеліста – самому репрезентувати свою творчість. Очевидно, що за таких умов можливості втілити власний творчий задум значно розширюються.

Ю. Ланюк відзначає: «Для мене не має значення зв'язок з традиціями класичної сонатної форми. Композитори 20-го століття широко трактували жанр сонати» (цит. зі слів Ю. Ланюка – Т. С.). Звичайно, це зумовлено передусім актуальним колом ідей та образів, які кардинально змінилися з часу виникнення жанру. Сучасна соната несе в собі значущі філософські узагальнення, суб'єктивні відчуття певних ідей та понять. А формальні ознаки, такі, як, наприклад, структура, є довільними та відкритими для експериментів.

Цікавим та показовим є аспект програмності, що закладений у «Сонаті чекання» вже у самій назві твору. Вона зумовлена згаданою ідеєю фестивалю і своєрідною психологічною настановою автора виконавцям і слухачам. Назва «Соната чекання» спонукала композитора шукати (і віднайти) додатковий смисловий ряд інструментальної композиції – мелодичні голоси – і вийти в інший вимір звучання, що перегукується з подібними явищами сучасної творчості (введення магнітної стрічки, синтезованих звучань, людського голосу). У першому варіанті твору передбачалось включення «живого» виконання цього додаткового пласта звучання. Тоді ж склалась остаточно назва твору: «Соната чекання» для віолончелі, фортепіано та 4-х мелодичних голосів (або магнітної стрічки). Це передбачало варіант відтворення у концерті звучання голосів, записаних на магнітну стрічку («Соната чекання» – один з перших у Львові творів з використанням магнітної стрічки). Шлях, який обрав композитор для відображення ідеї твору, – у психологічному розкритті аспекта відчуття чекання, у повному заглибленні в нього. Поняття «чекання» – багатовимірне: можна говорити про різноманітні градації цього людського психологічного явища. У даному випадку

<sup>1</sup> О. Козаренко зазначає: «необароко» склало згодом цілу течію в українській музиці – «Симфонія в стилі українського бароко Л. Колодуба», «Сад божественних пісень» І. Карабиця, окремі барокові рудименти в Симфонієтті, Діктумі Є. Станковича, Концерті для двох скрипок, флейт, органа, клавесина та струнних В. Камінського, його ж «Сонаті псалмів» для двох флейт і фортепіано [2, с. 234].

композитор досліджує сам себе і власне відчуття чекання. Постійна внутрішня робота над твором спричинює наступну редакцію сонати (1995 р.), якій надано назву «Серафітус» (за однойменним романом О. де Бальзака), від якої автор згодом відмовився. Таким чином, у процесі створення сонати з'являється та відкидається певний варіант назви, що є, на думку композитора, занадто «однозначним», конкретним. Остаточна назва твору – «Соната чекання» для віолончелі, фортепіано та 4-х мелодичних голосів (або магнітної стрічки), за словами Ю. Ланюка, – змінам не підлягає. Однак твір і далі залишається певною мірою «відкритим» як для виконавців, так і для самого автора.

Втілення головного творчого задуму композитора – всеохоплююче розкриття психологічного стану чекання людини – спричинилося до наявності у творі відмінного від звичного для традиційної сонатної форми типу драматургії, а саме – медитативного.

Розгортання (або точніше – зародження) єдиної в сонаті теми відбувається поступово, її розвиток іде непевними натяками, його немов розсіяно у часі. Особливо яскраво це відбувається у партії віолончелі завдяки колористичній варіантності подачі тематизму, зумовленої багатою тембровою палітрою інструмента. Коли кількість тематизованих елементів доходить до критичної маси, народжується власне тема (для виконавців важливо тонко відчутти цей момент, щоб не переобтяжити слухачів довготривалими звуковими «зависаннями»). Це – тема-символ усієї сонати, символ чекання.



Відомий польський музичний критик Анджей Хлопецькі досить точно змалював такий тип формування тематизму: «... тремтячий, немовби притаманний снам і мріям, пейзаж згущується у сконфлітовану драматичність» [4, с. 4]. У «Сонаті чекання» загальний настрій створює ціла палітра психологічних нюансів, пов'язаних із станом очікування у людини. Доцільно було б провести паралель з драматургією фільмів Антоніоні, для яких характерні набір образів, калейдоскопічність, неочікуване усвідомлення суті через зв'язок окремих явищ у логічному ланцюгу, раптове закінчення усього. У режисера важлива частина інформації існує ніби поза кадром, що робить глядачів співавторами, співакторами його кіношедеврів. У цьому випадку можлива множинність варіантів сприйняття, їх багатозначність. Тому у глядача часто виникає бажання знову повернутись до аналізу фільму, переосмислити побачене, збагнути, що ж залишилось поза кадром. Ю. Ланюку імпонує знак запитання замість крапки, це багатозначне перенесення акцентів за кадр, на розсуд публіки.

Подібна недовомовленість – характерна ознака «Сонати чекання». Саме вона, за словами автора, є її суттю. За допомогою цієї значущої недовомовленості композитор робить слухачів співучасниками творчого процесу становлення музичних образів та ідей. Така стратегія найбільш виправдана при концертному виконанні за умови безпосереднього контакту зі слухачами. У цьому випадку (за високої виконавської майстерності) паузи сприймаються як багатофункціональні елементи, що мають насамперед «власний звуковий, сенсорний, фактурний зміст» [3, с. 225].

Що ж стосується форми аналізованого твору, то однозначно визначити її непросто. Найбільш точним, на нашу думку, є виділення трьох хвиль, або хвилеподібних фаз, які повільно формуються впродовж твору. Умовно можна виділити вступ, де за допомогою гри тембрів експонується основне коло образів.

Протягом першої хвилі відбувається зародження інтонаційного зерна, натяк на головну тему-символ, яка остаточно складається лише на гребені першої кульмінації.

Композитор досить чітко розмежував функції фортепіано та віолончелі як носіїв тематизму: партія фортепіано несе в собі функцію виразника певної стабільності і повторюваності, натомість партія віолончелі видозмінюється, у ній з'являється 5–6 нових мелодичних структур різної протяжності.

У другій хвилі композитор задіює метод стискання мотивів-імпульсів у надкороткі сонорні структури, мелодія трансформується у фоновий пласт з різноманітними сонорними ефектами у партії віолончелі. У партії фортепіано теж відбувається стискання мелодичних структур. Композитор використовує екстремально тихі нюанси – ppp, pppp, а також ефект третьої педалі. Важливу роль відіграють специфічні тембральні ефекти звучання віолончелі та структура гармонічної вертикалі у фортепіанній партії, близької до акордики Мессіана. Друга поява теми супроводжується ремарками «соло фортепіано повинно звучати дуже скромно і делікатно, якби здалеку», або «екстремально спокійно».

Найцікавіший, на нашу думку, момент твору – несподівана, раптова поява мелодичних голосів, коли, здавалось, виразові можливості віолончелі та фортепіано вже вичерпані. З'являється відчуття зреалізованості чекання, досягнення його мети. Особливої фарби, «колериту людяності» досягається у хоровому виконанні епізоду (хор знаходиться поза сценою). Це – логічний фінал твору.

Окремо хотілося б відзначити певні аспекти варіабельності, що закладені у «Сонаті чекання» Ю. Ланюка. Ключовим моментом є довільність вибору виконавців мелодичних голосів – інструменти чи хор, живе звучання чи запис на магнітну стрічку. Як вважає композитор, на вибір може впливати кілька факторів: акустичні можливості залу чи приміщення, де виконується твір, творчі ідеї виконавців партії віолончелі та фортепіано (які є, на думку автора, головними «дійовими особами» твору), мета, місце та час виконання, якість інструментів, апаратури і професійний рівень виконавців (при виконанні «Сонати чекання» у залі-студії Глена Гульда у Торонто мелодичні голоси линули з динаміків, розміщених по периметру стелі, крім того, за допомогою спеціального акустичного прийому звук ніби обертався, ішов по колу. При концертному виконанні у Відні додатково був задіяний світловий ряд, що створювало цікавий театральний ефект. В обох випадках, згідно з авторською ідеєю, відбулося поступове витіснення мелодичними голосами звучання віолончелі та фортепіано, воно нівелювалося, залишаючи лише сонорний фон).

Як бачимо, твір Ю. Ланюка продовжує напрями сміливих концептуальних і драматургічних пошуків, різноманітних звукових експериментів, культивування яких стає осердям стратегії композитора у творенні власного відчуття сонатності.

Отже, можна зробити наступні висновки: у сонатах В. Камінського та Ю. Ланюка сміливо розсунуто традиційні рамки жанру камерно-інструментальної сонати і використано оригінальні версії додаткових звукових рядів, що є втіленням новаторських драматургічних концепцій та яскравим прикладом створення «авторизованих» версій жанру.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Кияновська Л. Стильові тенденції у львівській композиторській школі 80–90-х років / Л. Кияновська // Мистецькі обрії' 99. Альманах : Науково-теоретичні праці та публіцистика. – К., 2000. – С. 132–141.
2. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. – Львів, 2000. – 285 с.
3. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки / Е. Назайкинский. – М. : Музыка, 1998. – 254 с.
4. Хлопецькі А. Анотація до компактдису / А. Хлопецькі. – Варшава : U-ART Agency, 1999.

УДК 78.072+78.03

В. С. СИВОХІП

### ДО ІСТОРІЇ ФОРТЕПІАННОЇ СПАДЩИНИ ЛЬВІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ 20–30 РР. ХХ СТОЛІТТЯ

*У статті досліджується та оцінюється маловідома фортепіанна спадщина композитора Зиновія Лиська, зокрема нещодавно віднайдена та опублікована Соната для фортепіано. Відображено головні елементи стилю та виконавські особливості, які вносить Соната З. Лиська до історії розвитку цього жанру в українській музиці.*

**Ключові слова:** професійна музична культура, жанр сонати, композитор Зиновій Лисько, виразові засоби, формальна побудова, тематизм.

В. С. СИВОХІП

### К ИСТОРИИ ФОРТЕПИАННОГО НАСЛЕДИЯ ЛЬВОВСКИХ КОМПОЗИТОРОВ 20–30 ГГ. ХХ ВЕКА

*Статья посвящена рассмотрению и исследованию малоизвестного фортепианного наследия композитора Зиновия Лыска, в частности недавно найденной и изданной Сонаты для фортепиано. Отображено главные элементы стиля и исполнительские особенности, которые вносит Соната З. Лыска в историю развития этого жанра в украинской музыке.*

**Ключевые слова:** профессиональная музыкальная культура, жанр сонаты, композитор Зиновий Лыско, выразительные средства, формальное строение, тематизм.

V. S. SYVOKHIP

### TO THE HISTORY OF LVIV PIANO COMPOSERS HERITAGE 20–30 YEARS OF THE XX-TH CENTURY

*The article examines and evaluates little-known piano heritage of composer Zynoviy Lys'ko, in particular recently discovered and published Sonata for piano. Displaying the main elements of style and performing features, which brings Sonata of Z. Lys'ko to the history of this genre in Ukrainian music.*

**Key words:** professional musical culture, genre sonata, the composer Zynoviy Lys'ko, the expression means, formal construction, thematic.

До нового композиторського покоління молодих галицьких митців, яке прийшло в професійну музику вже після Станіслава Людкевича та раннього Василя Барвінського,

представники якого збагатили українську музику на межі 20–30-х років ХХ століття, належав і один з її найяскравіших представників – композитор Зиновій Лисько. Активна творча діяльність цих композиторів, в більшості своїй – представників «празької школи», проходила під гаслом об'єднання, творення та популяризації професійної музичної культури, що привело до створення в 1934 році у Львові Союзу Українських Професійних Музик (СУПром). Здебільшого, саме представники цієї нової композиторської генерації стали «майстрами-інструменталістами, озброєними професійною освітою; вони без старого галицького дилетантизму спільно направляють свої зусилля на створення модерної української інструментальної музики» [1, с. 441].

Композиторську творчість Зиновія Лиська українські музикознавці досліджували лише частково, і то в останні десятиліття. Це було зумовлено тим, що його ім'я в радянський період належало до когорти «українських буржуазних націоналістів».

Мета статті – оцінити творчий доробок українського композитора Зиновія Лиська, зокрема його напрацювання у фортепіанному жанрі в контексті соціокультурного простору Галичини першої половини ХХ століття.

Одним із відомих і популярних творів З. Лиська був цикл «Хлопська сюїта», в якому, як і в багатьох інших жанрах творчості композитора, відчутна опора на українську пісенність; весь цикл є ніби віддаленою стилізацією народнопісенної основи. Особливо це помітно в останній частині, де в якості рефрену звучить мелодія «Гей, видно село». Загалом цей твір відзначається високим професіоналізмом і добрим знанням фортепіанної фактури. Саме на українському ґрунті З. Лисько один з перших використовував темброві і регістрові можливості фортепіано. Проте новаторство тут дуже умовне, твір побудовано в основному в руслі романтичної концепції як за загально-патетичним тоном, так і за гармонічними засобами.

Не зовсім традиційним підходом до фольклорного матеріалу відзначаються п'єси З. Лиська з використанням українських народних тем. «Мініатюри на українські народні теми» (1925–1933) – це цикл із п'яти п'єс для фортепіано, які за ступенем складності розраховані на початкуючих піаністів. Ці п'єси показують різні підходи і різні типи опрацювання З. Лиськом фольклорного матеріалу за прикладом українських та інших композиторів – від М. Лисенка до Б. Бартока.

У них разом з найпростішими гармонізаціями часто трапляються взірці дисонуючого хроматичного переосмислення оригіналу (те саме можна сказати і про вокальні обробки народних пісень З. Лиська). Ці риси, а також динамічна, ритмізована фортепіанна фактура часто співзвучні з творчими методами Бели Бартока. З. Лисько також експериментував з іншими типами музичного мислення, і в його музиці часто звучать незвичні, хроматизовані мелодії, складні гармонії – імпресіоністично-пишні й експресіоністично-виразові одночасно, складні модуляційні переходи, що подекуди межують з атональністю. Саме ці особливості творчості З. Лиська були причиною вважати його представником «модерного напрямку в українській музиці» [2, с. 1299].

Найвагомішим твором для фортепіано, який був у репертуарі таких відомих піаністів, як Галя Левицька та Роман Савицький, є Соната для фортепіано З. Лиська. Рукопис Сонати, що донедавна вважався втраченим, у 2003 році був знайдений у фондах Наукової бібліотеки ім. В. Стефаніка у Львові. Цей твір, який сьогодні є єдиним відомим зразком фортепіанної композиції великої форми у творчості З. Лиська, хоч і природно сприймається в загальному контексті його музики, проте виявляє і деякі особливі риси, властиві лише цьому творові.

Соната для фортепіано була створена в 1927–1928 рр., в період закінчення студій З. Лиська у Празі. На той час розвиток сонатного жанру в українській музиці вже мав свою історію, і, зокрема, значні здобутки в жанрі саме фортепіанної сонати.

Зразки класичної сонати, переважно одночастинної, знаходимо ще серед клавірних композицій Д. Бортнянського. Прикладом широко розбудованої, великої романтичної сонати є Соната ля-мінор М. Лисенка (1875). Спираючись на бетховенську традицію, а також враховуючи досвід композиторів-романтиків (зокрема, Ф. Шопена), М. Лисенко створив яскравий національний твір, використавши особливості побудови тематизму та формотворення

сонати для нових пошуків у сферах ладотональності, ритму, а також – як привід для адаптації класичних стандартів і спроби надати їм національного забарвлення.

Наступні зразки української фортепіанної сонати – це одночастинні зразки жанру: Соната ре-мажор Я. Степового (1909), Л. Ревуцького (1912). Близькими до них є і сонати В. Косенка – одночастинна Юнацька соната ре-мінор (1912–13), сонати № 1–3 (1922, 1924, 1926–29), з яких Соната № 2 є повним чотиричастинним циклом з лірико-драматичною концепцією романтичного типу. Соната № 1 (1924) і Соната-балада (1925) Б. Лятошинського – одночастинні цикли, у яких романтична експресія поєднуються з поривчастою героїкою, спорідненою зі скрябінською, а також – з дисонуючою атональною музичною мовою, зорієнтованою на творчість нововіденців, творами яких (особливо А. Берга) композитор у той час захоплювався.

Історія сонатного жанру в Галичині на той час була значно скромнішою і включала романтичну за концепцією і музичною мовою Сонату В. Барвінського, а також композиції Б. Кудрика, що мав особливу схильність до цього жанру – не даремно в професійних колах його йменували «українським сонатником». Проте вони за своїми формотворчими і стильовими якостями нагадували швидше дидактично-методичний, ніж концертний матеріал. Майже одночасно, а проте дещо пізніше (1931) від твору З. Лиська, з'явилася Соната А. Рудницького, в якій, як і у «Хлопській сюїті» З. Лиська, за основу тематизму автором були взяті пісні січових стрільців (зокрема, «Гей, видно село»).

Фортепіанна Соната З. Лиська є тричастинною композицією з цілком стандартною, навіть дещо формальною схемою побудови: I частина – сонатне *allegro*, II частина – повільна, III частина – швидкий фінал (рондо-соната). Звичними є і співвідношення в експонуванні та в розвитку – розробковості матеріалу.

Елемент новизни, який вносить Соната З. Лиська до історії розвитку жанру в історії української музики, належить переважно до сфери виразових засобів. Ця особливість твору була відзначена вже сучасниками композитора; оскільки Соната входила до репертуару провідних галицьких піаністів, вона звучала зі сцени і отримала відгуки не лише публіки, але й професійної критики. Ось один з таких відгуків, що належить А. Рудницькому: «Соната Зиновія Лиська робить велике враження своїм розмахом, своєю гармонічною структурою і формальною будовою. З якою радістю слухається її, не чуючи 8- і 16-тактових періодів; з якою радістю слухається скомплікованої тематичної роботи: – нарешті щось складного після всієї нашої наївно-простой музики! Вона (Соната) нагадує пізнього Скрябіна, вчасного Шенберга. Модерне мистецтво, яке своїм новим, свіжим подихом сьогоднішнього й завтрашнього дня, – могло би протиставитися традиційному трафаретові і перервати консервативну сонливість установи» [5].

Справді, музична мова Сонати, її, так би мовити, звуковий образ виглядає дещо незвично в контексті тогочасної української музики Галичини. За цими показниками самотніми аналогами у складності мелодики, гармонічної і тональної мови, ритмічної організації музичної тканини виявляються фортепіанні сонати Б. Лятошинського. Використання українських фольклорних елементів у другій і третій частинах також близьке до аналогічних засобів у Сонаті Л. Ревуцького. При детальнішому аналізі музичної мови Сонати З. Лиська можна виявити деякі характерні її особливості, узагальнити певні закономірності, на що буде вказано нижче.

Найхарактернішою рисою звуковисотних співвідношень музичної матерії є хроматика – як у мелодичних побудовах різних верств фактури, так і у співвідношеннях певних тональних зон. Ця нестабільність, зокрема, відобразилася на загальному тональному плані Сонати: I частина – *g-moll*, II частина – *E-Dur – e-moll*, III частина – *e-moll*. Та особливо відчутна вона в побудові тематизму.

Ось як, наприклад, співвідносяться основні тональні сфери вже в експонуванні головної партії на початку першої частини, протягом лише перших двадцяти тактів:

*g-moll – fis-moll – cis-moll – h-moll – e-moll – f-moll – g-moll – fis-moll – cis-moll – D-Dur – E-Dur – f-moll* і т. д.



Зокрема, малосекундові співвідношення тональностей, які тут часто трапляються, нагадують тоніко-домінантові зв'язки, але в сенсі прокоф'євських тоніко-домінантових співвідношень. Очевидно, що в процесі розвитку цього доволі нестійкого (з позицій традиційної тональності) матеріалу, зокрема в розробці, він ще більше насичується хроматизмами, утворюючи окремі атональні епізоди.

Стилізована під народну пісню тема другої частини викладається в основній тональності E-Dur і в її мінорній (міксолідійській) домінанті – h-moll, але після хроматично-низхідного гармонічного ходу в каденції несподівано модулює у Fis-Dur. Нова тоніка представлена колоритним акордом – тризвуком з секундою і секстою, що часто вживається як тонічний у творах М. Колесси. Наступний розвиток теми відбувається у сферах D-Dur – d-moll, згодом – у кількох бемольних тональностях. У репрізі основна тональність E-Dur повертається, але лише для того, щоб знову через низку далеких модуляцій прийти до H-Dur і до утвердження тоніки, на цей раз мінорної – e-moll.

У третій частині динаміка модуляцій не настільки активна завдяки переорієнтації основних засад побудови тематизму на лінеарність. Пісенно-танцювальна тема рефрена – довгі ланцюжки двох незалежних поліфонічних ліній, одна з яких обов'язково дублюється терціями – порівняно тривалий період перебуває в одній тональній сфері.

За винятком кількох модулюючих тактів, експозиція і наступний розвиток рефрена головної партії перебувають у сфері e-moll – g-moll. Другий епізод – пісенна мелодія в D-Dur, розвиток якої майже відразу спрямований у досить далекі тональні сфери. Цей основний тональний план не порушується і надалі – рефрен повертається в e-moll, другий епізод починається в g-moll; незмінною залишається тональність проведення першого епізоду-побічної партії – D-Dur. Заклучне проведення рефрена утверджує основну тональність e-moll.

Разом з тональними досить специфічними є і гармонічні засоби Сонати. Найчастіше дотримуваним принципом у структурі вертикалі є побудова основних гармоній за терцієвим принципом (в основному – септакорди, нонакорди). Часто зустрічаються улюблені автором м'яко дисонуючі акорди, зокрема малий мінорний і малий зменшений септакорди у різних оберненнях. Не менш вживаними є і зразки складнішої акордики, що включають різко дисонуючі інтервали (м. 2, в. 7). Такого типу акорди часто вживаються у творчості Б. Лятошинського, а в працях деяких дослідників вони вже отримали назву «акордів Лятошинського» [3, с. 53].

Як і у творах Б. Лятошинського, в Сонаті З. Лиська в якості тонічного акорду трапляється мінорний тризвук з малою секстою – це, зокрема, початкова тоніка першої частини – g-b-d-es. Цей самий акорд є і кінцевою тонікою першої частини, він же – на основі e-moll'ного тризвуку – завершує другу частину.

Ще один тип «акорду Лятошинського» знайдемо в кінці третьої частини Сонати – e-moll'ний тризвук з великою септимою. Такого ж типу акорди часто вживаються в гармонічній тканині твору як акорди побічних функцій (напр., у тт. 15-19).

Інший різновид специфічних гармоній знайдемо у другій частині. Мелодія народнопісенного типу, викладена у партії лівої руки, супроводжується дво-тризвуччями, у структурі яких переважають великі секунди і кварта. Вони лежать переважно у сфері пентатонних трихордів, і фонізм цих акордів, а також метод поєднання їх з мелодією нагадують бартоківські твори на народні теми, наприклад, п'єси з «П'ятнадцяти угорських селянських пісень» для фортепіано. З наступним розвитком теми і використанням З. Лиськом більш звичної гармонії цей архаїчний колорит дещо втрачається.

До особливостей гармонічної мови Сонати належить і часте вживання автором послідовностей цілотнонових гармоній, зокрема як активного модуляційного засобу. Це колоритний, хоча на той час вже досить традиційний засіб, відомий з творчості багатьох

російських композиторів, а також Ф. Ліста, К. Дебюссі, загалом імпресіоністів та інших композиторів.

З. Лисько не самотній серед українських композиторів у його використанні – такі засоби знайдемо у творах М. Леонтовича, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, а серед галичан – у В. Барвінського і зокрема у фортепіанній музиці Н. Нижанківського, де цілотновість стає одним з важливих чинників гармонічного розвитку.

Ще однією характерною особливістю гармонічної мови Сонати є так звана випадкова акордика, але вона не надається до чіткої класифікації з причини певної сумбурності у її вживанні.

Метро-ритміка Сонати З. Лиська є цікавою, різноманітною і належить до тих засобів, які теж позначилися на її свіжості та оригінальності. Сюди віднесемо вживання різноманітних (як дводольних, так і тридольних) метрів, їх урізноманітнення переакцентуванням долей, вживанням геміол у тридольних розмірах і подібними засобами.

Методом активізації метроритму в розробкових епізодах є змінний метр. Цікавим з ритмічного боку є фінал Сонати, де мотивний розвиток тематизму, незважаючи на періодичну, пісенно-танцювальну основу, часто спрямований на подолання тактових бар'єрів. Цей засіб у поєднанні з дотепним вживанням гармонічних та поліфонічних прийомів забезпечує жвавість, гумористичність та активну динаміку розвитку заключної частини цього твору.

Підсумувавши ці спостереження, можемо ствердити, що якщо формальна побудова фортепіанної Сонати З. Лиська залишається доволі традиційною, часом навіть схематичною, то завдяки своїм виразовим засобам – ладотональним, гармонічним, ритмічним – цей твір становить помітне явище в українській фортепіанній музиці на зламі 1920–30-х років, про що свідчить і тогочасне концертне життя твору.

З огляду на те, що значний композиторський доробок Зиновія Лиська довгий час перебував у пасиві нашої музичної культури, вважаємо за необхідне повертати його твори до активного життя, в концертно-музичну практику, що є нашим першочерговим завданням.

Щойно видана «Соната» для фортепіано З. Лиська була свого часу без перебільшення важливим твором для подальшого становлення та розвитку української композиторської школи. З. Лисько в його невеликій, проте в оригінальній композиторській творчості показав себе професійним митцем з новим світоглядом, у якому органічно поєдналися риси «національного і загальноєвропейського, самотньо-фольклорного і конструктивного, породженого художніми пошуками 20-х – 30-х років ХХ ст...» [4, с. 113]. Творчий внесок З. Лиська, як і його багатьох сучасників, без перебільшення можна вважати переломним для подальшого становлення та розвитку української композиторської школи.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Д. Українська музика / Дмитро Антонович // Українська культура : лекції / [за ред. Дм. Антоновича ; упоряд. С. Ульяновська]. – Київ : Либідь, 1993. – С. 404–442.
2. Енциклопедія українознавства / [ред. В. Кубійович і ін]. – Наукове Т-во ім. Шевченка. Словникова частина. – Мюнхен : Молоде життя, 1955–1995. – Т. 4. – С. 1299.
3. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / Олександр Козаренко. – Львів : НТШ ім. Т. Шевченка, 2000. – 285 с.
4. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. / Любов Кияновська. – Тернопіль : Астон, 2000. – 340 с.
5. Рудницький А. Нові напрямки в музичному мистецтві // Діло. – 1932. – 21 січ. – С. 3–4.

УДК 37+008 (477.84)

Ж. Ю. ДАЮК

### МУЗИЧНЕ ЖИТТЯ КРЕМЕНЕЦЬКОГО ЛІЦЕЮ 1805–1832 РОКІВ

*У статті проаналізовано зміст та форми взаємовпливу викладачів та вихованців Кременецького ліцею з навколишнім соціокультурним середовищем. Відзначено культурно-просвітницьку місію вихованців ліцею у поширенні музичної освіти у Кременці та всьому волинському регіоні (XIX – поч. XX ст.)*

**Ключові слова:** освіта, культура, ліцей, викладач, дослідник, музичне виховання.

Ж. Ю. ДАЮК

### МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ КРЕМЕНЕЦКОГО ЛИЦЕЯ 1805–1832 ГОДОВ

*В статье проанализировано содержание и формы взаимного влияния культурно-просветительской деятельности преподавателей и воспитанников Кременецкого лицея и окружающего социокультурного пространства. Отмечена культурно-просветительская миссия воспитанников лицея в распространении музыкального образования в Кременце и всем волинском регионе (XIX – нач. XX в.)*

**Ключевые слова:** образование, культура, лицей, преподаватель, исследователь, музыка.

Z.Y. DAYUK

### MUSICAL LIFE OF THE KREMENETS LYCEUM 1805–1832

*The article analyzes the content and forms of the mutual influence of cultural educational teachers and pupils work in Kremenets Lyceum and sociocultural environment. The cultural educational mission of pupils staff to spread musical education in Kremenets and all the Volyn region in the XIX and the beginning of the XX centuries is pointed out.*

**Key words:** education, culture, lyceum, professor, inquirer, personality, independence, music.

На сучасному етапі стрімкої глобалізації суспільства і розвитку надсучасних технологій особливо гостро відчувається потреба в підвищенні ролі гуманітарної освіти, її спрямуванні на самореалізацію і розкриття духовного потенціалу людини. Для впевненого вирішення творчих завдань нагальнонеобхідним є використання творчих здобутків митців минулого, які є надбанням загальнолюдської культури.

Окремі аспекти проблеми змісту музичного навчання та духовно-естетичного виховання гімназистів розглядають у своїх працях Н. Бовсунівська, А. Лопухівська, Н. Сейко, В. Павленко, О. Борейко, Н. Оболончик, С. Коляденко, Е. Kula, L. Calior, K. Piwonski. Культурно-просвітницьку діяльність викладачів та вихованців Кременецького ліцею висвітлено в наукових працях М. Данілевичової, Е. Дановської, М. Владимирського-Буданова, Є. Колесник, Ф. Кудринського, В. Мозгової, С. Чуйка, І. Ярмошика.

Мета статті – проаналізувати розвиток музичної освіти в Кременецькому ліцеї (1805–1832 рр.), виявити головні показники взаємозв'язку музичної освіти та культурно-просвітницького життя міста.

Широка просвітницька діяльність високоосвічених викладачів-музикантів Кременецького ліцею сприяла не лише підвищенню загальної культури молодих людей, формуванню естетичних смаків, умінню танцювати, співати, грати на інструменті, тобто

відповідати запитам дворянського побуту, але й розвитку здібностей обдарованих дітей, удосконаленню їхньої музичної освіти і техніки, а також підготовці вчителів музики для шкіл.

У Волинському навчальному закладі формувалися основні засади системи музичної освіти, які отримали теоретичне обґрунтування в спеціальній музичній літературі в наступні десятиліття.

Концертне життя гімназії у I період (1805–1813 рр.), як видно зі спогадів сучасника тих подій, у минулому гімназиста Я. Козерацького [4], було доволі активним, але ще не вирувало так, як після 1813 р. Загалом це були виступи викладачів і учнів, однак на пристойному академічному рівні. Звісно, вони були справжніми «спалахами» у культурно-мистецькому житті міста. Культурно-просвітницька діяльність, яка передбачала естетичний розвиток та музичне виховання учнів, повинна була враховувати також вплив середовища – домашнього, соціального – і спрямовувати його в русло розвитку потреб і можливостей особистості, яке задеклароване було у духовно-просвітницькій концепції Тадеуша Чацького.

Тогочасне домашнє музичне середовище було досить неоднозначним явищем, яке складалося і з високопрофесійного, і з дилетантського виконавства, навчання під керівництвом іноземних або вітчизняних педагогів-музикантів. Досвід слухання і сприймання музики, сформованість практичних музичних умінь в учнів був різним: від елементарних знань і умінь до володіння інструментом, засвоєння певних музичних знань та наявності інтересів та бажань до занять музикою і співом.

Відвідування богослужінь у костьолі теж сприяли з ранніх років залученню до музичного мистецтва. Для учнів гімназії будній день починався зі служби в костьолі о 7-й годині. Кароль Вітте у своїх спогадах писав: «Костьол був наповнений учнями, хоч і був дуже великий. Учні ставали в місцях, які були призначені окремо для кожного класу і курсу, і слухали службу... Тут було кілька благочестивих (зараз їх називають православними), що молилися по-своєму і так само по-своєму прощалися, а до своєї церкви не заглядали. Вони казали, що ніде так добре не можна помолитися, як у цьому молодому товаристві. Ніде так добре не послухати промов, як у костьолі ліцею. Нічий слова так не йдуть до серця, до душі, як промови ксьондза ліцею Прокопа» [6, с. 245–253]. У неділю і святкові дні відбувалася урочиста служба. У ній співали учні, які вивчали співи. Ліцеїсти слухали в костьолі музику, яку можна було порівняти зі справжнім концертом. Музичне виховання у Волинській гімназії, а пізніше ліцеї, спиралося на досвід домашнього розвитку та виховання дітей, удосконалювало домашню освіту і сприяло розвитку практичних музичних умінь. Це, в свою чергу, мало вплив на домашнє середовище, на інших членів родини, і, зокрема, сприяло підвищенню музичної культури і дорослих, і дітей.

Культурне життя міста мало значний вплив на формування музичного інтересу вихованців Кременецької гімназії та ліцею.

Т. Чацький заохочував відомих громадян Польщі оселятися у Кременці й організувати публічні заходи для цього товариства, у яких брали участь вихованці гімназії. Найвідоміші сім'ї з Волині, Поділля – Тарновські, Сапеги, Потоцькі, Четвертинські, Любомирські, Плятери, Яблоновські, Ожаровські, Сангушки (за походженням) та Собанські, Гадомські, Орловські, Понятовські, Свейковські, Малиновські (за достатком) мешкали у Кременці й тісно були пов'язані з кременецькою школою, у якій навчалися їхні діти. З радістю вони дивилися на цю енергійну молодь, що навчалася під пильним оком, щоб стати зразковими громадянами країни.

Т. Чацький хотів, щоб учні не лише студіювали науки, а щоб виростали людьми світськими. Для цього була призначена зала, де у вільний час проводилися різні заходи, на яких зобов'язані були бувати не лише багатші учні, але й бідніші. Оскільки в Кременці бували найвідоміші родини з України, Поділля, Волині, то ці заходи мали ознаки вищого товариства і молодь брала в них участь. Очевидно, що засновник школи був людиною не лише вченою, але й світською, магнатом, який хотів, щоб і молодь отримувала відповідні знання.

Прийоми, бали у приватних будинках, карнавали обов'язково включали слухання музики, яку виконували члени родини, а часто запрошені артисти, а також танці. Ліцеїсти із задоволенням виконували польку, краков'як, мазурку, вальс. Деякі викладачі, що були присутні на таких вечірках, брали участь у танцях, а деякі – ні. «Професори навіть наймолодші, не танцювали. Брат Адама Олександр Міцкевич відзначався таким виглядом, хоч йому було 25 років, що ніхто на осмілювався йому запропонувати мазурку чи вальс. Трохи старшим був

Ю. Коженювський, однак теж не танцював. Лише Ульдінський, хоч був старий і лисий, не дуже про це переживав і завзято танцював, не турбуючись про свою репутацію» [4, с. 21].

Петро Шланцовський, батько якого Францішек танцював у стилі гротеско за часів короля Станіслава-Августа, був учителем танців, навчав учнів гімназії, щоб вони впевнено почували себе у товаристві.

Музика була в пошані у вихованців гімназії та ліцею. Вона звучала під час маївок, які проводилися у травні. Місто Кременець розташоване у гарній місцевості – гори, ліси, луки, річка приваблювали учнів, і вони вирушали на маївку на цілий день. Серед інших забав звучала музика, пісні [8].

До Кременця з-за кордону прибували люди, які чули про місто, про гімназію, ліцей, і були зацікавлені атмосферою культури й освіти, яка запанувала тут на початку XIX століття. Це були музиканти, художники, танцюристи. Вони не лише давали уроки іноземних мов, малювання, музики, танцю, але й знайомили з культурою та побутом своєї батьківщини. Приблизно 1818 року в Кременці було організовано «Музичне товариство», душею якого був Ю. Джевецький. Марія Данілевичова писала у своїх наукових розвідках, що до Кременця приїжджали як до відомого осередку науки й культури [3, с. 274–283]. Проводилися концерти, які давали приїжджі артисти. Особливо часто їх організовували взимку. Юзеф Джевецький запросив Кароля Ліпінського, видатного скрипаля-віртуоза й композитора, який дав у Кременці два концерти. Концертувала у місті й сім'я Контських: батько Грегор і мати Анна, діти Кароль, який став скрипалем і композитором, донька Євгенія, яка стала співачкою і піаністкою, сини Антоній і Станіслав – піаністи та найславніший із них – скрипаль Аполінарій. А. Козерацький писав: «Виступала сім'я Контських: батьки, 16-річна донька Євгенія, найстарший син грав на скрипці і двоє малих хлопчиків, що грали на фортепіано, Аполінарій і Антоній» [4, с. 191].

У Кременці співала знаменита на той час Анжеліка Каталані – перше сопрано Європи. У 1819 році вона приїхала до Польщі, виступала перед публікою Варшави, мала великий успіх. «В той час для неї писав молодий ще Фредерік Шопен, якому співачка, вражена його талантом, подарувала золотий годинник із посвятою», – писав у своїх спогадах Козерацький [4, с. 193]. Юзеф Джевецький запросив Анжеліку Каталані до Кременця, і вона приїхала у 1823 році. А. Каталані володіла рідкісним голосом – колоритним сопрано надзвичайно великого діапазону. Таким же діапазоном у 2,5 октави володіла наша славетна Соломія Крушельницька [1]. А. Анжейовський в «Оповідях старого Детюка про Волинь» описав приїзд співачки та прийом, який їй влаштували кременчани. Над Іквою вона з'явилася на початку березня. Було багато снігу, який уже почав танути. Концерт відбувався у залі ліцею. Сходи ганку були покриті килимами. Під самим порогом розтопився лід і килим намок. Маршалок і Ю. Джевецький, що супроводжував А. Каталані, та князь Микола Сапега кинули на те місце свої пальта. І нічого в цьому не було надзвичайного, бо води на килимі було вже стільки, що не лише артистка, але й усі, хто прийшов, намочили б ноги. Концерт співачки пройшов з великим успіхом, кременчани влаштували бурхливі оплески співачці [2].

У колонній залі ліцею проводилися святкові бали та інші урочисті події. Музика постійно звучала в салонах місцевої знаті. Все це свідчить про те, на якому високому рівні було світське життя невеликого містечка Кременця завдяки Т. Чацькому.

У Кременці звучала також музика українського та польського народів, виконувалися релігійні обряди, зберігалися традиції, свідками яких були вихованці гімназії та ліцею. Про вплив культурної атмосфери Кременця на музичне виховання учнів можна робити висновки на основі життя і поглядів Юліуша Словацького. Юліуш народився в Кременці, у 20-літньому віці змушений був виїхати за кордон, але все життя зберігав любов до рідного краю. У Кременці Ю. Словацький вперше почув і на все життя полюбив українські і польські народні пісні, досягнув дух і національний характер пісенного фольклору свого краю. Про народну музику, почуту на батьківщині, Ю. Словацький не раз згадував у листах. Мешкаючи в Парижі, просив вислати «які-небудь «думки» з нотами до них» [5, с. 32]. Перебуваючи за кордоном, він писав матері про зустрічі із земляками: «Читали вірші, граємо на фортепіано, танцюємо мазурку, «часто беру на себе роль тапера»... В листах він постійно ділиться музичними враженнями та новинами: «грав знаменитий піаніст Шопен», «Шопен став чудово імпровізувати» [7, с. 7]. В Парижі Словацький

часто відвідував оперний театр. Із захопленням описував спектаклі, йому подобається гра піаністки, звертає увагу на музичні вечори в Римі у віолончеліста Олександра Потоцького, де за участю відомого польського скрипаля Ванського Яна Непомуцена звучала квартетна музика.

У формуванні музичних інтересів Юліуша велика роль належала його матері Саломеї Словацькій-Бекю, жінці освіченій, яка сама гарно співала та грала на роялі. Можливо, вона й навчила сина в дитинстві музики. До послуг Юліуша була гарна нотна бібліотека. Значний вплив на формування естетичних смаків Ю. Словацького мала також музична атмосфера Кременця, куди він щорічно приїжджав на канікули до матері, коли навчався у Вільно, а перед від'їздом із батьківщини провів тут останні півроку. У схожій музичній атмосфері сім'ї виховувалася більшість учнів ліцею. Тому це потім відображалось у їхніх спогадах про лицей та його бурхливе життя: «Зейдліц малював прекрасні красиви, Лавіус лише одні квіти. Белліні був славним гравцем у шахи. Кастеллі, Мілло – добрі гітаристи, вчили французької і італійської мов. Акерман, що приїхав з Дрездена, вчив усьому: не було такої науки, якої б він не знав. Грабовський, добрий фортепіаніст; за ним Худоба, Лемох, Шейт. Лахуре грав гарно на арфі, сам їх робив і продавав часом по двісті дукатів. Важко полічити всіх кременецьких артистів; у багатьох будинках можна було чути прекрасні квартети, особливо коли зі Львова приїхав відомий тоді скрипаль Сервачинський, який дав кілька концертів для скрипки» [7, с. 17].

Ф. Ковальський згадує також про концертні вечори С. Грабовського: «Станіслав Грабовський, найкращий у Кременці піаніст, часто проводив у себе концертні вечори, створював квартети, у яких прима завжди виконував Бендзінський, секунду – Чарнецький, альт – Вайончек, а віолончель – Сандо. Станіслав Грабовський – вихованець Відня, навчав музики дітей заможних волинян. Мешкав у Конюхах на Волині, потім – у Кременці. Після 1830 року переїхав до Житомира, де заклав знаменитий музичний магазин, відомий на всю Волинь» [8, с. 108].

Таким чином, у світлі духовно-просвітницької концепції у Волинській гімназії та лицейі здійснювалося музичне виховання, яке було спрямоване на музичну освіту, розвиток музичних здібностей учнів та умінь вести світське життя.

Високий професійний рівень викладання музики у Волинській гімназії, а згодом лицейі, тісні контакти із західноєвропейською культурою, постійне прагнення до розширення музичного впливу лицейі, передача музичної педагогіки до рук професійно підготовлених музикантів – все це свідчить про те, що Волинський лицей був осередком широкого музичного просвітництва в Україні в перші десятиріччя XIX століття. Традиції, закладені лицейом, знайшли своє продовження і розвиток в українській музичній культурі.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бовсунівська Н. М. Розвиток шкільної музичної освіти на Волині (кінець XIX – початок XX ст.) : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / Бовсунівська Наталія Миколаївна. – Житомир, 2004. – 231 с.
2. Andrzejowski A. Ramoty starego Detiuka o Wołyniu / A. Andrzejowski. – Wilno, 1861. – Т. 4. – 186 s.
3. Danilewiczowa M. Testament naukowy dawnego liceum Krczemienieckiego / M. Danilewiczowa // Jycie Krczemienieckie. – 1938. – № 12. – S. 274–283.
4. Kozieradzki A. Wspomnienia z lat szkolnych 1820–1831 / Aleksander Kozieradzki. – Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1962. – 280 s.
5. Kremieniec. Ateny Juliusza Slowackiego / [pod red. S. Makowskiego]. – Warszawa, 2004. – 588 s.
6. Kula E. Karol Witte (1814–1878). Sylwetka opracowana na podstawie materiałów archiwum rodzinnego Korzeniowskich w zbiorach Biblioteki PAU i PAN w Krakowie / E. Kula // Studia Pedagogiczne Akademii Świętokrzyskiej / [pod red. W. Firleja, S. Majewskiego, M. Rusieckiego]. – Kielce, 2005. – Т. 15. – S. 245–253.
7. W kregu bliskich poetu. Listy rodziny Juliusza Slowackiego. Ourac. S. Makowski i Z. Sudolski / [pod red E. Sawrymowicza]. – Warszawa, 1960. – 7 s.
8. Wspomnienia (1819–1823). Pamiętniki Franciszka Kowalskiego. – Kijów : Nakładem księgarni Leona Idzikowskiego, 1912. – 432 s.

**КРАКІВСЬКА ТА ЛЬВІВСЬКА МУЗИКОЛОГІЧНІ ШКОЛИ:  
ДО 100-ЛІТНЬОГО ЮВІЛЕЮ**

*У статті висвітлено історію становлення та діяльності кафедр музикології Львівського та Ягеллонського університетів. Проаналізовано діяльність завідувачів кафедр Адольфа Хибінського та Здіслава Яхімецького. Висвітлено їхню роль у становленні та розвитку європейських музикологічних шкіл.*

**Ключові слова:** кафедра музикології Львівського університету, кафедра музикології Ягеллонського університету, студент, викладач, музикологічна школа, європейська академічна освіта.

О. А. ГИСА

**КРАКОВСКАЯ И ЛЬВОВСКАЯ МУЗЫКОЛОГИЧЕСКАЯ ШКОЛЫ:  
К 100-ЛЕТНЕМУ ЮБИЛЕЮ**

*В статье отражена история установления и деятельности кафедр музыкологии Львовского и Ягеллонского университетов. Проанализирована деятельность их заведующих кафедр Адольфа Хибинского и Здислава Яхимецкого. Освещена их роль в установлении и развитии европейских музыкологических школ.*

**Ключевые слова:** кафедра музыкологии Львовского университета, кафедра музыкологии Ягеллонского университета, студент, преподаватель, музыкологическая школа, европейское академическое образование.

О. А. HUSA

**KRAKOW AND LVIV MUSICOLOGICAL SCHOOLS:  
THE 100-YEAR ANNIVERSARY**

*The history of the establishment and activity of musicology departments of Lviv and Jagiellonian universities have been elucidated in this article. Besides the activity of Adolf Hybinsky and Zdislav Yahimetsky – chairmans of these departments, their role in the establishment and development of European musicological schools have been analyzed in this article as well.*

**Key words:** musicology department of the Lviv National University, musicology department of the Jagiellonian University, student, teacher, musicological school, European academic education.

Дослідження історії кафедри Краківської та Львівської музикології є актуальним на сучасному етапі, оскільки на неї мало звертали увагу українські та зарубіжні музикознавці. Це пов'язано з відсутністю документальних даних про співпрацю обох кафедр на науковому та навчально-методичному рівнях.

Протягом останнього часу питання історії становлення та розвитку кафедр музикології частково досліджували: В. Позняк, Є. Пажизнський, Л. Мазепа [3], К. Шамаєва, У. Граб [1], Х. Душик, Л. Кияновська, О. Козаренко, Ю. Ясіновський.

На жаль, ця проблема недостатньо вивчена в українському та зарубіжному музикознавстві і потребує більш глибокого осмислення.

Мета статі – висвітлити історію становлення та діяльності кафедр музикології Ягеллонського та Львівського університетів у контексті тогочасної музичної освіти та культури.

Серед найпримітніших кафедр музикології у Східній Європі на початку ХХ століття були краківська (Ягеллонський університет) та львівська (Львівський університет). Кафедра

музикології Ягеллонського університету була заснована в 1911 році. Її очолив відомий польський музикознавець, професор, доктор музикології Здіслав Яхімецький<sup>1</sup>.

Потреба музикологічних кадрів спонукала Раду філософського університету Ягеллонського університету звернутися в квітні 1899 року до Міністерства віросповідань і народної освіти у Відні з проханням розпочати вивчення історії та теорії музики. Міністерство двічі прислало негативну відповідь: у листах від 10 вересня 1899 року та на повторне звертання в цій справі від 13 лютого 1900 року. Лише у 1911 році у зв'язку із захистом докторської праці Здіслава Яхімецького, що була затверджена австрійською владою 22 жовтня 1911 року, за згодою Міністерства віросповідань народної освіти було ухвалено запровадити вивчення історії та теорії музики в Ягеллонському університеті [10].

У зимовому семестрі 1911/1912 навчального року в Ягеллонському університеті при філософському факультеті польським музикологом, педагогом, музичним і театральним критиком Здіславом Яхімецьким було створено регулярний семінар для студентів Ягеллонського університету, який проходив протягом декількох місяців на громадських засадах. Його учасниками були студенти філософського факультету, які ставили собі за мету поглибити знання з історії польського мистецтва. У 1938 р. на його базі було створено Інститут музикології, який очолив Здіслав Яхімецький.

У 1911 році Здіслав Яхімецький здобуває ступінь доктора філософії (спеціальність музикознавство) і займає посаду доцента кафедри історії і теорії музики (у цей час її називали семінаріум). Підтвердженням отримання наукового ступеня доктора філософії стала його музикознавча праця («Впливи італійської музики на польську»).

Крім керівництва кафедрою, Здіслав Яхімецький читав основний навчальний курс – «Засади та розвиток музичної драми» і був у цей час єдиним викладачем цієї кафедри аж до 1919 року. На третьому році діяльності кафедри її поповнив доктор філософії, професор Жозеф Владислав Рейс. Зауважимо, що він здобув науковий ступінь доктора філософії в Ягеллонському університеті під керівництвом доктора філософії, професора Здіслава Яхімецького. Його основною працею для підтвердження ступеня доктора філософії була монографія «Польська багатоголосна церковна пісня XVI століття».

Важливою складовою в роботі кафедри історії і теорії музики Ягеллонського університету було створення бібліотеки. Нею завідував сам Здіслав Яхімецький. Це стало благодатним ґрунтом для підготовки студентами семінарських та практичних занять. Важливим компонентом діяльності бібліотеки було придбання наукової та навчальної літератури, що давало можливість студентам розширити та поглибити знання з музикології.

Протягом кількох наступних років було збільшено кількість співробітників викладацького складу: асистент Владзімеж Позняк (1930) та доцент Броніслава Вуйцік-Кеупрулян (1934). Броніслава Вуйцік-Кеупрулян навчалася у Львівській аспірантурі та працювала асистенткою на кафедрі музикології Львівського університету<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Здіслав Яхімецький – відомий польський музикознавець, професор, доктор музикології, музичний і театральний критик, педагог та композитор. Народився 7 липня 1882 році у Львові. В 1901 році закінчив Львівську консерваторію Галицького Музичного Товариства (теорія музики С. Невядомського та Г. Ярецького). Музикознавство вивчав у Віденському університеті (Г. Адлера, 1902–1906). У 1911 році очолив кафедру історії і теорії музики у Ягеллонському університеті, з 1918 р. – професор Ягеллонського університету, з 1932–1933 р. – декан факультету мистецтв, а з 1945 р. завідував кафедрою музикознавства цього ж університету.

Автор понад 100 праць, у тому числі монографій, серед яких «Історія польської музики» (в нарисах 1920 р.), монографії про творчість Р. Вагнера (1922, нова редакція 1983 р.), Ф. Шопена (1922 і 1949, нова редакція 1957 р.), С. Монюшка (1921 р., нова редакція 1983 р.). Помер Здіслав Яхімецький 27 жовтня 1953 року у Кракові [6, с. 387].

<sup>2</sup> Броніслава Вуйцік-Кеупрулян – музиколог, доцент. Народилася 6 серпня 1890 у місті Львові. У 1912 навчалася у Львівському університеті ім. Яна Каземира. У 1917 році отримала ступінь доктора філософії на підставі захисту дисертації «Йоган Фішер (1650–1721) як творець камерних і оркестрових сюїт». У 1919–1925 роках працювала на посаді асистента при музикологічному закладі у Львівському університеті ім. Яна Каземира. 1934 року отримала вчений ступінь доктора в Кракові на підставі захисту дисертації «Становище музикології в системі наук». У 1935 році розпочала викладати в Ягеллонському університеті.

У 1938 році померла у Варшаві, була перехована на Личаківському кладовищі у Львові [7, с. 268–269].



У 30-х роках ХХ ст. кафедра історії та теорії музики отримала іншу назву, в 1938 році на її базі був утворений Інститут музикології, який діяв до 1952 року.

Спочатку заклад не мав свого приміщення. До 1915 року лекції проводились в приміщенні Нового колегіуму, що діяв при Ягеллонському університеті за адресою вул. Голубів 24, а пізніше в інших приміщеннях міста Кракова, зокрема в Інституті зоології на вулиці Анни, 6, в Коледжі Коллонтая (1916/1917–1922/1923) чи в приміщенні Хімічного закладу Університету Ягеллонського (1923/1924–1931/1932) на колишній вулиці Ягеллонській, (на даний момент К. Ольшевського, 2).

Здіслав Яхімецький – перший музиколог Ягеллонського університету, який працював на посаді декана (1932/1933 рр.) і заступника декана (1933/1934–1934/1935 рр.) філософського факультету.

З самого початку створення предмет «музикологія» входив у перелік факультативних дисциплін і лише після Першої світової війни (з 1915 року) набув статусу обов'язкової дисципліни.

Навчання зі спеціальності «музикологія» тривало 4 роки. Студенти, які хотіли отримати цю спеціальність, повинні були мати свідоцтво про закінчення середнього спеціального навчального закладу (консерваторії) чи аналогічного початкового закладу (музичної школи) і володіти двома іноземними мовами (передусім німецькою та французькою). Існувала чітко налагоджена ступенева система навчання, що передбачала лекційний виклад матеріалу (до восьми годин на тиждень) та проведення семінарів і конференцій.

У 1932 році було здійснено реформу університетського навчання, впроваджено єдину систему магістерських екзаменів. Щоб отримати ступінь магістра філософії, потрібно було під час навчання здати ряд екзаменів, а саме: акустика, систематика музикології, загальна історія музики, теорія і історія музичних форм; музична етнологія; музична палеографія та методика досліджень історії музики. Після успішної здачі екзаменів та здачі магістерської роботи студенти-випусники отримували ступінь магістра.

До 1939 року диплом зі спеціальності «музикологія» отримало 26 випусників. Їхній науковий доробок відзначався широким спектром дослідницької діяльності. Вони брали участь в написанні і в підготовці до друку праці «Історія польської музики ХІХ століття».

У період з 1939 по 1945 роки навчання в Ягеллонському університеті було перерване воєнними подіями. Значні зміни в діяльності Ягеллонського університету відбулися в 1952–1953 роках. Інститут музикології був перейменований на кафедру історії і теорії музики. Термін навчання було продовжено до п'яти років. Кафедрою музикології продовжує завідувати доктор філософії, професор Здіслав Яхімецький. З метою розширення матеріально-технічної бази в 1953 році граф Ксавер Пусловський подарував свій палац Ягеллонському університету. У цей час (1953 р.) помер доктор філософії, професор Здіслав Яхімецький.

У 1954–1970 роках активізується і поглиблюється навчальний процес студентів, які здобували спеціальність «музикологія», були запроваджені нові навчальні плани та методики навчання студентів з цієї спеціальності.

У 1962 році було реорганізовано кафедру історії та теорії музики на дві секції: секцію музичного фольклору та секцію історії та теорії музики. Цими секціями одночасно завідує професор Стефанія Лобачевська.

Але у зв'язку з відсутністю достатньої кількості наукових працівників кафедри, а також зі смертю їхнього завідувача Стефанії Лобачевської у 1963 році був перерваний набір на перший рік навчання.

Наступному керівникові вищезазначених секцій – доценту Володзімежу Позняку – довелося докласти чимало зусиль для подовження навчання на цій спеціальності. Лише у 1966 році набір студентів зі спеціальності «музикологія» було відновлено.

У 1967–1971 роках завідував кафедрою доктор філософії, професор Мечислав Гладиш (до цього часу він завідував кафедрою етнографії слов'ян), а пізніше працював деканом філософсько-історичного факультету Ягеллонського університету.

У 1971 році завідувачем секцій музичного фольклору та історії і теорії музики стає доктор філософії, доцент Зигмунд Швейковські. Під його керівництвом відбулися зміни в плані

організації науково-дослідницької діяльності, вдосконалена кількість навчальних годин, розширені ресурси бібліотеки і куплені нові навчально-методичні посібники. Були розширені приміщення, відкрили секретаріат і почалася модернізація бібліотеки: відкрився читальний зал бібліотеки. У 70-х рр. ХХ ст. було прийнято кілька нових співробітників – випускників Краківської музикології.

З 1974 року кафедру очолювала доктор Ельжбета Дзембовська, під її керівництвом було створено бібліографічний опис «Життя і творчість Ігнатія Яна Падеревського», яким протягом декількох років керувала доктор Маргарет Перковска-Вашек.

У 1999 році збільшилась кількість наукових працівників, кафедру музичних дисциплін було перейменовано в Інститут музикології, його очолив доктор філософії Зоф'я Фаб'янська. У рамках цієї інституції було створено два наукові спрямування: вивчалася давня історія музики під керівництвом професора, доктора філософії Зигмунта М. Швейковські та новітня музика, якою керував професор, доктор філософії Ядвіга Пай-Стах.

Наступна структурна зміна Інституту музикології при Ягеллонському університеті відбулася у 2005–2006 роках. Було створено чотири кафедри, які функціонують до сьогодні. Зокрема, кафедра історії стародавньої музики (завідувач – доктор мистецтвознавства, професор Зоф'я Фаб'янська), кафедра методології та історії музики ХІХ–ХХІ століття (завідувач – доктор мистецтвознавства, професор Рената Суховејко), кафедра теорії та музичної антропології (завідувач – доктор мистецтвознавства, професор Альція Яжембська), кафедра естетики Музичної рецепції (завідувач – доктор мистецтвознавства, професор Малгожата Возьна-Станкевіч).

З нагоди 100-літнього ювілею краківського музикознавства кафедра підготувала наукову конференцію за участю провідних учених Польщі, де у трьох тематичних секціях упродовж 23–25 жовтня 2011 року були розглянуті актуальні проблеми сучасного музикознавства. Відкривалася конференція пленарним засіданням та святковим концертом за участю викладачів Інституту мистецтв та відомого шльонського квартету. Другий день пленарного засідання завершувався відкриттям книжково-експонатної виставки «Здіслав Яхімецький (1882–1953)». Завершувалась конференція Вечором пісні краківських музикологів Інституту музикології Ягеллонського університету [11, с. 9].

Майже одночасно (1912 р.) була створена кафедра музикології у Львівському університеті. Вона почала функціонувати при філософському факультеті. Її очолив польський музиколог-медієвіст, етнограф та музичний критик Адольф Хибінський<sup>1</sup>. Навчаючись у Мюнхені, Адольф Хибінський запровадив у Львівському університеті європейську методіку та методологію викладання музичних дисциплін, що дало можливість на високому фаховому рівні організувати навчальний процес.

Ще у грудні 1907 року, перебуваючи у Мюнхені, він працював над закінченням докторської праці та виданням монографії (габілітаційної праці). У цей час А. Хибінський отримав лист від декана філософського факультету Львівського університету, професора В. Брухнальського з проханням якнайшвидше отримати вчене звання доцента музикології Львівського університету. Першим ініціатором утворення кафедри музикології у Львівському університеті був професор Ян Болоз-Антоневич, який також запрошував А. Хибінського якнайшвидше приїхати до Львова й організувати роботу кафедри.

---

<sup>1</sup> Адольф Хибінський – відомий польський музиколог, медієвіст, етнограф, педагог, музичний критик. Народився 29 квітня 1880 року у Кракові. У Ягеллонському університеті в Кракові він вивчав класичну філологію та германістику; у 1901–1902 та 1904–1908 роках А. Хибінський продовжує освіту в Мюнхенському університеті, вивчаючи музикологію у професора Адольфа Занбергера та доцента Теодора Кроєра, крім цього вивчав композицію у професора мюнхенської Академії музичного мистецтва Людвіга Тюїллі.

У вересні 1912 року Адольф Хибінський приїхав у Львів, де отримав посаду приват-доцента історії та теорії музики філософського факультету на підставі праці «Мензуральна теорія в польській музичній літературі першої половини ХVІ століття». У 1912 році А. Хибінський став організатором і багатолітнім керівником першої в Галичині кафедри музикології Львівського університету.

Помер 31 жовтня 1952 року у Познані [4].

У вересні 1912 року Адольф Хибінський приїхав до Львова і подав документи на отримання вченого звання доцента. Підставою для цього стала підготовлена ним праця «Мензуральна теорія в польській музичній літературі першої половини XVI ст.». З 1 листопада 1912 року А. Хибінський розпочинає свою працю у Львівському університеті як приват-доцент і викладач історії та теорії музики.

А. Хибінський проводив лекції і практичні заняття (всього 4 години) двічі на тиждень та одержував заробітну плату в середньому 100 крон щомісяця. Спочатку заняття проходили в старому корпусі Львівського університету по вулиці Миколая (тепер вул. М. Грушевського), пізніше – у приміщенні фізичного факультету по вулиці Длугоша, 27 (тепер вул. Св. Кирила і Мефодія). Там невелике двокімнатне житлове приміщення було переобладнане на навчальну аудиторію. Влітку 1913 року був завершений ремонт навчального приміщення і вперше створена в Галичині музикологічна кафедра розпочала підготовку фахівців як автономна науково-педагогічна інституція на подоби німецьких незалежних одноосібних музичних кафедр з відповідним навчальним устаткуванням та бібліотекою. Обов'язки бібліотекаря виконувала студентка Броніслава Вуйцік, яка допомогла Хибінському упорядкувати навчальну документацію та бібліотечний фонд. Обов'язки ілюстратора під час читання А. Хибінським лекцій виконували студентки Стефанія Лобачевська (навчалася гри на фортепіано у консерваторії Галицького Музичного Товариства у Вілема Курца), Гелена Пайгертувна та Броніслава Вуйцік.

У 1916–1917 навчальному році було збільшено проведення лекцій та практичних занять з чотирьох до 5 годин на тиждень, з часом кафедра музикології отримала нове приміщення по вулиці Міцкевича, 5. Кожного навчального року на спеціальність «музикологія» зголошувалася значна кількість абітурієнтів, але після співбесіди з професором залишалось лише декілька осіб. Студенти, які хотіли отримати спеціальність музиколога, повинні були мати спеціальну фахову підготовку, без якої неможливо опанувати знання гармонії (теоретичне і практичне), теорії музики, латинської мови, принаймні однієї сучасної іноземної мови (німецької або французької). Високі знання, які були представлені на вступному іспиті, в майбутньому забезпечували високу фахову підготовку майбутніх вчених-музикологів [9].

Під час навчання викладачі кафедри музикології особливої уваги надавали самостійній роботі студентів з опрацювання музикознавчої літератури з іноземних мов та практичним заняттям із музичної палеографії, гармонії, поліфонії, аналізу музичних форм. У процесі роботи зі студентами А. Хибінський особливу увагу звертав на аналіз джерельної літератури та композиторську техніку. Це сприяло вихованню у студентів культу джерелознавства та фактографії.

На практичних заняттях із музичної палеографії вивчалася історія нотації, генерал-басу. Проводилися практичні заняття з герменевтики, на яких читали й обговорювали теоретичні трактати XV–XVI століть – Тінкторіса, Рамоса де Парехи, Гаффурі, Себастьяна з Фельштина.

У 1912–1939 роках музикологічні дисципліни під керівництвом А. Хибінського вивчали студенти: Броніслава Вуйцік (пізніше Вуйцік-Кеупрулян), Ян Юзеф Дуніч, Зоф'я Лісса, Мар'я Щепанська, Стефанія Лобачевська, Гієронім Файхт, Адам Збігнев Лібгарт, Йосип Хомінський, Антоніна Возачинська, Александер Фрончкевич, Ярослава Колодій, Марія Білінська, Ярослав Маринович, Борис Кудрик, Мирослав Антонович, Володимир Божик, Осип Залеський, Стефанія Туркевич-Лукіянович.

Адольф Хибінський організовував навчально-методичну роботу кафедри музикології, орієнтуючись на провідні європейські музикологічні інститути. Засвоєння навчального матеріалу відбувалося за ступеневою системою, яка передбачала лекційний виклад матеріалу та практичне і семінарське його засвоєння. А. Хибінський у своїй педагогічній діяльності ставив основну мету – залучити студентів до науково-дослідницького процесу в різних аспектах музикознавчих дисциплін. У цілому це сприяло вихованню в студентів історичного способу мислення, розуміння методологічних стратегій суміжних (гуманітарних) наук, іманентних властивостей музичного мистецтва.

Першими працями, які підготували студенти кафедри музикології Львівського університету, були «Cathemerinon» Вольфганга Греффінгера, німецького композитора початку

XVI століття, Стефанії Лобачевської (точна назва цієї праці не збереглася). Цю цінну пам'ятку відшукав А. Хибінський в бібліотеці Оссолінських. Ще одна праця належала Броніславі Вуйцікпро «Польські танці Йогана Фішера» – німецького композитора кінця XVII – початку XVIII століття, надрукована в часописі «Квартальник Музичний» у 1914 році. Це були перші студентські роботи, опубліковані у фаховому виданні [8].

З 1932 по 1938 роки музикологічні дисципліни у Львівському університеті вивчало 50 студентів. Пізніше ними було написано 9 магістерських і 13 докторських праць. Лише в часописі «Квартальник Музичний», який виходив у Львові з 1928 до 1932 рр., було надруковано тридцять наукових праць представників львівської музикологічної кафедри. Крім цього, у 1938 році було організовано видання музикологічної кафедри Львівського університету. Завдяки зусиллям викладачів кафедри та студентів вийшов друком перший номер «Львівських праць музикологічних», редактором-упорядником яких був доктор філософії Я. Ю. Дуніч. Майже всі студенти, які вивчали музикологічні дисципліни у Львівському університеті, були членами Наукового музикологічного товариства студентів, керівником якого був проф. А. Хибінський. Це товариство діяло до кінця 1939 року – заснування кафедри музикології у Львівському університеті.

Протягом певного часу кафедра музикології Львівського університету стала осередком музикологічної науки. Особливу роль у цих процесах відіграв її завідувач А. Хибінський, що в своїй діяльності орієнтувався на здобутки європейських музикологічних шкіл. Характерними ознаками львівської музикологічної школи під керівництвом А. Хибінського були такі критерії, як широкий гуманітарний світогляд, бачення історичної перспективи у розвитку музичного мистецтва, використання прогресивних методик та методологій вивчення. Основною базою у цих процесах були об'єктивність і критичність в опрацюванні матеріалу та прагнення до самовдосконалення.

Діяльність львівської музикологічної школи можна умовно поділити на два періоди. Перший період (1912–1941 роки) – це період діяльності кафедри музикології при Львівському університеті. Другий період – це свого роду перенесення традицій з кафедри музикології Львівського університету на кафедру історії музики Львівської державної консерваторії імені М. Лисенка.

Протягом першого періоду діяльності кафедри музикології була медієвістика (акцент робився на дослідженні історії та розвитку європейських музикознавчих шкіл, а саме – на вивченні місцевих музичних традицій). Цей напрям не випадково був пріоритетним у дослідженнях самого професора А. Хибінського.

У післявоєнний період діяльність кафедри позначена широким спектром наукових інтересів львівських музикологів. Її викладачі охоплюють проблеми як польської, так і зарубіжної (західноєвропейської) медієвістики (М. Щепанська, Я. Ю. Дуніч, Г. Файхт, М. Антонович, Й. Хомінський), а також музичної естетики, соціології та психології (З. Лісса, С. Лобачевська), музичної культури кінця XIX – початку XX ст. (Б. Вуйцік-Кеупрулян, С. Лобачевська, З. Лісса, Й. Хомінський, Г. Файхт), етнографії (Б. Вуйцік-Кеупрулян, А. Возачинська) та музичної україністики (М. Антонович, М. Білинська, О. Залеський), джерелознавства та бібліографії (Я. Колодій) і теорії музики (Й. Хомінський, А. Франкевич).

Після Другої світової війни саме учні професора А. Хибінського відновлять або започаткують музикознавчі кафедри у Кракові, Варшаві та Вроцлаві і відіграють провідну роль у повоєнній музикознавчій науці Польщі. Професором музикології Варшавського університету стала доктор Зоф'я Лісса, а доцентом – Й. Хомінський. 15 вересня 1946 року засновує кафедру музикології при Вроцлавському університеті Гієронім Файхт, а в Кракові працює доктор Стефанія Лобачевська. У 1934 р. у Кракові отримала вчений ступінь доктора Б. Вуйцік-Кеупрулян. У післявоєнний період у Кракові працював Александер Франкевич, у Вроцлаві Антоніна Возачинська.

Кафедра музикології існувала у Львівському університеті до 31 грудня 1939 року. Однак із початком Другої світової війни музикознавчі студії в університеті було припинено, а заклад музикології завдяки потужному науковому потенціалу та високому рівню фахової

підготовки студентів став одним із тих наукових установ, на базі яких був створений теоретичний факультет Львівської державної консерваторії.

У Львівському національному університеті ім. І. Франка 26 березня 2004 року на факультеті культури і мистецтв було відновлено викладання музикологічних дисциплін.

1 вересня 2011 року згідно з наказом ректора Львівського університету, професора І. Вакарчука було створено кафедру музикознавства, що поставила собі за мету продовжити традиції львівської музикологічної школи напередодні її столітнього ювілею. Очолив новостворену кафедру доктор мистецтвознавства, професор Юрій Медведик (основним науковим пріоритетом, як і в професора А. Хибінського, є медієвістика). Крім цього, викладачі кафедри досліджують проблеми історії та філософії музичного мистецтва (професор О. Козаренко, доцент С. Салдан), проблеми історії європейської та української музики (доцент Т. Дубровний, ст. викладач О. Кушніренко) та музичної фольклористики (ст. викладачі О. Коломиєць, В. Пасічник).

З нагоди 100-літнього ювілею львівського музикознавства викладачі кафедри підготували і провели Міжнародну наукову конференцію «Століття львівського музикознавства» за участю провідних учених України, Польщі, Словаччини, Бельгії, Німеччини та Росії, де у трьох тематичних секціях упродовж 1–3 жовтня 2012 року були розглянуті актуальні проблеми сучасної музичного мистецтва. Роботу конференції було відкрито пленарним засіданням, на якому із вступним словом виступив ректор Львівського національного університету імені Івана Франка професор І. Вакарчук, з доповіданнями виступили професори Ю. Ясіновський, С. Павлишин, В. Задерацький, Є. Станкевич, О. Цалай-Якименко, А. Терещенко та доценти Т. Гнатів та У. Граб.

Крім цього, у перший день конференції для її учасників було дано гала-концерт, у якому взяли участь аматорські колективи університету (мішаний хор під керівництвом старшого викладача М. Камінської, камерний оркестр під керівництвом асистента Є. Скрипченко та ансамбль «Wind Spiel Consort» під керівництвом асистента О. Довгаля) та окремі викладачі факультету культури та мистецтв. Другий день конференції завершився концертною програмою з творів класика української музики Миколи Лисенка, присвяченому 170-річчю від дня його народження. Виконавцем цих творів був декан факультету культури і мистецтв, доктор О. Козаренко. Крім цього, концертна програма була представлена й тернопільським любителям фортепіанного мистецтва. Для них було представлено твори М. Лисенка, серед яких: соната a-moll, тв. 16, 5 п'єс з Лейпцизького автографа 1878–1879 рр., перший концертний полонез As-dur, тв. 5, мрія «На солодкім меду», тв. 12, друга рапсодія на українські теми «Думка-шумка», тв. 18. [2, с. 11].

Як показав концерт, виконавець надзвичайно вдало інтерпретував твори М. Лисенка. Це пов'язано з тим, що він глибоко розуміє стиль композитора, зокрема його музичну мову, яка більшою мірою переплетена народно-пісенними та народно-вокальними інтонаціями. У цілому концертна програма у виконанні О. Козаренка була схвально оцінена слухачами.

А робота секції філософії музики завершилася творами львівських композиторів-музикознавців (адже у Львові майже всі композитори, а серед них і учні А. Хибінського, одночасно є і музикознавцями: С. Людкевич, В. Барвінський, М. Антонович, Н. Нижанківський, С. Туркевич-Лук'янович та інші).

Тож формування музикології як навчальної дисципліни у Львівському та Ягеллонському університетах відбувалося у руслі європейської музично-освітньої традиції, яка спиралася на організаційний досвід та методологічні позиції німецького музикознавства. Навчальна праця на кафедрах музикології Львівського та Ягеллонського університетів була організована за зразком одноосібних німецьких музикологічних інститутів і кафедри діяли як автономні науково-педагогічні інституції. Існувала добре налагоджена ступенева система навчання, що передбачала лекційний виклад матеріалу та практичні заняття, метою яких було від самих початків залучити студентів до дослідницької праці в різних ділянках музичної науки. Основні завдання студій – виховати у студентів науковий тип мислення, застосовуючи методологічні стратегії суміжних наук.

Отже, важливо акцентувати увагу на спільних тенденціях у музично-освітньому процесі України та Польщі, виразниками яких були провідні особистості музичної культури українських та польських національних шкіл – Здіслав Яхімецький та Адольф Хибінський. Такими спільними тенденціями було прагнення підняти національну музичну науку на європейський рівень на всіх освітніх шаблях, змусити громадськість усвідомити велику суспільну вагу музичної освіти для поступу культурного процесу та зміцнити престиж музикологічних наук як обов'язкових, базових для музиканта-професіонала.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Граб У. Львівська музикологічна школа Адольфа Хибінського та її медієвістичні зацікавлення / У. Граб // Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського. – Вип. 41 : Старовинна музика : Сучасний погляд. – Кн. 2. – Київ, 2006. – С. 211.
2. Програма міжнародної наукової конференції до 100-літнього ювілею заснування Інституту музикології Львівського університету (1–3 жовтня 2012 р.) / [укладачі: У. Граб, О. Козаренко]. – Львів, 2012. – 12 с.
3. Мазепа Л. Шлях до Музичної Академії у Львові / Л. Мазепа, Т. Мазепа. – Львів, 2003. – 259 с.
4. Особова справа Хибінського. – Т. 1 // Державний архів Львівської області (ДАЛО). – фонд Львівського університету. – Оп. 5, од. зб. 2014. – Арк. 72.
5. Dziębowska E. Badania naukowe muzykologii krakowskiej / E. Dziębowska // Muzykologia krakowska 1911 – 1986 / [red. Elżbieta Dziębowska]. – Warszawa–Kraków : 1987. – S. 7–21.
6. Dziębowska Elżbieta. Zdisław Jachimecki // Encyklopedia Muzyczna PWM / Część biograficzna pod redakcją Elżbiety Dziębowskiej // – Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 1993, T. 4. – H– I– J. – S. 387.
7. Dziębowska Elżbieta. Zdisław Jachimecki // Encyklopedia Muzyczna PWM / Część biograficzna pod redakcją Elżbiety Dziębowskiej // – Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 1993, T. 12. – W– Ż. – S. 268–269.
8. Chybiński A.W czasach Straussa I Tetmajera. – 161 s.
9. Lissa Z. Organizacja twórczości muzykologicznej / Z. Lissa // Kwartalnik muzyczny. – №25. – 1949. – 216 s.
10. Przybylski T. Rozwój studiów muzykologicznych w uniwersytecie Jagellońskim // Muzykologia krakowska 1911–1986 / [red. Elżbieta Dziębowska]. – Warszawa–Kraków, 1987. – S. 23.
11. Program XL Ogólnopolska konferencja muzykologiczna zkp sto lat muzykologii polskiej Historia – Teraźniejszość – Perspektywy / [autor Małgorzata Woźna-Stankiewicz]. – Kraków : Uniwersytet Jagielloński, 2011. – 26 s.

УДК 78.481

Д. В. ГУБ'ЯК

#### ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК СКЛАДОВА ТРАДИЦІЙНОГО ТА АКАДЕМІЧНОГО БАНДУРНОГО ВИКОНАВСТВА

*У статті зроблено спробу розкрити імпровізацію як невід'ємний компонент гри на традиційній бандурі, а також використання її під час виконання думового епосу у класах бандури. Звернено увагу на історію становлення і розвитку традиційного кобзарського виконавства з урахуванням його імпровізаційних елементів. Зроблено акцент на засвоєння імпровізації на заняттях бандури у різного типу навчальних музичних закладах.*

**Ключові слова:** імпровізація, традиційне бандурне виконавство, академічне бандурне виконавство, думовий епос.

**ИМПРОВИЗАЦИЯ КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ ТРАДИЦИОННОГО И  
АКАДЕМИЧЕСКОГО БАНДУРНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА**

*В статье совершена попытка раскрыть импровизацию как неотъемлемый компонент игры на традиционной бандуре, а также использование ее во время исполнения думного эпоса в классах бандуры. Обращено внимание на историю становления и развития традиционного кобзарского исполнительства с учетом его импровизационных элементов. Сделано акцент на усвоение импровизации на занятиях бандуры в разного типа музыкальных учебных заведениях.*

**Ключевые слова:** импровизация, традиционное бандурное исполнительство, академическое бандурное исполнительство, думный эпос.

D. V. GUB'YAK

**IMPROVISATION AS A COMPONENT OF TRADITIONAL AND  
ACADEMIC BANDURA PERFORMANCE**

*The article explores the improvisation as an integral component of playing the traditional bandura and its usage during the performances of *duma* (a sung epic poem) epics in bandura classes. The attention has been paid to the history of formation and development of traditional kobzar performance taking into account its improvisational elements. The emphasis has been made on mastering improvisation during bandura classes in music educational establishments of different types.*

**Key words:** improvisation, traditional bandura performance, academic bandura performance, *duma* epics.

Посилений інтерес сучасної науки до глибинних процесів художньої творчості не випадково сконцентрував увагу вчених на імпровізації як важливій складовій творчого процесу. Цій проблемі присвятили спеціальні дослідження А. Астахова, П. Богатирьов, Б. Кирдан, І. Мацієвський, С. Грица та ін. На жаль, більш детального розгляду імпровізації як в традиційному, так і в академічному бандурному виконавстві до сьогодні ще немає.

Мета статті – дослідити імпровізацію як складову традиційного та академічного бандурного виконавства в контексті становлення та розвитку бандурного мистецтва в цілому.

Імпровізація (від лат. *improvisus* – непередбачений) – створення музичного чи поетичного твору без попередньої підготовки, експромтом [12].

Імпровізаційність – характерна риса народної музики, адже в цьому виді виконавства творець та його реципієнт виступають в одній особі [11, с. 5].

Матеріали багатьох дослідників переконливо свідчать про притаманність імпровізації мистецтву кобзарів та лірників.

Багатий матеріал з погляду взаємодії традиції та імпровізації репрезентує пісенний епос. Для імпровізації тут є великі можливості з ряду причин. Пісенний епос ніколи не був масовою творчістю, індивідуальне начало виявлялося в ньому сильніше, ніж у творах, виконуваних колективно. Мовна динаміка дум, наближена до співаної прози, не скоує форму сталими рамками строфічної будови. Виконавець, що не завжди був спроможний з усної передачі докладно запам'ятати кількасот, а то й кілька тисяч пісенних рядків, засвоював тільки сюжетний каркас твору та його структурні складові, основний конструктивний план твору, а його периферійні частини компонував на свій лад. Нарешті, наявність інструментального супроводу в думках відкриває додаткові можливості для імпровізації, оскільки інструментальне виконавство має для цього більше потенцій, ніж вокальне [2, с. 153].

Імпровізація в думках відіграє важливу роль і виступає тим рельєфніше, чим більша творча фантазія виконавця. Але митець не творить чогось поза традицією та здобутим

досвідом. Імпровізатор володіє передусім талантом «пропускати» через власне музичне світовідчуття те, що створили до нього попередні покоління.

У фольклорних роботах, присвячених імпровізації, на жаль, мало знаходимо про механізм імпровізаційної техніки та способи її виявлення. Ф. Колесса пише: «Співання дум вимагає не лише старанної підготовки, довгого і трудного виучування текстів, мелодії, самого способу рецитування (стилю кобзарської імпровізації) і бандурної гри, але також небуденного музикального таланту і дару імпровізування...» [5, с. 58].

Думи – одне з найвидатніших досягнень творчого генію українського народу, його національний епос. Творча інтелігенція, яка намагалася зафіксувати мелодії думового епосу безпосередньо від кобзарів, наштовхувалася на великі труднощі суто технічного характеру. Насамперед це складна ритмомелодика дум і мережані мелізматикою перегри бандурного супроводу, які було майже неможливо «уловити і перекласти на ясне, європейське, нотне письмо» [8, с. 40]. По-друге, епічні рецитації у видозмінених діатонічних ладах повторювалися співцями на прохання записувачів у такій імпровізаційній манері і досягали такої варіантності, що більшість збирачів, при всій повазі до глибинної цінності жанру, просто залишали цю непосильну роботу [4, с. 29].

Музичний речитатив у думі будується на основі варіаційного розвитку одного мотиву, подібно до давньої обрядової пісенності, утворюючи в цілому цикл імпровізованих варіацій [1, с. 111]. Паралель можна помітити і у понятті мотивної розробки в мистецтві джазової імпровізації, де окремий мотив у своєму варіаційному розвитку служить основою для побудови імпровізованого соло чи його частини. Важлива конструктивна функція в речитативі дум належить кадансам, а також інструментальним переграм [1, с. 111]. Саме в інструментальному супроводі дум досить виразно виявляються імпровізаційні риси. Найчастіше в ньому довільно сплітаються мелодичні лінії, що варіюють мелодичний мотив-формулу речитативу, нагадуючи підголоски [1, с. 116].

Традиція імпровізації була зафіксована також В. Харковим у світських жанрах кобзарсько-лірницького репертуару, з приводу чого він пише: «Трудність запису лірницьких і кобзарських вокальних та інструментальних мелодій полягає не в тому, що вони швидко грають та співають з дрібними мелізмами, а в тому, що вони безконечно варіюють мелодії, і вдруге не переграють і не переспівують так, як перший раз» [9, с. 41].

Традицію звично розуміти як щось незмінне. Проте саме на неї орієнтується будь-яка новачка [2, с. 3]. Співдія традиції та імпровізації, мабуть, в жодному із видів творчості не виявляється у таких динамічних стосунках, як у фольклорі. Саме усність творення та побутування і була стимулом для оновлення художніх образів, створених народом. [2, с. 152].

Усе це підтверджує висновки про існування в старцівському виконавстві певної системи імпровізаційного мислення при формотворенні у переважній більшості співаних жанрів. Методика відтворення при цьому була приблизно такою: співець не завчав мелодію разом зі словами, а використовував кілька добре відомих йому музично-ладових модусів, на основі яких створював мелодію, а на неї клав тексти. Таким чином, старосвітська виконавська традиція несла в собі дві рівнозначні складові: і поетичну, і музичну імпровізацію [7, с. 248].

Подібно до літературної декламації, у жанрі думи величезна роль належить психологічним аспектам, забарвленню звука, його висоті, агогічним нюансам [1, с. 112], які також піддаються спонтанним емоційним станам виконавця, а отже є елементами імпровізації.

Музична форма дум не уникнула впливу часу, умов побутування. Тут утворилися певні інтонаційні нашарування. Зміни сталися насамперед в інтонаційно-ладовій побудові дум. Інтервальна, ладова будова речитативу дум могла змінюватись залежно від місцевої традиції інтонування, настройки інструмента, яка не у всіх кобзарів була однаковою, від індивідуальних особливостей виконавця, його голосових даних [1, с. 113], тому можна стверджувати, що виконання дум на сучасній концертній бандурі київського чи харківського способу гри з її діапазоном, виразовими можливостями, тембровими характеристиками, застосовуючи весь арсенал технічних можливостей виконавця, його вокальних навичок та індивідуальне творче обдарування, не суперечить загальній тенденції розвитку епічного жанру думи.



Оскільки у системі освіти кобзарів та лірників панувала усна традиція («Устинські» або «устиянські книги»), то можна стверджувати, що сама природа кобзарського мистецтва була імпровізаційною.

Бандурне виконавство сьогодення як спадкоємець давніх кобзарських традицій є глибоко народним за своєю суттю, а отже, імпровізаційність повинна бути його невід'ємною частиною. Імпровізація як спосіб музичного мислення виявилася багато в чому втраченою в академічному мистецтві й навчальній практиці ХХ століття. Особливо це стосується, на превеликий жаль, бандурного виконавства.

Причиною цього частково може бути розмежування між професіями композитора, виконавця та педагога, яке відбулося у ХІХ ст. в системі професійної освіти музиканта. Відбулася переорієнтація музичної педагогіки з виховання музиканта, здатного вирішувати різноманітні композиторські та виконавські задачі, на підготовку віртуоза, що блискуче володіє мистецтвом гри на інструменті.

Як результат – в сучасній «академічній» системі музичної освіти, невід'ємною частиною якої стала і освіта бандуриста, з перших кроків навчання домінує свого роду «вузькогалузевий» підхід: виховання «чистого» виконавця, що й пояснює відсутність навичок імпровізації в більшості «академічних» музикантів сьогодення, зокрема і бандуристів. На жаль, попри значне удосконалення конструкції бандури та розвиток техніки гри на інструменті сьогодні у середовищі бандуристів є небагато виконавців, які володіють мистецтвом імпровізації.

Важливим фактором, що ускладнює опанування інструментом та зокрема мистецтвом імпровізації на бандурі, є її звукоряд, який зазнав значних змін у процесі еволюції інструмента протягом ХХ століття. Бандура за своєю природою є діатонічним інструментом, але завдяки поєднанню двох рядів струн та механізму важелів ми отримали можливість використовувати хроматизм та ширше коло тональностей. Внаслідок поєднання на верхньому та нижньому рядах приструнків двох діатонічних звукорядів та за умови можливості зміни тональності з допомогою важелів механізму кожна струна пристрункового діапазону може мати два положення, тобто будь-яку з цих струн неможливо ототожнити лише з однією висотою звука (частотою коливань, Hz).

Отже, звукоряд бандури є змінним, постійно узалежненим від певної ладотональності і не може бути представлений поза нею, як, наприклад, звукоряд фортепіано [6, с. 118].

Поєднання двох діатонічних звукорядів є характерною рисою звукоряду бандури, що скасовує простоту та логічність хроматичного звукоряду [3, с. 215–221]. Саме тому бандурист під час імпровізації стикається з більшими труднощами, ніж виконавці на інших інструментах.

Традиція імпровізації на бандурі сьогодні є явищем втраченим майже повністю. Тобто традиція була перервана і її потрібно реконструювати. Сьогодні, у ХХІ столітті, соціокультурне середовище, яке зазнає бурхливих змін, ставить перед нами нові вимоги. Мабуть, кожен музикант, а особливо бандурист, відчуває нагальну потребу у різнобічній і повноцінній освіті. Сучасне життя вимагає від бандуриста вміння імпровізувати та komponувати, аранжувати та перекладати твори, і тому потрібно переорієнтовувати сучасну систему освіти відповідно до нових мистецьких координат.

У нових історичних умовах, в сучасному музичному середовищі, з новими інструментами та технічними можливостями виконавців потрібно методично по-новому підходити до вирішення питання імпровізації на бандурі.

Інтонанційний склад українських дум дає підстави говорити про чітко визначену самобутню основу української музики вже у ХVІ ст., про творчу трансформацію в ньому елементів мелосу Сходу та Заходу [1, с. 105], тому при розробці нових, прогресивних методик навчання бандуриста мистецтву імпровізації абсолютно природно буде використати як матеріали досліджень кобзарської традиції видатними українськими науковцями (М. Лисенко,

Ф. Колесса, О. Сластіон і ін.), вивчати аудіо та відеозаписи, що дійшли до нас – думи, інструментальні твори у виконанні відомих кобзарів та бандуристів (З. Штокалко, Г. Хоткевич, Г. Гончаренко, М. Ткаченко і ін.), так і запозичити досвід у галузі вивчення мистецтва імпровізації, напрацьований сучасними теоретиками та виконавцями, що представляють джазовий напрям у музиці (І. Бріль, Ю. Чугунов, О. Патерсон, Д. Еллінгтон, Д. Брубек, Ч. Корреа і ін.). Цікавим буде також ознайомити студентів із досягненнями європейської музичної педагогіки XVI–XVIII століть. Найголовніше у цьому процесі – не втратити самотність, притаманну кобзарському мистецтву від самого початку його становлення.

Уроки імпровізації на заняттях в класах бандури – це природній шлях до практичного засвоєння студентом теоретичних основ музики. Такі заняття сприятимуть природному втіленню міжпредметних зв'язків у вищому навчальному закладі мистецтв. Тут вивчення матеріалу йде відразу через звучання, через звукове враження, яке повинно зацікавити студента своїм образним ефектом, незвичайністю музичної фарби і т.ін., а саме це і є головним завданням педагога.

Підсумовуючи все вищесказане, наголошуємо на необхідності створення методики навчання імпровізації на бандурі та її практичне впровадження в систему професійної музичної освіти в Україні, адже мистецтво імпровізації на бандурі не суперечить кобзарській традиції, а навпаки, є її проявом у нових умовах сучасного музичного виконавства. Висловлюємо впевнену переконаність, що, глибше пізнавши бандуру, враховуючи її характерні особливості та впроваджуючи у процес навчання нові, прогресивні методики, кобзарське мистецтво досягне в майбутньому якісно нових мистецьких висот і ще не раз доведе свою яскраву самотність та унікальність.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Грица С. Фольклор у просторі та часі. Вибрані статті / Софія Грица. – Тернопіль : «Астон», 2000. – 228 с.
2. Грица С. Трансмсія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки / Софія Грица. – Київ–Тернопіль : «Астон», 2002. – 236 с.
3. Губ'як Д. Характеристичні особливості звукоряду сучасної концертної бандури та їхнє значення для методики навчання / Дмитро Губ'як // Педагогічна майстерність: проблеми, реалії та перспективи. Матеріали міжвузівських педагогічних читань. – Вип. 2. – Київ–Теребовля : ДАКККиМ, 2009. – С. 215–221.
4. Ємець В. Кобза та кобзарі / В. Ємець. – Берлін : Українське слово, 1923. – 111 с.
5. Колесса Ф. Мелодії українських народних дум / Ф. Колесса. – К. : Наук. думка, 1969. – 587 с.
6. Кузнецов Л. Акустика музикальних інструментов: Справ / Л. Кузнецов. – М. : Легпромбытиздат, 1989. – 368 с.
7. Кушпет В. Старцтво: мандрівні старці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.) / В. Кушпет. – К. : Темпора, 2007. – 592 с: іл.
8. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні / М. Лисенко. – К. : Мистецтво, 1955. – 62 с.
9. Ревуцький Д. Українські думи та пісні історичні / Д. Ревуцький. – Харків, Київ : ДВУ. – 1930. – 354 с.
10. Скляр І. Київсько-харківська бандура / І. Скляр. – Музична Україна, Київ, 1971. – 114 с.
11. Смаглій Г. Основи теорії музики: Підручник для навчальних закладів освіти, культури і мистецтв. – 2-ге вид., доп. і перероб. / Г. Смаглій, Л. Маловик. – Х. : Факт, 2001. – 384 с.
12. Юцевич Ю. Музика. Словник-довідник. – Тернопіль: «Навчальна книга – Богдан», 2003. – 352 с.

С. С. ГУРАЛЬНА

**ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ «СЛУЖБ БОЖИХ»  
Д. СІЧИНСЬКОГО ТА Я. ЯРОСЛАВЕНКА**

*У статті здійснено порівняльне дослідження церковно-хорової спадщини Д. Січинського та Я. Ярославенка як представників різних композиторських генерацій одного історичного періоду. Зокрема розглянуто й проаналізовано музичний текст їхніх «Служб Божих», виокремлено жанрово-стильові особливості кожного циклу. Виявлено спільні та відмінні риси у музичному мисленні митців та висвітлено вплив культурно-мистецького середовища на активність творчої діяльності обох композиторів у сфері богослужбової музики.*

**Ключові слова:** літургія, композитор, цикл, пісенні, жанрово-стильові особливості.

С. С. ГУРАЛЬНА

**ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ «СЛУЖБ БОЖЬИХ»  
Д. СИЧИНСКОГО И Я. ЯРОСЛАВЕНКО**

*В статье осуществлено сравнительное исследование церковно-хорового наследства Д. Сичинского и Я. Ярославенко как представителей разных композиторских генерацій одного исторического периода. В частности рассмотрен и проанализирован музыкальный текст их «Служб Божьих», выделено жанрово-стилевые особенности каждого цикла. Выявлены общие и отличные черты в музыкальном мышлении художников и освещено влияние культурно-художественной среды на активность творческой деятельности обоих композиторов в сфере богослужбной музыки.*

**Ключевые слова:** литургия, композитор, цикл, песнопение, жанрово-стилевые особенности.

S. S. GURAL'NA

**GENRE-STYLISH FEATURES OF «SERVICES OF DIVINE»  
D. SICHINSKIY AND Y. YAROSLAVENKO**

*In the article comparative research is carried out church choral inheritance of D. Sichinskiy and Y. Yaroslavenko as representatives of different composer's generations of one historical period. In particular, musical text of their «Services of Divine» is considered and analysed, it is selected genre-stylish features of every cycle. General and excellent lines in musical thought of artists and influence of cultural and art environment are found on activity of creature of both composers in the field of church service music.*

**Key words:** liturgy, composer, cycle, songsing, genre-stylish features.

Актуальні проблеми розвитку різних сфер української церковно-музичної творчості внаслідок підвищення інтересу до діяльності представників цієї галузі національної культури в різні історичні періоди спонукають до ретельного вивчення діяльності композиторів у цій царині, активного пошуку джерельного матеріалу та систематизації отриманих результатів. Особлива увага звертається на віднайдення нотного матеріалу – рукописів і опублікованих видань, що надають можливість поглиблювати розуміння жанрово-стилістичних процесів, їх особливостей і закономірностей як з точки зору розвитку індивідуальних, так і загальних тенденцій композиторської творчості.

Це стосується, зокрема, церковно-хорового доробку композиторів Східної Галичини кінця XIX і перших десятиліть XX ст., який до цього часу висвітлювався частково і принагідно. Дистанціюючись з реаліями радянського часу із притаманними для них обмеженнями, сьогодні першочергове значення надається вже не тільки осмисленню ролі окремих постатей і стилістичних закономірностей окремих творів, а різноманітним контекстуальним зумовленням і взаємозв'язкам. Методологічна база для цього напряду створена передусім в історико-стилістичних дослідженнях. Їх було розпочато ще в межах досліджуваного періоду (праці Б. Кудрика, З. Лиська, Ф. Стешка, А. Ольховського, С. Людкевича) і продовжено сучасними вченими (С. Павлишин, М. Загайкевич), більшою мірою – представниками середньої (Л. Кияновська, Ю. Ясіновський, І. Бермес) і молодшої генерації (Н. Костюк, Я. Горак, Ж. Зваричук, З. Валіхновська, Н. Кушлик, Н. Сиротинська та ін.) українських учених.

Достатньо різні аспекти зацікавлень цих учених зумовили різницю в підходах до церковно-музичної спадщини українських композиторів Східної Галичини XIX – перших десятиліть XX століття, де завдяки праці як визначних, так і маргінальних церковних діячів і згодом хорових диригентів відбулася значна активізація праці на виконавчій і творчій нивах.

Кожний з представників цього часу: отці В. Матюк, О. Нижанківський, П. Бажанський, Й. Кишакевич є більш чи менш яскравим символом в історії української музики. До цієї когорти належать також А. Вахнянин та Д. Січинський, які, не будучи священиками, віддали належну данину церковно-співочій традиції – одній з визначальних у хоровій культурі краю минулого століття. Ця реалія значною мірою визначала особливості стилістики церковно-співочих творів минулого, на чому наголосила Н. Костюк: «За поодинокими винятками (скажімо, А. Вахнянин чи Д. Січинський), майже всі представники галицької церковно-музичної творчості були священиками. Бездоганне знання місцевих співочих традицій, ритуальних особливостей і парафіяльних потреб, притаманне кожному з них, створювало домінуючі установки творчості. Пишучи музику для конкретних колективів, вони мали враховувати їхні можливості. Регент, який був і композитором, і вчителем співу для вихованців, під час підготовки до виконання своїх творів міг досягти того бажаного звучання, що засвоювалося й поширювалося як певний слуховий «архетип» чи вірєць авторського музичного мислення з усіма його особливостями. Водночас у регіоні випрацьовувалася важлива національно-стильова парадигма церковних відправ...»<sup>1</sup>.

Творчість Д. Січинського як одного з найяскравіших митців кінця XIX – першого десятиліття XX ст. була вивчена тільки у своїй світській сфері. Практично майже невідомим залишається доробок Я. Ярославенка, який вніс істотну частку в справу розробки й оновлення регіональних церковно-співочих традицій.

Зважаючи на те, що творчість Д. Січинського та Я. Ярославенка як представників різних композиторських генерацій одного історичного періоду складає значний інтерес, порівняльне дослідження їхньої церковно-хорової спадщини видається одним з актуальних завдань сучасного музикознавства. Представляє безсумнівний науковий інтерес виявлення спільних і відмінних рис у їхньому музичному мисленні, формах модифікації досвіду попередників та впливів культурно-мистецького середовища. Надалі ці висновки будуть осмислені у певних тенденціях епохи.

Мета статті – виявити жанрово-стильові особливості «Служб Божих» Д. Січинського та Я. Ярославенка в процесі порівняльного аналізу музичних текстів цих творів.

Такий вибір пов'язаний також з фактами біографії обох митців. За даними Р. Берези, «відома меценатська допомога Ярославенка Денисові Січинському, який, як відомо, першим зпоміж західноукраїнських композиторів присвятив себе виключно професійному музикуванню, що часто зводило його життєві статки на рівень ледь не жебракування. Впродовж життя двох композиторів зв'язувала міцна дружба, про що свідчать чудом вцілілі 38 листів Дениса

<sup>1</sup> Костюк Н. Богослужбова музична культура / Н. Костюк // Історія української музики : У шести томах. – Т. 2 : XIX ст. – К., 2009. – С. 110.

Січинського до Ярослава Ярославенка<sup>1</sup>. Після смерті Січинського саме Ярославенко подбав про віднайдення і збереження творчого та епістолярного архівів композитора, завдяки чому сучасники можуть насолоджуватися роботами великого музиканта<sup>2</sup>.

Отже, непересічний вклад у розвиток музичної культури регіону вніс Денис Січинський (1865–1909) – перший у Східній Галичині митець, що свідомо обрав музичну діяльність як професійну. Це вплинуло на його матеріальне становище: композитор змушений був часто змінювати місце проживання (Львів, Коломия, Станіславів (тепер – Івано-Франківськ)). Можливо, це і стало причиною втрати вагової частини творчої спадщини Д. Січинського, зі зразків якої сьогодні відомі опера «Роксоляна» (1908), кантати, хори та солоспіви, обробки народних пісень і фортепіанні мініатюри.

«Служба Божа» Д. Січинського, видана Г. Карась в Івано-Франківську 2000 року на основі неатрибутованого рукопису, не містить авторського визначення часу написання. Проте видається можливим зарахувати її до періоду розквіту громадської і творчої діяльності композитора й диригентської діяльності у станіславівському «Бояні» – 1902–1903 рр., або ж, принаймні, до рубіжного десятиліття (1895–1905), до часу різкого погіршення його здоров'я і матеріального становища. У цей час під керівництвом Д. Січинського звучали твори (ймовірно, що й церковні) його сучасників – В. Матюка, С. Воробкевича, Й. Кишакевича, М. Кумановського, О. Нижанківського та його власні [21, с. 10]. Творчим імпульсом для написання цього циклу могли стати й дружні взаємини з О. Нижанківським, Я. Лопатинським [21, с. 12] як представниками прогресивного крила галицького священничого середовища. У всякому разі обізнаність композитора у сфері богослужбової музичної творчості не викликає сумніву у зв'язку з його освітою і безпосередньою причетністю до богослужбових традицій краю.

«Служба Божа» була написана Д. Січинським для традиційного мішаного складу хору (сопрано, альт, тенор, бас). До неї увійшло тринадцять частин:

1. «Святий Боже» (C-dur).
2. «Святий Боже»: Похоронне (h-moll).
3. «Алілуя» (C-dur).
4. «Господи, помилуй» (F-dur).
5. «Іже Херувими» (c-moll).
6. «Яко Царя» (F-dur).
7. «Милость мира» (F-dur).
8. «Свят» (G-dur).
9. «Тебе поєм» (G-dur).
10. «Отче наш» (d-moll).
11. «Достойно есть» (d-moll).
12. «Да ісполняться» (d-moll).
13. «Буди ім'я Господнє» (F-dur).

Цей літургійний цикл являє собою логічно побудовану цілісну композицію. У ньому відсутні такі частини, як антифони, «Вірую», «Отця і Сина», «Єдин свят», «Кресту твоєму», «Єлици». Тональне коло обмежене сферою споріднених тональностей, центром яких у першій частині є C-dur. У другій частині внаслідок значно більшої кількості охоплених піснеспівів стрижневу центральну роль якогось тонального центру визначити важко, хоча за тональністю останнього піснеспіву і кількісним фактором ним є F-dur.

У піснеспівах композитор надає перевагу простим формам. Для голосоведення характерними є низхідні тетракордові ходи (напр., «Отче наш», «Тебе поєм», «Да ісполняться»),

<sup>1</sup> Оpubліковано: Горак Я. Листи Дениса Січинського до Ярослава Вінчковського / Я. Горак // Записки НТШ. Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – Т. ССХХVI. – С. 281 – 304; Чарнецький С. З позовклих листків / С. Чарнецький // Назустріч. – 1936. – Ч. 24. – 15 груд. – С. 2 [з останніх днів композитора Д. Січинського, публікація листа (заповіту) композитора до Я. Вінчковського (Ярославенка)].

<sup>2</sup> Береза Роман. Орфей української музики (До 130-річчя від дня народження Ярослава Ярославенка) / Роман Береза // Животоки. – 1910. – № 1–2. – С. 4.

стрибки на сексту й октаву у найбільш патетичних епізодах («Свят», «Буди ім'я Господне», «Тебе поєм») та достатньо виразна розспівність.

Деяко інші чинники виступають на першій план у «Службі Божій» (мольовій) для мішаного хору, присвяченій пам'яті покійних батька Дмитра, матері Анни, сестри Славоміри і брата Ростислава Я. Ярославенка<sup>1</sup>. Вона була видана у Львові видавництвом «Торбан» у червні–липні 1919 року. На написання цього циклу митця, ймовірно, надихнуло ознайомлення з церковно-хоровими творами східноукраїнських композиторів (цей вплив є достатньо виразним у стилістиці) під час перебування в Києві 1919 року і спілкування із К. Стеценком, М. Леонтовичем (очевидно, на початку року, оскільки невдовзі ці митці внаслідок відомих обставин виїхали з Києва).

За авторською структуризацією до неї увійшли:

1. «Слава... Єдинородний».
2. «Святий Боже».
3. «Алілуя».
4. «Іже Херувими».
5. «Яко да Царя».
6. «Отца і Сина». «Милость мира» та інші (б а, б, в, г, д).
7. «Достойно і праведно есть».
8. «Свят».
9. «Тебе поєм».
10. «Достойно есть».
11. «І всіх і все».
12. «Отче наш».
13. «Єдин свят».
14. «Благословен грядий».
15. «На многа літа».
16. «Да ісполнятєся».
17. «Буди ім'я Господне»
18. «Господи, помилуй» (два варіанти ектенії).

Чітке виокремлення основної тональності – g-moll (можливо, витриманої внаслідок прагнення спрощення системи задавання тону регентом) і наявність більшої кількості піснеспівів відрізняють її від «Служби Божої» Д. Січинського.

Цикл вирізняється складністю музичної тканини, а тому вимагає професійної підготовки виконавців, злагодженого ансамблевого звучання. Перевага простої і складної двочастинної форм, застосування прийомів підголоскової поліфонії, певних тембрально-гармонічних ефектів (наприклад, витримання однієї гармонічної функції протягом декількох тактів), відхилень, надання переваги кантиленній інтонаційності в значних діапазонах перед псалмодійною, ритмічна свобода і свобода фразування, використання широких стрибків на кварту, квінту й октаву в різних партіях для створення смислових наголосів, застосування тетракордових або гамоподібних мелодичних ліній, що проходять почергово у кожній партії або одночасно у двох хорових партіях, дівізі партій (переважно сопрано й басів, рідше альтів) у каденційних та кульмінаційних моментах – ось основні властивості музичної мови «Служби Божої» Я. Ярославенка.

<sup>1</sup> Ярославенко (Вінцовський) Ярослав (1880–1958) – український композитор, хоровий диригент, активний діяч січового руху. У різні роки митець керував хорами товариств «Сокіл» і «Основа», українськими хорами «Боян» і «Зоря», а також польськими – «Ехо» і «Лютня». На початку ХХ ст. працював регентом церковного хору Львівської церкви Російського Патріархату. Діяльність талановитого митця і видавця (він тривалий час очолював видавництво «Торбан») сьогодні висвітлена тільки в загальних біографічних аспектах. Цю пошукову працю виконали В. Лаба (монографія «Творець українських маршів Ярослав Ярославенко: життєвий та творчий шлях». – Л., 2000), Н. Никорак (стаття «Видавнича діяльність Ярослава Ярославенка і нотне видавництво «Торбан» // Записки НТШ, 2004) і П. Гушоватий (стаття «Ярослав Ярославенко (Вінцовський) – композитор, громадський діяч» // Молодь і ринок. – 2008. – № 1).

Серед віднайдених богослужбових творів цілісною циклічною організацією, окрім аналізованого твору, вирізняється «Служба Божа g-moll» для мішаного хору (Львів, 1926).

Серед спільних композицій, репрезентованих в обох «Службах Божих» – піснеспів «Святий Боже». Як у Д. Січинського, так і в Я. Ярославенка він написаний у складній тричастинній формі. У мажорному варіанті твору Д. Січинського перша частина вирізняється ритмічно-інтонаційним варіюванням, що створює різні смислові відтінки у тексті. У каденційних ділянках використання фермат та групето в сопрано підкреслюють самотність відчуття розспіву, притаманне композиторові. Також фактором розвитку є використання акордів функції подвійної домінанти (DD 65, DD VII 7) і поява підголосків у третьому проведенні «святий Боже» (17–19 тт.). «Похоронний» варіант приваблює красою мелодії та гармонічної мови.

Для «Святий Боже» Я. Ярославенка властиві певні колористичні ефекти, досягнуті за допомогою відхилень в B-dur, g-moll. Музично-синтаксичним наголосом, що витримується упродовж усієї композиції, є використання домінантової функції на слова «святий безсмертний». Активною мелодизацією відрізняється розспів тексту «Слава Отцю», який у «Службі Божій» Д. Січинського, відповідно до традиційної стилістики, був виконаний у псалмодійній манері із застосуванням більш рухливого темпу (за вказівкою автора) порівняно з основними розділами. Цікавим нюансом є повторення слів «помилуй нас», причому вдруге із використанням інтонаційного октавного стрибка у партії сопрано, альта і баса. Такий прийом створює виразну композиційну арку з традиційними відповідями хору в ектеніях.

«Алілуя» також аналогічно структуроване і Д. Січинським, і Я. Ярославенком у простій двочастинній формі (період складається з двох речень з повторенням кожного з них). Ймовірно, так композитори прагнули посилити сприйняття попереднього прочитаного фрагмента з «Апостола»; також вірогідно, що дворазовий розспів був притаманний галицькій співочій церковній практиці. Ходи на чисту кварту і квінту, розгортання мелодії по звуках квартсекстакордів у повільному темпі надають більшої урочистості композиції Д. Січинського, а розспівування складів у сопрановій партії і секвенційний розвиток майстерно посилює цей ефект.

У варіанті Я. Ярославенка виявляється поліфонізація музичної тканини, за якої свобода голосоведення сприяє активній мелодизації всіх партій. Розрахунок на виконання професійним колективом сприяв збагаченню гармонічної мови (відхилення в B-dur), більшій свободі формотворення (використовуються секвенційні ланки) і рельєфнішим динамічним контрастам.

Для передачі змісту піснеспіву «Іже херувими» Д. Січинський використовує типову структуру з триразовим повторенням тематизму за незначних ритмо-інтонаційних змін. Я. Ярославенко застосовує складну двочастинну форму зі зміною тематизму, що істотно віддаляє його піснеспів від поширеної традиції. Д. Січинський використовує гармонічний мінор, ладову хроматизацію, що сприяє плинності й органічності гармонічного плану (наприклад, відхилення в тональність домінанти G-dur). Поліритмічність у співвідношенні хорових партій, широкі розспіви сприяють загальному враженню вільного розгортання музичної тканини твору.

«Іже херувими» Я. Ярославенка характеризує наскрізність тематичного розвитку, забезпеченого імітаційністю і мелодичною розвиненістю (в тому числі за допомогою широких розспівів) кожного голосу. Цікавим нюансом є те, що два проведення «Іже херувими» репрезентовані по-різному: перше відзначається поліфонічним викладом із поступовим вступом хорових партій, друге – контапунктичністю. Тут вперше у циклі з'являється модуляція в далеку тональність F-dur, що майстерно поєднується із тлумаченням канонічного тексту. Кульмінаційним моментом є поява зм. VII 7 на слова «печаль», який, посилюючи напругу, настроєво відтінює відтворення сакрального змісту в дусі романтичних традицій.

Однаковий конструктивний підхід обох композиторів виявляється у «Яко царя»: тут використано просту двочастинну форму. Класичність гармонічних структур, точна відповідність словесних і музичних наголосів у піснеспіві Д. Січинського за плинності терцієвих ланок у мелодії продовжує характерний для частин цього циклу розвиток тематичного матеріалу. Так само типовим і для «Служби Божої» Я. Ярославенка є діатонізм широко розспіваних фраз, відхилення і гнучка виконавська агогіка.

У святково-урочистому «Свят» Д. Січинського, написаного в тричастинній формі з розлогим восьмитактовим вступом, патетична емоційність виникає внаслідок застосування стрибків на октаву і кварту у партії сопрано. Нетрадиційність структурування для втілення цього тексту посилюється виокремленням середньої частини, де композитор застосував секвенційний розвиток та відхилення в D-dur, e-moll, h-moll і G-dur. Важливим колористичним нюансом є використання сопранового остинатного тону в розспіві «осанна» у третій частині, що підводить до кульмінаційної вершини твору.

Інтенсивність впливу мелодично-розспівного чинника у цьому ж піснеспіві Я. Ярославенка приводить до порушення правильної просодії. Структурування текстових складових на загальному рівні відбувається на основі куплетно-приспівкової форми; роль приспіву відіграє розспів слова «осанна», відокремлення якого здійснюється не тільки структурно, а й метрично і фактурно. Останній чинник відіграє значну роль: після доволі активних розспівів з елементами підголосковості відбувається суттєве спрощення за рахунок введення традиційних терцієвих (при першому проведенні) і секстових (у другому) втор, застосування октавної педалі в чоловічих голосах (перше проведення). Достатньо типовим є композиційна будова «приспіву», коли після двох секвенційних ланок з більш-менш виразним виокремленням мелодично провідних партій застосовується туттійна звучність, яка, за досягнення мелодичних вершин, створює кульмінаційну вершину у формі.

Обидва композитори для піснеспіву «Тебе поєм» зберегли строфічну основу тексту. Відмінності полягають насамперед у колориті звучання. Розгортання тематизму, спрямування до кульмінації відбувається за допомогою секвенційного розвитку; застосоване дівізі басової партії своєрідно поглиблює «просторовість» музичної тканини. Формотворення «Тебе поєм» зі «Служби Божої» Я. Ярославенка асоціюється із наскрізним розгортанням, хоча насправді використана чітка структура періоду з трьох речень. Це надає короткому піснеспіву рис динамічності, активного устремління до мелодичної вершини, після досягнення якої відбувається досить тривале щодо попереднього розгортання чотиритактове «згасання» в заключному реченні. У ньому звертає на себе увагу епізодична мелодизація тенорової партії, яка створює певне інтонаційне «розсвічення» у витриманій псалмодійності чоловічих голосів у цьому хорі.

Розспівність як важливий чинник національної богослужбової традиції притаманний і іншим піснеспівам, зокрема «Буди ім'я Господнє» Д. Січинського з показовим варіантним розвитком тематизму, мелодизацією басової партії, застосуванням широких стрибків у провідному мелодичному голосі сопранової партії.

Аналогічно вирішує вокалізацію тексту цієї молитви і Я. Ярославенко. Як і в «Тебе поєм», саме розспівність і мелодизація партій надають композиції рис наскрізності, хоча форма піснеспіву цілком традиційна – період з двох п'ятитактових речень. Розширення класичної чотиритактовості відбувається за рахунок внутрішнього розширення: введення імітацій у першому реченні має епізодичний характер, хоча значно активізує фактурне розгортання, тоді як текстові повтори у другому реченні набувають значної ваги (вислів «до віка» розспівується чотири рази у різних варіантах, що визначає синтез стабільних і мобільних чинників у композиції). Показово, що пощаблеве розгортання основної мелодичної партії – сопрано – змінюється введенням квартового стрибка в останньому такті. Це надає піснеспіву характерного для стилістики розспіву молитовних текстів Я. Ярославенка підкресленої спрямованості до мелодичної і загальної кульмінації, підхід до якої підкреслено дівізі партій, басовими октавними унісонами і каденційним заповільненням. Зіставлення цих піснеспівів виявляє суттєву різницю в підході до принципів розспіву і загальної стилістики: Д. Січинський дотримується типової чотириголосої хоральності, хоча і зі значною мелодизацією окремих



голосів, у Я. Ярославенка цей принцип набуває панівного значення, підпорядковуючи інші елементи музичної мови.

Загалом зауважимо, що спільними для двох «Служб Божих» Д. Січинського і Я. Ярославенка є делікатне особистісне релігійно-духовне світовідчуття, високий емоційний тонус, експресивність і водночас ліричність інтонаційності. Велику роль у передачі тексту і його настрою відіграє тонке динамічне нюансування. Гармонія і ритм підпорядковані мелодичному розвитку. Якщо брати до уваги фактурний виклад, то у Д. Січинського спостерігається домінування акордово-функційного мислення, а в Я. Ярославенка мелодизація ліній хорових партій сприяє загальній розспівності і значній плинності фактури, виникненню ефектів наскрізного розгортання форми за збереження чіткої гармонічної функційності й структурування. Спільною рисою стилістики у двох композиторів є застосування октавних дублювань у басовій партії та дівізі хорових партій.

Варто зазначити, що «творчість Д. Січинського має багато привабливих рис. Як і в його попередників, у нього зберігається глибокий зв'язок з пісенністю, що виявляється в стрункій інтонаційній логіці інтонацій, яка не переривається зайвими кадансами. Як і в світських хорах Січинського захоплює насамперед широка співучість і виразність мелодики, її щирість і природність, що вказує на безпосередній зв'язок з українською народною пісенністю і мовними інтонаціями» [21, с. 28]. Оригінальне поєднання романтичної стилістики з академічною створює характерну ліричність вислову, з одного боку, а з другого – «прийоми ведення мелодії (стрибки на малу сексту) й одноманітність гармонійних засобів», у яких С. Павлишин вбачала прояв певного «безвілля» [20, с. 364]. Проте видається, що композитор часто використовує експресивні стрибки у мелодичному голосоведенні хорових партій (наприклад, стрибок на септиму у партії сопрано в молитві «Отче наш»), які ускладнюють виконання деяких його церковних творів для аматорських колективів.

Я. Ярославенко більш гнучко застосовує надбання композиторів-попередників. Так, він використовує часту зміну метра навіть у середині одного піснеспіву (на відміну від Д. Січинського, який дотримується одного розміру), широкий спектр гармонічних функцій й урізноманітнює композиційні структури (у Д. Січинського – перебування у рамках класичної гармонічної мови і нормативності формотворення).

Такі стилістичні особливості «Служб Божих» Д. Січинського та Я. Ярославенка дають можливість сформуванню достатньо виразне уявлення про особливості підходу митців до традицій українського богослужбово-співочого мистецтва і основ створення циклічних літургійних композицій. Узагальнення особливостей їх стилістики і виявлення багатьох як спільних, так і відмінних рис приводить до висновку про те, що цим представникам хорової богослужбової творчості Східної Галичини властивий достатньо органічний синтез чинників романтизму, пізньоромантичних тенденцій та типових рис української духовної співочої традиції. Ці властивості достатньо самобутньо відтворюють закономірності розгортання загальної течії української богослужбової творчості в їхній оригінальній творчості.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бермес І. Віктор Матюк. Біо-бібліографічний покажчик / І. Бермес. – Дрогобич : [б. в.], 1993.
2. Бермес І. Хорове життя Дрогобиччини першої половини ХХ ст. в контексті духовного розвитку Галичини : Автореф. ... канд мистецтвознавства. – К., 2005. – 20 с.
3. Валіхновська З. Ігнатій Полотнюк (у соту річницю від дня народження) / З. Валіхновська // KALOFONIA : Науковий збірник з історії церковної монодії та гімнографії. – Ч. 2 – Львів, 2004. – С. 279–283.

4. Валіхновська З. Церковно-співоча школа у Станіславіві та її фундатор Ігнатій Полотнюк / З. Валіхновська // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2004. – Вип. 6. – С. 88–95.
5. Горак Я. Анатоль Вахнянин як дослідник духовної музики / Я. Горак // Музика Галичини / *Musica Galiciana*. – Л., 2001. – Т. VI. – С. 157–164.
6. Горак Я. Листи Івана Кипріяна та Порфирія Бажанського до Анатолія Вахнянина / Я. Горак // Музика Галичини / *Musica Galiciana*. – Л., 2001. – Т. VI. – С. 185–196.
7. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. / М. Загайкевич. – К., 1960. – 191 с.
8. Зваричук Ж. Й. Богослужбове хорове виконавство Галичини XIX століття: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Зваричук Жанна Йосипівна. – ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2009. – 209 с.
9. Зваричук Ж. Аспекти проблематики у вивченні виконавських традицій духовно-хорової культури Галичини / Ж. Зваричук // Студії мистецтвознавчі. – К. 2006. – Ч. 4(16). – С. 80–84.
10. Зваричук Ж. До питання про галицькі церковно-співочі традиції / Ж. Зваричук // Студії мистецтвознавчі. – К., 2007. – Ч. 2 (18). – С. 26–33.
11. Кияновська Л. Деякі аспекти стильового аналізу регіональних музичних культур (на прикладі Галичини) / Любов Кияновська // *Syntagma* : 36. наук. ст. на пошану доктора мистецтвознавства проф. С. Павлишин. – Львів, 2000. – С. 87–99.
12. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. – Тернопіль : СМП «Астон», 2000. – 339 с.
13. Костюк Н. О. Музична культура Західної України 20–30-х років XX століття: ідеї поступу і розвиток національних традицій : Автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Костюк Наталія Олександрівна. – Київський держ. університет культури і мистецтв. – Київ, 1998. – 23 с.
14. Кудрик Б. Участь духовенства в галицько-українській музичній культурі / Б. Кудрик // Богословія. – 1938. – № 16 (4). – С. 208–214.
15. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики / Б. Кудрик. – Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. – 128 с.
16. Кушлик Н. Музично-просвітницька діяльність о. Порфирія Бажанського в контексті соціокультурної практики греко-католицького духовенства Галичини в XIX – початку XX століття. – Автореф. ... канд. мистецтвознавства. – Л., 2007. – 19 с.
17. Лисько З. Початки музичного мистецтва в Галичині / З. Лисько // Наша культура. – 1936. – Серпень–вересень. – Кн. 8–9.
18. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині / З. Лисько. – Львів ; Нью-Йорк, 1994. – 143 с.
19. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т. 2 / С. Людкевич. – Львів : Дивосвіт, 2000. – 816 с.
20. Ольховський А. Нарис історії української музики / А. Ольховський / [підгот. до друку Л. Корній]. – К. : Музична Україна, 2003. – 512 с.
21. Павлишин С. Денис Січинський. Творчі портрети українських композиторів / Стефанія Павлишин. – К. : Музична Україна. – 1980. – 48 с.
22. Січинський Д. Хорові твори / Денис Січинський / [упорядник Г. Карась]. – Івано-Франківськ : Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, 2000. – 91 с.
23. Сиротинська Н. Мирослав Антонович як історик церковного співу / Н. Сиротинська // *Musica Humana*. – 2010. – Вип. 3. – С. 61–72.
24. Сиротинська Н. Ірмоси воскресних канонів та їх літургійно-богословська основа / Н. Сиротинська // *Musica Humana*. – 2005. – Вип. 2. – С. 101–112.
25. Стешко Ф. Історія музики. Перша доба. Друга доба. Третя доба / Ф. Стешко // Українська загальна енциклопедія. – Коломия ; Станіславів ; Львів, 1934. – Т. 3. – С. 497–501.
26. Ясиновський Ю. Церковна музика в історії українського музичного мистецтва / Ю. Ясиновський // Релігія в Україні : дослідження і матеріали. Вип. 1. – Київ ; Львів, 1994. – С. 122–127.

УДК 783:7/9

Л. П. ІГНАТОВА

**ТВОРЧА БІОГРАФІЯ ДМИТРА БОРТНЯНСЬКОГО ЯК ДЖЕРЕЛО ДУХОВНОГО  
ВІДРОДЖЕННЯ СУЧАСНОСТІ**

*У статті розглядається творча біографія Д. Бортнянського та визначається її роль у духовному відродженні сучасності.*

**Ключові слова:** творча біографія, духовна музика, Бортнянський, духовне відродження.

Л. П. ИГНАТОВА

**ТВОРЧЕСКАЯ БИОГРАФИЯ ДМИТРИЯ БОРТНЯНСКОГО КАК ИСТОЧНИК  
ДУХОВНОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ СОВРЕМЕННОСТИ**

*В статье рассматривается творческая биография Д. Бортнянского и определяется ее роль в духовном возрождении современности.*

**Ключевые слова:** творческая биография, духовная музыка, Бортнянский, духовное возрождение.

L. P. IGNATOVA

**CREATIVE BIOGRAPHY DMITRY BORTNIANSKY AS A SOURCE OF SPIRITUAL  
RENAISSANCE MODERN**

*The article discusses the creative biography D. Bortniansky and defined its role in the resurgence of today.*

**Key words:** creative life, sacred music, Bortniansky, spiritual revival.

Кожен історичний період, кожна епоха має свої характерні ознаки та особливості. Вони починають формуватися, а точніше – змінюватися, на зламі попередніх ідеологічних надбудов та моральних цінностей. Наше суспільство ще й нині знаходиться у затяжному перехідному стані, що насамперед впливає на становлення молоді особистості загалом та її духовної сфери зокрема. Однак не можна сказати, що держава не дбає про молодь. Переважно всі засоби інформаційної комунікації налаштовані на задоволення фізіологічних потреб молоді людини, а духовних – вибірково, не забуваючи при цьому латентний політичний ресурс. Дехто вважає це ознакою кінця світу, дехто – закономірним явищем перехідного періоду. Розуміючи, що після руйнації радянської ідеології утворився своєрідний вакуум у моральному вихованні, основним завданням української інтелігенції є розробка науково-обґрунтованих, не кон'юнктурних заходів щодо спасіння підростаючого покоління. Ця проблематика стає актуальною і для сучасного вітчизняного мистецтвознавства. Опіраючись на християнське вчення загалом, науковці виділяють музику як його атрибутивний компонент, що може найбільш глибоко і масово впливати на душу і розум молодого покоління. Підкреслимо, що все це передусім стосується духовної музики, яка уже своєю сутністю покликана формувати гармонійну, морально стійку особистість, для якої всі «сатанинські» спокуси спокусами і залишаться.

Відрядно, що за останні роки науковці все частіше звертаються у своїх дослідженнях до духовної тематики (С. Осадча [10], Л. Кияновська [6], О. Козаренко [8], А. Єфіменко [4], В. Грабовський [1], Г. Побережна [12], Н. Супрун-Яременко [15] та ін.). Тут слід зауважити, що у представлених статтях духовна проблематика носить дуалістичний характер, поділяючи її на церковну і світську. З цього приводу відомий російський композитор і богослов В.Мартинів у своєму теологічному дослідженні писав: «Якщо одноголосся є рядом звуків, розташованих у синхронії, що викликає в нашій свідомості відчуття звиклої тимчасової тривалості, не пов'язаної ні з якими просторовими уявленнями, то звуки, що зіставлені діахронно, утворюючи

співзвуччя (багатоголосся), неминуче викликають в свідомості певні просторові відчуття. Наша ж свідомість облаштована таким чином, що простір не мислиться поза матерією, і абсолютний вакуум може бути представлений лише чисто теоретично. Ось чому одноголосся викликає в нашій свідомості уявлення про якийсь нематеріальний, духовний процес, тоді як в багатоголоссі цей процес виступає як щось конкретне (тілесне)» [9, с. 5]. Ця думка, безперечно, розкриває внутрішню сутність церковної музики і музики, яка написана композиторами на біблійні тексти, Дмитром Бортнянським зокрема.

Огляд літератури, присвячений творчій постаті і музиці Д. С. Бортнянського, налічує низку монографій, авторами найбільш відомих з яких є М. Рицарева [14], Б. Доброхотов [3], К. Ковальов [7], В. Иванов [5]. Величезну цінність має література, у якій розглядається епоха бароко та класицизму у вітчизняному мистецтві. Це насамперед праці Н. Герасимової-Персидської про партесний концерт XVII століття [11]. Не менш цікавою є праця Я. Горака [2], присвячена творчості Анатолія Вахнянина, який досліджував музику Бортнянського. Стаття «Дмитро Степанович Бортнянський» є вільним перекладом статті І. Божеярова «До портрета Д. С. Бортнянського». При цьому Вахнянин зробив перестановки в монтажі матеріалу, не змінюючи суті думок першоджерела. Він відзначає українське походження Бортнянського і спорідненість його мелодики з українськими піснями. Характеристику Божеярова творчості Бортнянського він вважає абстрактною й односторонньою. Вахнянин знаходить у творах Бортнянського відгомін автентичних церковних наспівів, на що вказує М. Римський-Корсаков, який вважав музику Бортнянського «заграничною» [13].

Однак, не дивлячись на велику кількість літератури, яка присвячена творчості Д. Бортнянського, існує нестача праць, що висвітлює сучасне бачення творчої особистості митця. На нашу думку, саме Дмитро Бортнянський і його музика є тим духовним джерелом, що потрібні сьгодні суспільству. Зрозуміло, що в країні, де атеїстичний світогляд довгий час був панівним, ми не можемо всіх раптово повернути до Бога, «загнати» в церкву, примусити займатись богослужбовим співом і, таким чином, «одухотворитися» або моралізуватися. Для цього потрібен певний час і особливий пласт музичної культури, який забезпечить тонкий перехід від матеріального до ідеального, від земного до сакрального. Саме таким пластом виступає духовна творчість композиторів-класиків, яка стала основним світським носієм біблійних принципів та норм християнської моралі. Одним із перших композиторів-професіоналів, що поєднав у своїй творчості зазначені особливості, був Дмитро Бортнянський – видатний український композитор, який зробив потужний внесок у розвиток музичної класики, а також музики православної церкви. Актуалізація дослідження творчості Д. Бортнянського в наші дні насамперед пов'язана з пошквалюванням літургійного життя. Музика Бортнянського звучить на клиросах, більше того, її творець став одним із найвідоміших церковних композиторів. Незважаючи на те, що в період з XVIII століття до наших днів духовна музика значно еволюціонувала, слід пам'ятати, що стиль усіх наступних літургійних піснеспівів, прийнятих Синодом, так чи інакше, «відштовхувався» від Бортнянського. Разом з тим далеко не вся творчість Бортнянського користувалася і користується однаковою популярністю. У репертуарі сучасних хорових колективів число його творів обмежене. Недостатність слухового уявлення ускладнює вивчення матеріалу. Насамперед така ситуація пояснюється тим, що в радянську епоху все, що мало стосунок до релігії, перебувало під забороною або подавалось як високохудожній зразок академічної музики. Для прикладу, хоровий концерт № 32 Д. Бортнянського «Скажи ми, Господи, кончину мою» фігурував під назвою «Роздум» і був чи не єдиним виконуваним твором композитора. Таким чином, ми сміливо можемо констатувати, що музика Бортнянського сьгодні вступила в період свого відродження, коли із зростанням виконавського інтересу до творчості композитора пошквалюється і його науково-дослідницький аспект.

Незважаючи на таку кількість літератури, у якій науковці здійснюють глибокий музикознавчий аналіз творчості митця, метою нашої статті є розгляд творчої біографії Д. Бортнянського та визначення її ролі у духовному відродженні сучасності. Для цього нам потрібно більш ретельно простежити життєвий шлях композитора, який став типовим для багатьох українських музично обдарованих хлопчиків XVIII ст.

Як відомо, Дмитро Бортнянський був вихідцем із Глухова, де в 1738 р. офіційним указом з Петербурга було організовано «регенную школу по учению церковного и партесного

пенія». Далі вказувалось, що шкільний регент має бути «у співі чотириголосому і партесному... доволі майстерний і утримує в тій школі до 20 чоловік, підібраних з найкращими голосами під керівництвом одного київського регента, також і партесного співу навчатися під керівництвом найкращих майстрів як іноземних, так і малоросійських, навчати тих же учнів й інструментальної музики, а саме: на скрипці, гусях і бандурі, щоб могли на цих інструментах з нот грати; і кращі з них будуть в подальшому при дворі працювати...» [5]. Маленький Дмитро, маючи високі музичні здібності, навчався в цій школі і як кращий разом зі своїми однолітками був відправлений до Петербурзького придворного хору. Тут Бортнянський проходить професійну школу партесного співу, виховується на його традиціях. У Петербурзі знайомиться з музикою західноєвропейських композиторів, з особливостями їх мелодичної мови, формоутворення, структури і викладу тематичного матеріалу. Він починає брати перші уроки з композиції в італійського композитора Бальдассаре Галуппі, який служив у цей час при російському імператорському дворі і який, у свою чергу, вплинув на формування художнього світогляду майбутнього митця. Так вперше на творчому шляху композитора зустрілися старослов'янська пісенна традиція та західноєвропейська композиторська школа, і це поєднання характеризувало всю наступну багатогранну творчість митця.

Наступне десятиріччя композитор проводить у стародавній Італії. Тут він удосконалює і розширює свій художній світогляд – знайомиться з пам'ятками архітектури, скульптури, живопису і, звичайно, музики. У Венеції Бортнянський вивчає церковну музику А. Скарлатті, Г. Генделя, Н. Йомеллі, твори поліфоністів венеціанської школи з характерною для неї двохорною співацькою практикою. Тут вперше композитор звертається до оперного жанру. Його опери «Креонт», «Алкід» написані в традиції опери – *seria*, які характеризуються передусім використанням міфологічного сюжету та вокальної культури *bel canto*. Аналізуючи партитуру опери «Алкід», ми бачимо, що Бортнянський уміло поєднує італійські принципи формоутворення з вітчизняною мелодичною культурою. У деяких епізодах опери спостерігається ладова та ритмо-інтонаційна спорідненість з українським козачком (тема оркестрового вступу й хору з четвертої сцени другої дії), українською народною піснею «Тихий Дунай» (тема хору з четвертої сцени першої дії).

Велике враження на розширення жанрового діапазону композитора справило знайомство з кращими зразками італійського вокального мистецтва, які звучали в соборах, консерваторіях, духовних концертах (*concerto spirituale*). Безумовно, що така насичена творча атмосфера, поєднана з досконалою співацькою практикою у Придворній капелі, не могли не вплинути на обдарованого юнака. Починають з'являтися перші твори з католицького богослужіння «Ave Maria» для сопрано й альту з інструментальним супроводом та «Salve Regina» для контральто й інструментального ансамблю. Канонічні «Ave Maria» та «Salve Regina» були дуже поширені в італійському церковно-співацькому мистецтві того часу. Значна роль у них належала сольному співові. Не дивно, що середня частина «Ave Maria» нагадує пасторальну сіціліану (популярна вокальна чи інструментальна повільна п'єса XVII–XVIII ст.).

Якщо згадані духовні твори були практично прямим наслідуванням італійської церковної музики, то наступні зразки культово-хорової музики повністю відповідають основному творчому кредо композитора – поєднання високого західноєвропейського професіоналізму з витоками самобутньої народно-пісенної культури та стародавньо-церковної традиції свого народу.

Повертаючись до Петербурга, Бортнянський зупиняється на деякий час у Відні. Тут один за одним з'являються культові твори митця, потреба яких в Австрії була великою. Він пише хорову месу, хор а cappella «*Dextera domini*», змішаний хор «*Russischer Versperchor*» (Російська вечірня) у формі періоду, який є одним із літургійних піснеспівів православної церкви. Також заслуговують уваги з погляду мелодики двочастинний хор а cappella для змішаного складу «*Ich bete an die Macht der Liebe*» (Я молюся силі кохання) та святково-величний хор «*Feierlich erhaben*». Дослідник життя і творчості Д. Бортнянського В.Іванов пише: «Усі ці твори не були прямим наслідуванням західноєвропейської церковної музики. Бортнянський багато в чому орієнтувався на багатотисялітні традиції свого народу. Як уже йшлося, серед його «іноземних» хорів зустрічається «Російська вечірня». Мелодика твору інтонаційно близька до

народних наспівів. Зв'язки з фольклором і старовинним знаменним розспівом спостерігаються і в мелодії згаданого хору «Ich bete an di Macht der Libe»... У період формування й кристалізації свого вокально-хорового стилю композитор звертався до старовинних форм вітчизняної музики – ...київського, грецького, знаменного розспівів. Давньоруське співацьке мистецтво було для Бортнянського невичерпним джерелом натхнення...» [5, с. 76].

Таким чином, духовна творчість віденського періоду увібрала в себе інтонаційний матеріал західноєвропейської та вітчизняної хорових шкіл і є одним із найоригінальніших досягнень композиторського мислення XVIII ст. Для неї характерні прозорість гармонічної фактури, розмірений ритм, простота і ясність музичного синтаксису.

У наступний Петербурзький період ще сильніше поглиблюються основні тенденції творчого стилю композитора. У відомих нам 35 чотириголосних та 10 двохорних концертах Бортнянського ми знаходимо як використання оригінального тематизму, вплив побутової музики, так і традиції старовинних церковних піснеспівів. Отже, можна сміливо говорити про дуалістичність природи концертів Бортнянського, світськість яких відзначали П. Чайковський, Д. Розумовський, І. Франко та ін. Так, П. Чайковський, не зрозумівши, на жаль, творчості митця, писав, що «Бортнянський був талантом другорядним, нездатним прокласти нові стежини. Він був відмінним музикантом і чудово володів технікою письма і тому, якщо ти і не надаєш мистецтву великої послуги, видаючи його повне зібрання, то і поганого нічого не робиш... у його творах все гладко, чисто, мило, але одноманітно, як степ Херсонської губернії» [17, с. 104].

Меншу частину хорової спадщини Бортнянського становлять твори малої форми – херувимські пісні, многолітня та інші піснеспіви. Їх характеризують ті самі риси, що й концерти: по-перше, канонічний текст, по-друге, прагнення до світськості, поява народно-пісенних інтонацій. Мелодичний матеріал оригінальних хорів містить у собі інтонації кантів, типовий для них паралельний рух двох верхніх голосів з функціональною підтримкою нижнього. По праву увійшла до золотого фонду світової хорової музики «Херувимська» №7 Бортнянського, яка виразно передає зміст тексту і створює велично-урочистий настрій, що досягається використанням світлої ре-мажорної тональності, нагнітанням динаміки через неодноразово повторювані кульмінаційні хвилі і чітким поступом чотиридольного метроритму.

Самостійний жанр утворюють хори, у яких Бортнянський використав давні вітчизняні розспіви: знаменний, київський, грецький, болгарський. Ці розспіви лягли в основу його обробок, які довгий час називалися перекладеннями чи гармонізаціями. Звернення композитора до жанру обробок давніх піснеспівів, які на той час становили помітну частину хорового репертуару, – явище не випадкове і пов'язане з багатими співацькими традиціями.

Отже, духовна спадщина композитора увібрала в себе як передові тенденції музичного розвитку свого часу, так і традиційні звороти старовинних церковних піснеспівів, рівень майстерності і професіоналізму якої повністю залежав від рівня художнього світогляду митця. Саме духовні твори Бортнянського є тим невидимим містком, які поєднують в собі непеоднане – світське з церковним, матеріальне з ідеальним. Тому саме з цими творами потрібно якнайширше знайомитися в навчальних закладах усіх рівнів. Вони зможуть забезпечити плавний перехід від вульгарно-атеїстичного світогляду молоді до високого художньо-релігійного і відкрити нам розуміння справжньої духовності. Досвід творчого життя Бортнянського є прикладом для сучасних композиторів. З повагою вивчаючи світову музичну культуру, він разом з тим не абсолютизував і не принижував свої національні традиції. Його творча постать займає особливе місце в історії світової музичної культури. Народився в Україні 250 років тому, навчався в Італії, жив і працював у Петербурзі. Як українці, так і росіяни можуть однаковою мірою вважати Бортнянського своїм класиком, оскільки безперечним є внесок творчого доробку митця у становлення професійної музичної культури обох сусідніх народів. Будучи яскравим представником епохи хорового партесного концерту другої половини XVII – початку XVIII ст., Д. Бортнянський є автором зовсім іншого типу паралітургічного (термін І. Гарднера) концерту, характерні риси якого можна викласти таким чином:

1) стабілізація хорової фактури: замість колишнього різноманіття складів, до 48 партій – класичне чотириголосся, строго функціональне, іноді з подвоєнням складу;

2) стабілізація і чітке оформлення тактової системи, у якій відбувся відбір певних розмірів 4 / 2; 4 / 4; 2 / 2; 2 / 4; 3 / 4, рідше 6 / 8;

3) становлення чітко диференційованої шкали темпів: дуже повільно, протяжно (Largo), повільно (Adagio), помірно (Moderato), досить швидко (Andante), швидко, жваво (Allegro);

4) становлення класичної тричастинної, рідше – чотиричастинної форми з наявністю темпового контрасту. Остання частина написана зазвичай у формі фуги або фугато.

Резюмуючи усе вищесказане, ми приходимо до висновку, що духовна спадщина Дмитра Бортнянського і сьогодні залишається тим джерелом, з якої молоде покоління черпає мудрість і зрілість свого народу. Влучно висловлювався з цього приводу В. Сухомлинський, який підкреслював, що завдяки музиці в людині пробуджується уявлення про піднесене, величне, прекрасне не тільки в навколишньому світі, але і в ній самій... Якщо в ранньому дитинстві донести до серця красу духовного твору, якщо у звуках дитина відчує багатющі відтінки людських почуттів, вона піднесеться на такий щабель культури, який не можна буде досягти ніякими іншими засобами... Музично-духовне виховання – це не виховання музиканта, а насамперед виховання людини [16].

## ЛІТЕРАТУРА

1. Грабовський В. Національне музичне мистецтво у контексті духовності: про сакральну творчість Лесі Дичко / Володимир Грабовський // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 56. Музика третього тисячоліття : перспективи і тенденції : Збірник статей. – Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2007. – С. 224–232.
2. Горак Я. Р. Анатоль Вахнянин і становлення музичного професіоналізму в Галичині (друга половина XIX – початок XX ст.) / Яким Романович Горак. – Дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – Львів, 2003. – 209 арк. : нот.
3. Доброхотов Б. В. Д. С. Бортнянський / Б. В. Доброхотов. – М. : Музгиз, 1950. – 56 с.
4. Єфіменко А. Літургичний жанр як інтеракція: контекст сучасної композиторської творчості / Аделіна Єфіменко // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 85 : Духовна культура України : традиції та сучасність : збірник наукових статей / [ред.-упор. М. М. Скорик]. – К., 2010. – С. 343–356.
5. Іванов В. Дмитро Бортнянський / Володимир Іванов. – К. : «Музична Україна», 1980. – 342 с.
6. Кияновська Л. Духовна творчість у львівському музичному середовищі на зламі тисячоліть: естетико-психологічний аспект / Любов Кияновська // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 85 : Духовна культура України : традиції та сучасність : збірник наукових статей / [редактор-упорядник М. М. Скорик]. – К., 2010. – С. 243–254.
7. Ковальов К. Бортнянський / К. Ковальов. – 2-е изд., испр. – М. : Русское слово, 1998. – 867 с.
8. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / Олександр Козаренко. – Львів : Наукове товариство ім. Т. Шевченка, 2000. – 284 с.
9. Мартынов В. И. История богослужебного пения: Учебное пособие / Владимир Мартынов. – М. : РИФ Федеральных архивов ; Русские огни, 1994. – С. 74–75.
10. Осадча С. Релігійно-храмова культура як чинник сучасної гуманітарної системи / Світлана Осадча // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 85 : Духовна культура України : традиції та сучасність : збірник наукових статей / [редактор-упорядник М. М. Скорик]. – К., 2010. – С. 51–62.
11. Партесні концерти XVII–XVIII ст. з київської колекції / [упорядкування, розшифровка, зведення в партитуру, наукова редакція, вступн. ст. та комент. Н. О. Герасимової-Персидської]. – К. : Музична Україна, 2006. – 340 с.
12. Побережна Г. Спроба сакрально-холістичного підходу до феномену творчості /

- Галина Побережна // Ставропігійські філософські студії. Збірник наукових праць з філософії, психології, мистецтвознавства, культурології, педагогіки та філософії освіти. Випуск 4. / [упорядник О. П. Опанасюк]. – Львів : «Ставропігійон», 2010. – С. 35–56.
13. Римский-Корсаков Н. А. Избранные письма к Н. Н. Римской-Корсаковой. Т. 2 : Публикации и воспоминания / Николай Андреевич Римский-Корсаков // Музыкальное наследство : Римский-Корсаков. – М., 1954. – 547 с.
  14. Рыцарева М. Г. Композитор Д. Бортнянский: Жизнь и творчество / М. Г. Рыцарева. – Л., 1979. – 342 с.
  15. Супрун-Яремко Н. Духовна спадщина Максима Березовського, Дмитра Бортнянського і Артема Веделя / Надія Супрун-Яремко // Музикознавчі праці. Збірник наукових статей. – Рівне : видавець О. Зень, 2010. – С. 270–303.
  16. Сухомлинський В. О. Моя педагогічна система / В. О. Сухомлинський // Радянська школа. – 1988. – № 6. – С. 33–40.
  17. Тальберг Н. К вопросу о русском церковном пении (Письмо П. И. Чайковского к ректору Киевской духовной академии) / Н. Тальберг // О церковном пении (Сборник статей). – М. : Талант, 1997. – С. 97–105.

УДК 78.9

В. В. МІШЕНІНА

#### ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ ВІРМЕНСЬКОЇ НОТАЦІЇ (ХАЗОВА ТА НОВОВІРМЕНСЬКА СИСТЕМИ ЗАПISУ НОТНОГО ТЕКСТУ)

*Стаття присвячена дослідженню проблем нотації вірменських сакральних музичних текстів, а також розглянуто питання взаємозв'язку системи вірменського нотопису з аналогічними їй візантійською невменною та давньоруською знаменною нотаціями. Аналіз систем вірменської нотації подано в історичній перспективі.*

**Ключові слова:** хазы, нововірменська нотація, Гамбарцум Лимонджян.

В. В. МИШЕНИНА

#### ИСТОРИЯ ФОРМИРОВАНИЯ АРМЯНСКОЙ НОТАЦИИ (ХАЗОВАЯ И НОВОАРМЯНСКАЯ СИСТЕМЫ ЗАПИСИ НОТНОГО ТЕКСТА)

*Статья посвящается исследованию проблем нотации армянских культовых музыкальных текстов, а также рассмотрен вопрос взаимосвязи системы армянской нотописы с аналогичными ей византийской невменной и древнерусской знаменной нотациями. Анализ систем армянской нотации подан в исторической перспективе.*

**Ключевые слова:** хазы, новоармянская нотация, Гамбарцум Лимонджян.

V.V. MISHENINA

#### THE HISTORY OF FORMATION ARMENIAN NOTATION (KHAZ AND HEWARMENIAN SYSTEMS FOR MUSIC REGISTRATION)

*Article is devote to researching problem of notation Armenian sacred musical texts; also is regard the question of correlation Armenian notation system with analogous to byzantic neumes and sign notation of Ancient Rus.*

**Key words:** khazes, newarmenian notation, Hambartsum Limondgian.



У Львівському музеї історії релігії зберігається унікальна книга сакральних гімнів Вірменії – Шаракноц XIX ст. (такий самий Шаракноц є у Вірменському кафедральному соборі Успіння Пресвятої Богородиці Львова). У ній над словесним текстом розташовані знаки нововірменської нотації, яка була витворена в першій половині XIX ст. на базі хазової (ця нотація була єдиною системою вірменського нотопису, яка існувала з часу виникнення християнського культу у Вірменії і проіснувала до XV ст.). У складних історичних умовах, що випали на долю вірмен, прочитання знаків хазової нотації було втрачене ними. Так виникла нова система нотопису, яка все ж продовжила традиції давньовірменської нотації. Творець нововірменської системи нотопису Гамбарцум Лімонджян використав знаки хазової нотації для її створення. Очевидно, через незнання істинного змісту хазів у своїй системі він прочитує їх по-своєму, додавши до них кілька нових знаків. Хазова система нотопису, як і невменна, не передавала точного запису музичного тексту. Нововірменська ж нотація має розроблену систему запису усіх елементів музичного тексту. Проте до сьогодні існує проблема розшифрування знаків хазової нотації, адже через неможливість їх прочитання розкриття справжнього змісту деяких давніх музичних текстів є досі неможливим.

Проблема вірменського нотопису досліджена у працях відомих учених-музикологів: Нікогоса Тагмізяна «Армянская нотопись», Роберта Атаяна «Пособие по армянской нотописи», Ніколая Ташчяна «Учебник армянской нотописи», Христофора Кушнар'ова «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки». У них автори подають розшифрування знаків нововірменської нотації у спробах порівняти її з більш давньою, хазовою нотацією.

Мета статті – висвітлити історію розвитку вірменського нотопису, його особливості, дати якнайточніше прочитання знаків нововірменської нотації.

Формування вірменського богослужбового культу тісно пов'язане з релігією візантійської імперії. У найдавніших історичних документах ми маємо чимало підтверджень на користь спільності витоків вірменського та візантійського релігійних культур. Це особливо помітно на ранньому етапі формування їхньої сакральної музики, що виявляється і в творенні гласової системи, і в методі нотації сакральних музичних текстів.

«Богослужбовий спів у Візантії був письмово фіксованим явищем. Ця традиція продовжилась і на Русі. Система фіксації наспівів зародилась у Візантії у вигляді невменної системи. Походження невменної нотації, найімовірніше, пов'язана з хейрономією, чи з мистецтвом рухів рук і пальців. Зображення жестів подібного роду можна зустріти на єгипетських барельєфах III тис. до н.е. і, відповідно, принцип хейрономії сягає корінням у сиву давнину. Хейрономія була засобом передачі і збереження священних музичних формул-поспівок, а невменна нотація являє собою зафіксований на пергаменті повітряний малюнок руху рук.

Найдавнішим видом невменної нотації є нотація, призначена для фіксації урочистого наспіву читання Апостола і Євангелія, що називається екфонетичною нотацією. Синтаксичне членування тексту, а також інтонаційні формули вимови записувались за допомогою спеціальних знаків... Екфонетичні знаки, запозичені з системи синтаксичних наголосів давньогрецької мови, не вказували точної висоти і тривалості окремих звуків, вони служили лише для позначення зупинок, підвищення чи пониження голосу, а також виокремлення певних слів і фраз.

На Русі ці знаки не отримали значного поширення. Відомі лише два рукописи середини XI ст., в яких зустрічаються екфонетичні знаки: це Остромирове Євангеліє і так звані Купріянові листи (з Євангелія – апракос). Найвірогідніше, традиція урочистого читання Євангелія і Апостола передавалась усно. В давньоруських співочих рукописах музичні знаки трапляються з початку XII ст. Цей особливий рід невменного письма презентує різновид партеовізантійської (чи старовізантійської) нотації, що склалась в основних своїх рисах у XI ст. Ця нотація і послужила основою руської знаменної нотації (від слова знам'я – знак), чи крюкової (від назви одного з найуживаніших знаків – крюк).

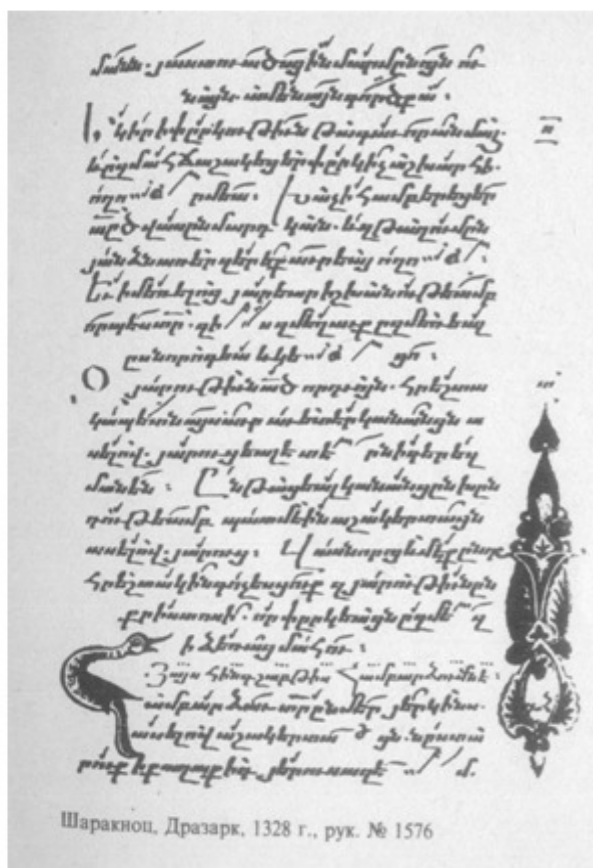
Таким чином, основою крюкової нотації стала нотація старовізантійська, в яку були внесені зміни і доповнення, які відображали специфіку й особливості руської інтонаційно-мелодичної мови. В результаті був витворений свій тип нотації, що походить від

старовізантійського невменного письма... Однак графічна подібність не є схожістю мелодичною. Якщо візантійська мелодія мала схвильований характер і тяжіла до підкресленої експресії, то при її перенесенні на слов'янський ґрунт вона набула більш плавного, спокійного характеру, мелодична лінія вирівнювалась; нівелювалась гострота контурів, що призводило до появи специфічних руських оригінальних формул – послівок. Так сформувався головний з давньоруських церковних розспівів – знаменний розспів» [1].

Безлінійна хазова нотація була найдавнішим методом вірменського нотопису. Нею записувались не лише вірменські сакральні, а й етнічні музичні тексти. За стилем нотації у ній чимало спільних рис з візантійською невменною та давньоруською знаменною нотаціями. Цікаво, що час виникнення хазової нотації збігається з витворенням невм – VIII ст., тоді як давньоруська знаменна нотація виникла на століття пізніше – з прийняттям на Русі християнства. Зважаючи на те, що вірмени відіграли важливу роль у прийнятті Київською Руссю християнства, можемо припустити, що саме за їхнім посередництвом до нашої держави прийшла нотація, подібна до хазової, адже між ними є багато спільних нотних знаків. «У рукописних фрагментах, які зберігаються в Матенадарані періоду IX–X ст., трапляються зразки старовинних вірменських піснеспівів, записаних хазовими, чи співочими, знаками. Основних співочих знаків, що використовувались у цих фрагментах і загалом в монолітних найдавніших манускриптах з хазами (які не дійшли до нас) – 24 найменування, які були свого часу опублікованими в центральній Вірменії в формі переліку. Її пізніші копії зустрічаються в ряді рукописів Матенадарана» [5, с. 18, 20].



*Деякі з відомих сьогодні знаків хазової нотації*



*Фрагмент Шаракноцу, записано хазовою нотацією*

Хазова нотація була основою вірменського нотопису до XV ст. Її подальший розвиток, окремо від Візантії, не подібний на західноєвропейський поступовий перехід до лінійної. Через

складні історичні умови, які випали на долю вірмен, розвиток їхньої нотації відбувався іншим шляхом. Тому у вірменському релігійному культурі до сьогодні послуговуються нововірменською нотацією, витвореною на базі хазової (подібно до невменної) майже два століття тому. Звісно, в переважній більшості вірменські сакральні пісенспіви вже є розшифрованими спеціалізованими інституціями на п'ятилінійну нотацію. Проте, зважаючи на суттєвий обсяг лише їхніх текстових варіантів, вони існують і в аналогічній невменній нотації.

Патараг – вірменська літургія – «первинно був записаний хазами» [3, с. 52]. Період з XV по XVIII ст. був одним із найскладніших в історії вірмен. «З 1555 р... Вірменія була поділена між Османською Туреччиною і Сефевідським Іраном» [7, с. 69]. А в «XVII–XVIII ст. вона знаходилась під турецько-персидським ігом» [7, с. 76]. У цей час вірмени не мали можливості приділяти належну увагу розвитку музичного мистецтва, в результаті чого втратили ключ до прочитання хазів. Постає проблема: нотація є, але досягнути музичний зміст, закладений у ній, ніхто з дослідників не зміг. Єдиним, хто найближче підійшов до транскрипції хазових знаків, був Комітас Вардапет – відомий вірменський науковець, музиколог, композитор та фольклорист. Проте і йому повною мірою не вдалося відкрити їхній справжній зміст.

Переходити на п'ятилінійну нотацію було, за переконанням вірмен, небезпечно. Тому, аби зберегти традицію і захистити вірменське сакральне музичне мистецтво від можливих впливів, у 1813 р. була розроблена система нововірменської нотації.

«Матенадаран має... середньовічні рукописи з хазовим письмом... виконані у XIX ст. за допомогою знаків нововірменської системи нотації, винайденої (на заміну хазовій) визначним церковним музикантом Гамбарцумом Лімонджяном (XIX ст.)» [2, с. 38] (чи Баба Гамбарцум, як трапляється в інших джерелах). У зв'язку з цим нововірменську нотацію також називають лімонджянівською. Гамбарцум Лімонджян взяв за основу хазові знаки, які вже тут у стрункій системі нотних та ритмічних позначень найбільш точно передавали музичний текст. Таким чином, ця система залишилась вірною хазовій, увібравши водночас риси пізнішої, західноєвропейської мензуральної нотації. Адже ця система була досконалішою, ніж хазова. У ній нотні знаки мали роль орієнтовного запису музичного тексту, лише віддалено передаючи його справжній зміст. Нововірменська нотація Лімонджяна мала струнку систему нотних знаків, які вже чітко позначали ноти, їхнє висотне розташування, тривалості, альтерації і навіть паузи.

«Базується нововірменська система Гамбарцума Лімонджяна на октавному звукоряді та узгоджена з особливостями темперації вірменської монодичної музики. Сім основних висотних знаків (вигляд та назви яких взяті з хазів) позначають два зчеплених мажорних тетраборди з дещо більш пониженим, аніж у рівномірно-темперованому строї, третім ступенем. Ці два тетраборди складають своєрідну міксолідійську гаму. Ці ж знаки мають октавні модифікації» [2].

Таким чином, ноти лімонджянівського звукоряду мають наступні назви (читати назви вірменською мовою слід з наголосом на останньому складі):

«До – Пуш (скорочено По)

Ре – Екорч (скорочено Е)

Мі (яке є дещо понижене) – Вернахаг (скорочено Ве)

Фа – Бенкорч (скорочено Бе)

Соль – Хосроваин (скорочено Хо)

Ля – Неркнахаг (скорочено Не)

Сі (переважно понижене на півтона) – Паруйк (скорочено Па)» [1].



Ці ж нотні позначення мають свої позначення у звуковисотному відношенні:



«Звуковисотне трактування звукоряду вірменського нотування з часом змінювалось; в більш давніх записах воно відповідає міксолідійській гамі від звука ре» [2].

«В основі позначення ритму лежить парний поділ тривалостей. Ритмічні знаки ставляться над висотними, вони ж застосовуються і для запису пауз (виставляються у нотній стрічці). Ноти групуються згідно з метричною одиницею мелодії. В групі нот однакової тривалості ритмічний знак ставиться лише при першій з них» [2].

Розгляньмо детальніше запис та назви тривалостей та ритмічних позначень у системі нотування Гамбарцума Лімонджяна:

Суг	○		Ереккет	∴	
Ерккет	∴		Кетстор	∴	
Кет	•		Тав	⌢	
Стор	∴		Кисатав	⌢	
Еркстор	∴		Карордтав	+	
Цунк	○				
Цикнер	∴				



У нововірменській нотації Гамбарцума Лімонджяна є єдиний «знак альтерації, який ставиться над знаком висоти і означає підвищення або пониження основного звука на півтону (у деяких випадках менше ніж на півтону), або пониження звука, розташованого на ступінь вище. Точний зміст знака альтерації визначається відповідно до того, в контексті якого гласу він використовується» [1]. Таким чином, кожна нота зі знаком альтерації може читатись двояко. Істинне її значення показує контекст:



Ось яким чином виглядає фрагмент «середньовічної духовної пісні, записаної Ніколаєм Ташчяном» [2] нововірменською нотацією Гамбарцума Лімонджяна:



Про зручність нововірменської системи нотації Гамбарцума Лімонджяна свідчить той факт, що до сьогодні у багатьох вірменських храмах послуговуються Шаракноцем XIX ст. (книга сакральних вірменських гімнів літургійного року), записаним лімонджянівською нотацією. Такий Шаракноц, який ми вже згадували вище, зберігається у Львівському музеї історії релігії та у Вірменському Кафедральному Соборі Львова, яким постійно користуються під час богослужіння.

Лімонджян як творець цієї системи дав великий поштовх для подальшого розвитку запису сакральних жанрів. Особливо велике значення для перекладу на нову систему нотації багатьох вірменських монодичних піснеспівів здійснив Ніколай Ташчян, спираючись на вже нову систему вірменської нотації. Працюючи в Ечміадзіні над упорядкуванням нотних збірників вірменської сакральної музики, «під рукою Ташчяна знаходились унікальні середньовічні вірменські музичні рукописи, у зовнішніх даних яких він (як, зрештою, і всі докомітасівські теоретики) орієнтувався достатньою мірою; і що записуючи мелодію того чи іншого, спеціально виконуваного йому піснеспіву, музикант, цілком природно, вдивлявся у ці рукописи. А на загал, створення нововірменської системи нотопису, укладання нотних збірників і публікація найважливіших з них, будучи результатами поштовху музично-теоретичної думки і формами теоретичних занять, в свою чергу, самі постали поштовхом до подальшого поглиблення наукового вивчення теоретичних питань вірменської монодичної музики.

Так, при укладанні вищезгаданих збірників виникла потреба і в створенні «Підручника» вірменського нотопису, в якому б було, окрім положень, що стосувалися б самого існування системи нотації, також (і головним чином) зібрання основних положень середньовічної теорії вірменського Осьмогласся. Без цього було б важким прочитання розписаних за гласами давніх монодій. «Підручник» був створений Ташчяном. Нині з'ясовується, що найважливішим доповненням до нього була і є розміщена автором на початку нотного Шаракноцу система послівок вірменської духовної музики, що є квінтесенцією мелодичного змісту вірменського Осьмогласся. Систему послівок вірменської духовної музики свого часу окремим зошитом видав також інший яскравий представник константинопольської школи Єгія Тинтесян. На жаль, цей зошит, що містить майстерно виконані записи типових мелодій європейською нотацією, залишився ніби непоміченим (незважаючи на його дрібний, орієнтуючий заголовок) і пройшов повз увагу навіть західних сходознавців – вірменистів та музикознавців» [6].

Таким чином, нововірменська система нотації Гамбарцума Лімонджяна стала основою для транскрибування багатьох вірменських сакральних музичних жанрів та науково-дослідницької діяльності музичних інституцій – Інститут Месропа Маштоца в Матенадарані. Нею досі послуговуються вірменські вчені-фольклористи для запису народних пісень в польових дослідженнях. Тому практична зручність цієї системи нотації дозволить їй повноцінно існувати ще тривалий час. Сьогодні ж залишається завдання розшифрування, прочитання давньовірменської нотації. Можливо, тоді нам відкриється справжня, особлива, давня сакральна вірменська музика.

ЛІТЕРАТУРА

1. Акопян Левон. «Армянская нотопись» [Електронний ресурс] / Левон Акопян. – Режим доступу : URL: <http://www.pravenc.ru/text/76128.html>.
2. Атаян Роберт. «Армянская нотопись» [Електронний ресурс] / Роберт Атаян. – Режим доступу : URL: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_music/571](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/571).
3. Багдасарян А. Патараг – армянская литургия в записи Никогайося Ташчяна / А. Багдасарян : [Сборник статей : Тезисы конференции по вопросам истории и теории монодической музыки]. – Ереван : Союз композиторов Армении / Комиссия народного музыкального творчества, 1–2 ноября 1984. – 60 с.
4. Древние виды нотации [Електронний ресурс]. – Режим доступу : URL: [http://redgino.ru/publ/drevnie\\_vidy\\_notacii/59-1-0-1391](http://redgino.ru/publ/drevnie_vidy_notacii/59-1-0-1391).
5. Тагмизян Н. Музыка древней и средневековой Армении / Н. Тагмизян. – Ереван : Советакан Грох, 1982. – 64 с.
6. Тагмизян Никогос. Теория музыки в древней Армении [Електронний ресурс] / Никогос Тагмизян. – Режим доступу : URL: <http://www.miacum.ru/forum/database/history/2/#p1445>.
7. Хачикян А. Э. История Армении (краткий очерк) / А. Э. Хачикян. – Ереван : «Филин», 2004. – 192 с.

УДК 39(477)

В. М. ЛАЗУКА

**СУЧАСНА ВОЛИНСЬКА ФОЛЬКЛОРИСТИКА: РЕГІОНАЛЬНИЙ АСПЕКТ**

*У статті розглянуто дослідницькі матеріали регіональних збирачів волинського фольклору та охарактеризовано збірники О. Кондратович, О. Ошуркевича, Є. Гищинського та ін.*  
**Ключові слова:** фольклор, Волинь, сучасні регіональні дослідження

В. М. ЛАЗУКА

**СОВРЕМЕННАЯ ВОЛЫНСКАЯ ФОЛЬКЛОРИСТИКА: РЕГИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ**

*В статье рассмотрены исследовательские материалы региональных собирателей волинского фольклора и охарактеризованы сборники А. Кондратович, А. Ошуркевича, Е. Гищинского и др.*  
**Ключевые слова:** фольклор, Волинь, современные региональные исследования.

V. M. LASUKA

**MODERN VOLYN FOLKLORISTICS: REGIONAL DIMENSION**

*The article describes the research material gatherers Volyn regional folklore and characterized collections A. Kondratovich Oshurkevicha A., E. Gischinskogo, etc.*  
**Key words:** folklore, Volyn, modern regional study.

Перехідний характер сучасної української культури наполегливо вимагає осмислення шляху розвитку нашої країни. Знову, як і століття тому, актуалізувалися обговорення питань самого існування країни, векторів її розвитку, взаємин територій, етносів, соціальних груп. Складність опису сучасної соціокультурної ситуації полягає в тому, що створення моделей функціонування національної культури вступає у протиріччя із практикою конкретного буття, зумовленої наявністю складних зв'язків між окремими соціальними або етнічними групами, спільністю і розходженням історичних долей, різнонаправленістю ціннісних орієнтацій. При

всій різноманітності конкретних досліджень залишається відчуття відсутності єдності в розумінні поняття національної культури загалом. Одним із способів подолання труднощів осмислення вітчизняної культури в цілому стає звернення до вивчення її окремих регіонів. Такий метод може стати основою серйозного міждисциплінарного дослідження, де множинність зв'язків є найчастіше типово-подібною до загальноукраїнського контексту, але в силу локалізованості у часі та просторі вони носять більш очевидний характер. Сьогодні регіональні студіювання проводяться в таких напрямках, як геополітичний, соціологічний, історико-краєзнавчий та ін. Натомість у цьому далеко не повному переліку намітилась ще одна важлива складова – вивчення регіональної традиційної культури. Специфіка цих досліджень полягає в тому, що вони переважно перетинаються з краєзнавчими, акцентуючи культурні традиції як корінного населення, так і етнічних менших, які закріпилися в їхньому повсякденному бутті.

Волинь в цьому аспекті не є винятком. Адже ретельне вивчення фольклору, народних звичаїв, обрядів і свят, традиційного декоративно-прикладного та образотворчого мистецтва не лише збуджує нашу історичну пам'ять, але й прокладає єдино істинні шляхи нашого відродження. Тому ми звернулися до відповідних напрацювань місцевих фольклористів, розуміючи, що саме їхня діяльність є однією з найбільш актуальних проблем сучасності.

Питання волинського фольклору у наукових розвідках висвітлювали філологи Р. Кирчів [8], В. Давидюк [3], М. Дмитренко [4], Т. Жалко [5], О. Білик [1], мистецтвознавці Н. Супрун-Яремко [18], Л. Ігнатова [7], О. Коменда [16] та ін. Разом з тим історія збирання та вивчення волинського фольклору в сучасний період потребує послідовності, уточнення та систематизації. Отже, метаю та основним завданням нашої статті є огляд сучасних надбань волинських фольклористів.

Нинішня Україна представляє себе в світі як самодостатня держава із самобутньою культурою, відкриваючи нові перспективні напрями у її дослідженнях загалом та фольклористики зокрема. Стають доступнішими для вивчення обрядовий фольклор, пісні січових стрільців, повстанські пісні, значно розширюється палітра музичної обрядовості. На цьому поприщі ведуть активну збирацьку діяльність О. Ошуркевич, Є. Гіщинський, П. Клекоцюк, О. Антонюк та О. Кондратович, уродженка села Кримно Камінь-Каширського району, відома волинська збирачка і пропагандистка поліської пісенної обрядовості. У 1994 році у видавництві «Надстир'я» побачила світ книга «Калиновий квіт Полісся» [10], до якої увійшло 160 народних пісень, записаних збирачкою в рідному селі Кримно Камінь-Каширського району. Пісенний матеріал у книзі систематизовано за жанрово-тематичним принципом: календарно-обрядові: рогульки (7), веснянки (9), постові пісні (15), петрівочні, ягідні, косарські (27), жнивварські (27), осінні (4); родинно-обрядові: пісні про кохання (кількісно найбільший розділ) – (68), пісні про сімейне життя; наймитські, заробітчанські, вдовині, сирітські пісні (6); балади (14); козацькі (8); рекрутські, солдатські пісні (8). Як бачимо, в побуті волинського Полісся найбільше збереглося родинно-обрядових пісень (68). Насамперед це пояснюється весільним обрядом, який повністю зберігся у волинських селах. Такі пісні, як наймитські, заробітчанські, рекрутські, солдатські практично не побутують. Слід зауважити, що календарно-обрядові пісні починаються з рогульок. Річ у тім, що в західних регіонах України, зокрема на межі з білоруськими територіями, так називали волочобні пісні, які, за словами Ф. Колесси, «співають у часи Великодня дружини «волочобників», зорганізовані так само, як українські колядники. Волочобні обряди й пісні були давніше поширені й на українських землях... Вони оспівують ті ж самі теми, як колядки, даючи перевагу еротичному (любовному) змістові» [9, с. 37–38]. У 2007 році побачило світ друге, доповнене і дещо перероблене видання збірника «Калиновий квіт Полісся. Пісенні скарби краю» [11]. У новому варіанті збірника розширилось жанрове представництво поліських пісень, а саме: добавились колядки і щедрівки, історичні та пісні, що співаються на хрестинах, пісні про сімейне життя замінені родинно-побутовими піснями. У розгорнутому вступі збирачка розповіла та представила світлини носіїв та популяризаторів духовних надбань волинських поліщуків. З часом Олександра Павлівна розширила коло своїх етнографічних інтересів, і в 2009 році була надрукована нова книга «Народний календар Волинського Полісся від свята до

свята» [13]. У науково-пізнавальному виданні авторка системно від свята до свята відобразила спосіб життя поліщуків, їхні набутки у сфері матеріальної та духовної культури, зокрема традиції, звичаї, обряди, вірування та повір'я. Мова збірника багата, яскрава, пересипана переказами, легендами, спогадами старожилів [13]. Втім, дослідниця не зупинилася на досягнутому, і у 2011 році з'являється нове дослідження «Кримно і Бронця: минувшина та сьогодення». У книзі висвітлено непростий літопис поліського села Кримно Камінь-Каширського району, що на Волині. Через опис суспільних подій та долі окремих людей і родин ведеться розповідь про те, як село з волі місцевого поміщика Яна Терлецького мало перетворитись на містечко Катериново на честь дружини можновладця Катерини; як дії місцевої влади позбавили село статусу самостійного населеного пункту та його історичної назви; як 9-річна наполеглива боротьба патріотично налаштованих кримненців повернула селу і його попередній статус, і назву [12].

Ще однією яскравою сторінкою у волинській фольклористиці вписана діяльність Олекси Ошуркевича – фольклориста, етнографа, літературознавця. Родом із м. Берестечка, він все життя присвятив збиранню і вивченню зразків народної мудрості. У його арсеналі такі друковані видання, як «Пісні з Волині» (1970), «Чарівне кресало: Українські народні казки з Волині і Полісся» (1995), «Пісні з Колодяжна» (1998), «Лірницькі пісні з Полісся: Матеріали до вивчення лірницької традиції» (2002) та ін.

З цієї серії книг виділяється своєю оригінальністю збірник «Пісні з Колодяжна», виданий у 1998 році в «Надстир'ї». Він репрезентує пісенний пласт з одного осередку – села Колодяжна Волинської області [14, с. 3]. Ця книга перекликається з працею І. Колесси «Галицько-руські народні пісні з мелодіями», опублікованого, як повідомляє М. Загайкевич, у 1901 р. етнографічною комісією Наукового товариства ім. Шевченка. Автор теж відтворює картину музичного побуту одного села, зокрема с. Хомовичі Стрийського повіту [6, с. 70].

Матеріали збиралися протягом 1965–1996 рр. У збірнику вони згруповані за жанрово-тематичним принципом: календарно-обрядові пісні, родинно-обрядові, пісні з особистого та родинного життя, балади, історичні та суспільно-побутові пісні, жартівливі, приспівки. Збірник доповнений примітками, покажчиком виконавців пісень, словником діалектичних та маловживаних слів, а також алфавітним покажчиком пісень. Передусім Колодяжне – це село, де жила сім'я Косачів та Леся Українка зокрема. Тому О. Ошуркевич, здійснюючи повторні записи пісень, накреслив перед собою наступні завдання: виявлення факту збереженості і побутування різних пісенних жанрів на сучасному етапі; фіксація матеріалів і зіставлення їх із записами кінця XIX століття, що їх зробили на Ковельщині члени родини Косачів, зокрема Леся Українка.

В останні роки свого життя Олекса Ошуркевич працює над різдвяно-новорічною тематикою. Так, у 2009 році виходять такі видання: «Під зорями новорічними: традиційні щедрівки, рядження» [15], «Різдвяний вертеп на Волині» [17]. У першій книзі вперше публікуються фольклорно-етнографічні матеріали, зібрані на теренах Західного Полісся та Волині (в межах сучасної Волинської області). Традиційні новорічні щедрівки, звичаї рядження, ритуальні обходи дворів з Маланкою, козою, конем, ведмедем, буськом відзначаються багатством і стійкістю канонічних форм, локальними особливостями. Зразки народної творчості, які традиційно пов'язані з передноворічним Щедрим вечором, об'єднані у збірнику у два блоки. Перший з них містить щедрівки, а також деякі твори колядкового характеру, які виступають інколи в ролі щедрівок. Другий блок містить тексти обрядових ряджень. При основних текстах щедрівок подано також окремі варіанти, паралелі. Як приклад: Маланка з Поромова [15, с. 63]; Маланка з Білина [15, с. 65]; Маланка з Кримна [15, с. 67]; Маланка із Залюття [15, с. 68]; Маланка з Колодниць [15, с. 70]. Також подано різноманітні типи і форми ряджень, властиві як для Волині, так і для Західного Полісся. Нотні транскрипції здійснено Мирославом Стефанишином (розділ «Щедрівки») і Юрієм Рибакком (розділ «Обрядові рядження»). Мелодії до пісенних текстів обрядових ряджень подаються в додатку окремим блоком. Як у текстовій частині, так і в нотаціях мелодій збережені автентичні особливості фольклорно-етнографічних записів [15].



У книзі «Різдвяний вертеп на Волині» коротко висвітлюється історія розвитку вертепу як унікального явища традиційної побутової культури, подаються автентичні записи текстів вертепних драм з Волині. У виданні використано рідкісні ілюстративні матеріали. У передмові видання під назвою «Різдвяний вертеп на Волині» автор представив унікальний, інколи дещо дискусійний матеріал щодо вертепного дійства. Звернемося до слів автора: «Складні суспільно-історичні і побутові умови визначили своєрідність розвитку вертепного мистецтва. Тут, безперечно, мали впливи польської шопки. Проте вони аж ніяк не були вирішальними. Вироблялися, закріплювалися і суто місцеві типи українського вертепу. Про це свідчить увесь комплекс наявних матеріалів.

Різдвяні вистави, як правило, функціонували на рівні різних редакцій, типів, варіантів. За своїми конструктивними особливостями то не був одностандартний театр ляльок. Побутували вертепи (шопки) дво- і одноярусні, можливо, і триярусні, що будувалися за принципом наверхстунання символів: небо – земля – пекло. Така сутність підсвідомо або ж явно виражена в усій смисловій структурі вертепів. Та безумовно, що форми і специфіка побутування вертепів на Волині, як і загалом і Україні, досі вивчені недостатньо.

Вертепна драма мала вплив на становлення творчих особистостей. У цьому зв'язку варто згадати один вельми промовистий факт: у листі від 2 січня 1838 року з Флоренції до матері великий поет, уродженець Волині Юліуш Словацький згадує кременецький вертеп, якому, за його ж словами, він «зобов'язаний своїм шекспірівським ентузіазмом».

Як витвір народної творчості і як історико-культурне явище, вертепне мистецтво завжди відповідало вимогам, інтересам широких кіл народу. Тривкою і незмінною була ідея боротьби з тиранією» [17, с. 15].

Сьогодні ще зберігся і побутує у Волинському Поліссі один із найновітніших, та в силу відомих політичних обставин найменш вивчений пласт народної творчості – стрілецькі та повстанські пісні. Дослідження цього питання знаходимо в дисертації Ігнатової Л. П. [7]. Науковець вказує на те, що оскільки виникнення вказаних творів пов'язане з певним історичним етапом, вони мають досить окреслене тематичне коло, яке пов'язане з життям і побутом певного середовища, а їхня головна сюжетна спрямованість – боротьба за створення української державності. Втім, на Волині більшу увагу зосереджено на повстанських піснях часів Великої Вітчизняної війни й перших повоєнних років – шарі пісенності, на який до останнього часу було накладено суворе вето. Тих, кого вони оспівували, трактували однозначно – вороги народу.

Відомо, що першою в жовтні 1942 р. організувалась УПА «Північ» на Волині, а саме поблизу села Вовчак Турійського району створилась легендарна «Січ» – колиска УПА. Тому повстанські пісні, як і стрілецькі, побутували серед волинян і в радянські часи. Свідченням цієї тези є подія, яка відбулася в смт. Рожище на початку 70-х років ХХ ст. Силами акторів-аматорів була поставлена п'єса «Невольник», для музичного оформлення якої керівник оркестру Арсен Малярчук використав мелодії з повстанських пісень. Проте легалізаційний статус цей пласт української пісенності отримав лише на початку 90-х років ХХ століття. Для цього, як побачимо далі, багато зробив Євген Гіщинський – художній керівник навчально-методичного центру культури Волині, заслужений працівник культури України, творець співаника «Пісні січових стрільців» (1990 р.), уродженець села Кимир Львівської області. У 2002 році він видав збірник-антологію «За волю України» [9], у якому репрезентовано повстанські чоловічі військові співи. Вони творились під час відомих військових дій, співались УПА, усім свідомим українством. Подано 238 текстів і нотний матеріал (у тому числі варіанти) молитов і гімнів (6), урочисто-патріотичних (83), похідних (18), лірико-побутових (55), жартівливих і сатиричних (12), тюремних і табірних (44) пісень. Збірник доповнений примітками, де розміщені короткі нариси про подвижників українських національно-визвольних змагань та історичні довідки про авторів пісень (якщо відомо), а також біографічні нариси К. М. Полуведька та Б. М. Старшинського (розділ «Майстри кривавих вбивств»). У передмові «Від упорядника» подана історична інформація про діяльність УПА на Волині, про зібраний пісенний репертуар. Автор включив до збірника, крім повстанських, стрілецькі, пластунські, народні пісні, їхні переспіви, романси. Часто на мелодії відомих авторських і народних пісень, романсів складались нові, актуальніші на той час за змістом слова («Ой піду я, піду поміж

ланами»; «Ми смілі воїни суворі»; «Дівчино-голубко»; «Козак перед боєм»; «До колгоспу стежка проста»; «Під небом чужим я скитаюсь»). Так досить оперативно поповнювався репертуар бійців. Деякі з цих прикладів увійшли до збірника. Ще одним джерелом поповнення пісенного матеріалу стали пісні, записані і розшифровані М. Стефанишиним («Сидів я дні, лічив і ночі»; «Скажи мені, моя матусю»; «Люба матусе»; «Україно, Україно»), Р. Кушніруком («Зродились ми великої години»; «Під Києвом, під Крутами»; «Мов олень той»; «Ой у лісі на полянці»; «Прощайте, літа молодії»; «Зажурились хлопці»), П. Клекоцком («Довго спала Україна»), Т. Фокшей («Пісня хлопських повстанців»). Але найбільша кількість пісень записана, розшифрована або відтворена з власної пам'яті упорядника – Є. І. Гіщинського, який у дитячі та юнацькі роки співав їх разом зі своїми односельцями (с. Кимир Перемишлянського р-ну на Львівщині). Спостерігається іманентна специфічність цих пісень – внаслідок народної обробки (адже це у більшості випадків усна творчість) у різних місцевостях, навіть у близьких селах побутували відмінні варіанти як мелодій, так і тексту. Деякі з них теж представлені у зазначеному збірнику – «Цього року сумні свята»; «Мов олень той»; «Спійть, хлопці, спійть»; «Зелений гай»; «Сонце сходить і заходить» та ін. Слід також відмітити художнє оформлення книги. Вона проілюстрована відомими графічними роботами Ніла Хасевича, які були видрукувані в місті Любліні (Польща) Богданом Самохваленком у 1992 році. Ніл Хасевич, як відомо, був талановитим художником та одним із бійців УПА [7, с. 34–35].

Особливої уваги фольклористів заслуговує збірка волинських народних пісень «Пісні Волині й Полісся. Наш роде хороший...», упорядниками якої виступають П. В. Клекоцук та О. І. Коменда [16]. У збірці репрезентовані народні пісні Західної Волині і Західного Полісся, записані впродовж 1991–2005 рр. у селах Володимир-Волинського, Горохівського, Локачинського, Ратнівського, Камінь-Каширського, Рожищенського, Ківерцівського, Маневицького та Луцького районів. У збірці запропоновано новітній підхід до структуризації матеріалу. Як зазначає О. Коменда у «Вступних заувагах» [16, с. 10–17], що «структура збірки утворена перехресною дією трьох принципів: 1) календарної хронології (весна, ягоди, жнива); 2) послідовності подій людського життя (хрестини, при колиці, весілля); 3) виконавсько-стилістичної спорідненості (наспіви, записані від одних і тих же виконавців, подані підряд)» [16, с. 11]. Не менш цікавим є представлений пісенний матеріал. Вперше ми зустрічаємо ягідні пісні, також малопоширені зараз колицькі та хрестинні пісні. Однак зазначена збірка вимагає більш детального аналізу, що буде зроблено у наших наступних публікаціях.

Отож, зважаючи на викладене вище, можна констатувати, що, попри всі негаразди перехідного періоду в 90-х роках ХХ – початку ХХІ ст. фольклористична справа на Волині продовжує традиції своїх відомих попередників. Правда, народні надбання збирають виключно місцеві фольклористи. Разом з тим напрашується ще один висновок – народна музична творчість на Волині має широке побутування. Деякі пісні ще зберегли своє ритуальне призначення (весільні, купальські, колядки, щедрівки), але більшість з них його втратили і найчастіше виконуються у концертному варіанті. Водночас повертається із забуття музичний мелос боротьби УПА, який є закономірним продовженням кращих епічних традицій минулих віків.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Білик О. А. Календарно-обрядова пісенність Західного Полісся / О. А. Білик. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2008. – 334 с.
2. Гіщинський Є. І. За волю України. Антологія / Є. І. Гіщинський. – Луцьк : «Надстир'я», 2002. – 275 с.
3. Давидюк В. Ф. Первісна міфологія українського фольклору / В. Ф. Давидюк. – Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2005. – 310 с.
4. Дмитренко М. Український фольклор і глобалізація: проблема збереження генетичного коду / М. Дмитренко // Фольклористичні зошити. Збірник наукових праць. Випуск 10. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2007. – С. 3–10.
5. Жалко Т. До питання жанрології українських весняних календарно-обрядових пісень / Т. Жалко // Фольклористичні зошити. Збірник наукових праць. Випуск 10. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2007. – С. 61–68.

6. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. / М. Загайкевич. – К. : вид. АН Української РСР, 1960. – 190 с.
7. Ігнатова Л. П. Тенденції розвитку музичної культури Волині наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Ігнатова Лариса Петрівна. – К., 2006. – 219 с.
8. Кирчів Р. Фольклор українського Полісся / Р. Кирчів // Із фольклорних регіонів України. Нариси й статті. – Львів, 2002. – С. 214–262.
9. Колесса Ф. Огляд пісенних форм української народної поезії / Ф. Колесса. – Музикознавчі праці. – К. : Наукова думка, 1970. – 592 с.
10. Кондратович О. Калиновий квіт Полісся / О. Кондратович. – Луцьк : «Надстир'я», 1992. – 88 с.
11. Кондратович О. Калиновий квіт Полісся. Пісенні скарби краю / О. Кондратович. – Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2007. – 248 с.
12. Кондратович О. Кримно і Брониця: минувшина та сьогодніня / О. Кондратович. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2011. – 176 с.
13. Кондратович О. Народний календар Волинського Полісся від свята до свята / О. Кондратович. – Луцьк : Волин. обл. друкарня, 2009. – 198 с.
14. Ошуркевич О. Пісні з Колодяжна. Фольклорний збірник / О. Ошуркевич. – Луцьк : «Надстир'я», 1998. – 152 с.
15. Під зорями новорічними: традиційні щедрівки, рядження / [фольк.-етногр. зап. О. Ошуркевича]. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2009. – 100 с.
16. Пісні Волині й Полісся. Наш роде хороший... Випуск 1 / [упор. П. В. Клекоцюк, О. І. Коменда]. – Луцьк : ВМА «Терен». – 216 с.
17. Різдвяний вертеп на Волині. Вид. 2-ге, доп. і уг. / [зап. текстів, упор. і вступ. ст. О. Ошуркевича]. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2009. – 72 с.
18. Супрун-Яремко Н. О. Весняний дитячий фольклор Південно-західної Волині / Н. О. Супрун-Яременко // Музикознавчі праці. Зб. наук. статей. – Рівне : видавець О. Зень, 2010. – 574 с.: нот., світлини.

УДК 78.03:316

Л. Л. СТЕЦЬ

### РУЙНАЦІЯ ДУХОВНИХ ЦІННОСТЕЙ СУЧАСНОЇ МОЛОДІ ПІД ВПЛИВОМ ЗАХІДНОЇ РОК-МУЗИКИ

*У статті піднімається одне із найбільш актуальних питань сучасності – вплив продукції рок-музичної індустрії на покоління молодих людей та приводяться конкретні зразки цього впливу.*

**Ключові слова:** західна рок-музика, руйнація духовних цінностей, сучасна молодь, сатанізм.

Л. Л. СТЕЦЬ

### РАЗРУШЕНИЕ ДУХОВНЫХ ЦЕННОСТЕЙ СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЕЖИ ПОД ВЛИЯНИЕМ ЗАПАДНОЙ РОК-МУЗЫКИ

*В статье поднимается один из самых актуальных вопросов современности – влияние продукции рок-музыкальной индустрии на поколение молодых людей и приводятся конкретные образцы этого влияния.*

**Ключевые слова:** западная рок-музыка, разрушение духовных ценностей, современная молодежь, сатанизм.

**DESTRUCTION SPIRITUAL VALUES OF TODAY'S YOUTH INFLUENCED BY WESTERN ROCK MUSIC**

*The article raises one of the most pressing issues of our time – the impact of production rock music industry for a generation of young people and provides specific examples of this influence.*

**Key words:** *Western rock music, the destruction of spiritual values, the modern youth, Satanism.*

Цивілізаційний розвиток, який супроводжувався проголошенням пріоритету ренесансного Розуму, секуляризацією культури, розкриттям інтелектуальних здібностей людини, вказує, що культура вступила в період глобального переходу. Він сутнісно відрізняється від традиційного поняття культури, характеризується змінами таких атрибутивних складових, як духовний світ людини, її психіка, менталітет, система цінностей, тобто всього поля людської екзистенції. Дехто з науковців називає цей перехід пост-культурою. На думку В. Бичкова, пост-культура означає «подобу» культури, що виростає з неї і поки що маскується під неї, яка інтенсивно витісняє її в сучасній цивілізації і відрізняється від культури своєю сутністю. Точніше відсутністю такої. Пост-культура – це ніби-культурна діяльність (включаючи її результати) покоління людей, що свідомо відмовилися від Великого Іншого як трансцендентного центру Універсуму і прагнуть будувати щось в культурно-цивілізаційних полях з орієнтацією тільки і виключно на свій розум. З позиції культури пост-культура постає культурою з порожнім центром, як би такою оболонкою культури, під якою – порожнеча. Безперечно, що зазначена ситуація спостерігається у всіх проявах людської життєдіяльності, особливо в мистецькій сфері загалом та музичному мистецтві зокрема. Більше того, саме в середовищі молодіжного музикування, так званій рок-музиці, виникає загроза не лише руйнації цього середовища, але і його існування.

Актуальність обраної теми обумовлюється її недостатньою вивченістю, на що вказує і аналіз літератури. Увагу дослідників привертало найчастіше різні аспекти рок-культури як явища в межах контркультури або молодіжних субкультур: І. Набок, А. Запесоцький, О. Зінкевич [3], Л. Васильєва [2]; як основні духовні пріоритети студентської молоді [5]; як актуалізація класичної традиції [6]; як типологізація молодіжних субкультур [1]; як своєрідний ресурс духовності [4].

Метою нашої статті є показ руйнівного впливу західної рок-музики на духовні цінності сучасної молоді.

Музика як одна із найбільш виразних форм мистецтва своїм ритмом, мелодією, гармонією, динамікою, різноманітністю звуків, тембрів, нюансів передає нескінченну гаму почуттів та настроїв. Чергування деяких ритмів на певній звуковисотній частоті здатне проникати, мінаючи свідомість, в глибини самої душі, створюючи відповідний настрій людини. Дослідники вже давно звернули увагу на те, що музика здатна викликати в людини певні надприродні переживання, спонукаючи її до тих чи інших дій. Відомо, що ще у древніх віруваннях, які були тісно пов'язані з окультизмом і магією, вміло оперували музикою як своєрідним чинником маніпулювання людською свідомістю. Саме тому єгипетські жреці, індійські йоги, тибетські лами свідомо використовували її у своїх мантрах, заклинаннях, створюючи атмосферу, здатну проникати у світ потойбічних духів.

Небезпечна межа в музиці часто-густо чітко не проглядається, тому вплив її на поведінкову сферу сучасної людини рідко стає предметом дискусії, особливо в сучасних засобах масової інформації, адже комерційний успіх понад усе, тим паче, що ця музика, на перший погляд, є такою безневинною і безпечною.

Актуальність теми продиктована ще й тим, що музика в житті молоді людини займає одне з домінуючих місць. З відкриттям кордонів до нас хлинув потік західної культури і, як показує реальність, знайшла багато своїх прихильників. Не знаючи англійської мови, вони не задумуються над змістом і впливом тексту на свою свідомість і підсвідомість. Сучасна рок-

музика, подібно до древньої, має здатність проникати в глибинні пласти людської свідомості, впливаючи на її життєздатність. Рок-музика, часто в поєднанні з наркотичними речовинами, є особливо сильнодіючим засобом впливу на свідомість людей. Деякі із рок-музикантів відверто зізнаються, що отримують «відкриття» від певної сили, яка контролює їх зсередини. Гітарист «Rolling Stones» Кіс Річард ще в 70-х роках минулого століття заявив, що пісні у них виходять самі собою, музикантам достатньо лише, підкорившись, відкритися силі, яка їх диктує. Відомий гітарист Джиммі Хендрікс поділився своїм відкриттям про те, що за допомогою музики можна гіпнотизувати людей, впливаючи на їх підсвідомість.

Композитор Кирил Скотт, вивчаючи теософію з ціллю використання окультизму в музиці, вважає, що перед людьми, посвяченими в таємниці спиритизму, лежить велике завдання. На його думку, воно заключається у використанні музики як окультичного медіуму, через який можна вводити слухачів у потрібний психічний стан для встановлення контакту зі світом духів. Описуючи своє особисте натхнення, Джон Ленон пояснював цей стан як подібний до одержимості, ніби психоз чи стан медіуму. Літл Річард відчував цей стан як силу тьми, а Джим Моррісон називав духів, які оволодівали ним і змушували на їх честь складати вірші [3, с. 34].

Винахідливість популярної зірки року Джонні Мітчела, за його словами, приходила до нього від духу на ім'я Арт. Він настільки залежав від нього, що ніяка сила при звертанні до нього не могла зупинити Мітчела. Такі залежності виходять далеко за межі поодиноких випадків. Фанні Прайдгон, подруга суперзірки Хендрікса, згадувала, як Хендрікс завжди говорив, що біс чи щось подібне знаходилось в ньому, і він не мав ніякого контролю над собою... Пісні самі лились з нього. Еліс Купер, один із представників психоделічного і бруталного року, не раз зізнався в інтерв'ю про те, що публіка прагне, щоб заволодіти нею як своєю жертвою... Володіти публікою саме таким чином – захоплююче відчуття, яке приносить масу задоволення.

Менеджер групи «Rolling Stones» висловлювався, що рок-музику можна порівняти із сексуальним задоволенням.

У наш час відвертий сатанізм вже не приховує свого обличчя. Ще кілька десятиріч тому все, пов'язане з ним, було значною мірою латентним, тобто таємним. Але в останні роки він все частіше заявляє про себе без будь-яких прикрас. Після заснування першої сатанинської церкви у Сан-Франциско і проголошення минулого століття «століттям поклоніння сатані», окультизм і магія ще більш впевнено стали появлятися на рок-сцені перед громадськістю. Багато рок-груп свідомо вибирають собі сатанинські назви і символіку. Наприклад, назва рок-групи «AC/DC», що означає «постійний струм, змінний струм», часто розшифровується прихильниками групи як «Антихрист/ смерть для Христа». Члени групи «Blak Sabbath» люблять називати себе «диявольськими шанувальниками року». Можна наївно думати, що назва групи «KISS» говорить про поцілунок, але насправді вона розшифровується «Королі на службі у сатани» [7, с. 46].

Відповідно до назв згаданих груп звучать і назви їхніх хітів: «Автострада в пекло» – інтернаціональний гімн і так звана формула віри шанувальників хард-року; «Пекельні дзвони», «Число звіра», «Симпатія до сатани». «Прохання до його сатанинської величності» – пісня, яка стала чимось на кшталт гімну американської секти сатаністів.

Англійська антихристиянська хардрок-група «Blak Sabbath» стала прототипом так званого «окультичного року». У своїх піснях і символіці музиканти використовують елементи окультизму (магія, спиритизм, відвертий чи прихований сатанізм).

Художнє оформлення компакт-дисків – у тому ж напрямі. На обкладинці першого ж альбому вищезгаданої групи, який був випущений ще у 1970 році, зображений перевернутий хрест. Символом альбому під назвою «Субота, кривава субота», який вийшов дещо пізніше, стало число 666. Обкладинка платівки «Операція на мозку» – це робота інспірованого злими духами художника-сюрреаліста Х. Гігера, який прославився своїми ілюстраціями із зображенням потворних живих істот, що затаїлись у глибинах землі і морів, аби у свій час остаточно знищити людство і остаточно заволодіти світом. На обкладинці диску «Чорна субота – роздуми» можна прочитати: «Нещасний божевільний, що тримаєш в руках цей диск, знай, що

тепер твоя душа швидко з'єднається з пекельним ритмом, сатанинською силою цієї музики. Музичний укус тарантула примусить тебе танцювати – безперестанку, без відпочинку» [7, с. 5].

На обкладинці сольної платівки Ронні Джеймса Дно під назвою «Holy Diver» (1983) серед нереального пейзажу зображений Люцифер, який вітає покупця сатанинським феєрверком. Він тільки-що кинув у бурхливе море зв'язану ланцюгами людину, у якій неважко розпізнати священика. Здавалося б, що може бути більш красномовним такого візуального коментаря внутрішнього змісту дисків.

Програвання платівок у зворотньому напрямі, яке неможливе на звичайній апаратурі – це метод передачі таємних послань окультиного, сатанинського та відвертого богохульного змісту. Зашифровані таким чином символи можна зустріти у багатьох видах музичних жанрів – від софт-поп до блек-металу. Тільки переконаний антихристиянин може відтворювати на сцені та оспівувати немислимі збочення, які пропонують своїм шанувальникам деякі рок-зірки. Ось деякі приклади: «The Beatles» – «Вбий мене, мрець» – мається на увазі Ісус Христос; ще в 1966 році Джон Ленон висловлювався, що його група витисне християнство і з часом стане популярнішою, ніж Христос [7, с. 28]; «Bruce Springsteen» – «О Христос, ти – бруд і сміття»; «Queen» – «Все чого я бажаю, це магія»; «KISS» – «Сатана, сатана, сатана, він – бог, бог»; «ELO» – «Він огидний, проклятий Христос» [8, с. 30].

Культура року відверто пропагує всі найнижчі інстинкти і почуття, відкрито виражає свою ненависть до християнської моралі і до християнства загалом. Багато рок-музикантів навіть не приховують своїх окультичних намірів. Нікі Сікс в своєму концерті «Shout at the Devil» відверто на сцені користується пентаграмами з вістрям вниз, черепами, що зображують голови рогатого козла, перевернутими хрестами та іншою символікою» [7]. У любителів важкого металу також можна побачити наявність символів, перерахованих вище. Мік Джаггер, соліст групи «Rolling Stones», заявляє, що він навмисне виставляє себе як втілення сатани [3, с. 12]. Під час прем'єри однієї з пісень він розірвав на своїх грудях одяг, демонструючи величезне татування, що зображує диявола. Група «Rolling Stones» неодноразово зверталась до цієї ж тематики. В 1967 році була видана платівка під назвою, що в перекладі означає: «Бажання їх сатанинської величності». Мік Джаггер, соліст групи, зізнався, що Антон Ла Вей, засновник сатанинської церкви в Америці, інспірував групу на випуск цієї платівки. Назва альбому «Get Yer Ya-Ya's Out», 1970 запозичена із фрази, яка вживається в культурі Вуду. В одній з пісень можна почути навіть викрики одержимого [8].

Соліст групи «Queen», яка доклала максимум зусиль, щоб стати скандальною, не раз підкреслював, що він на сцені диявол [3, с. 21]. Тексти пісень цієї групи являють собою суцільний спектр – від оспівування сексуальних збочень до богохульств і «свободи» гомосексуалізму.

Один із зірок року Девід Боуї в 1978 році відверто заявив, що рок – завжди був диявольською музикою [7]. Зі слів Джеммі Пейджа, гітариста рок-групи «Led Zepelin», основу їх концертів складають посилене звучання та повторюваність тексту і ритму. У них багато спільного з трансцендентною музикою Марокко, яка носить магичний характер. Ціллю музикантів є енергія, для досягнення якої необхідно з'єднатись з джерелом магичної сили, хоч це і носить небезпечний характер [7].

На великих концертах рок-музики, зірки якої набирають в Німеччині до 60 тис., а в деяких інших країнах до 100 тис. молодих людей, богохульство набирає все більшого розмаху. Деякі зірки оспівують не тільки хтивість, наркотики, насилля, смерть, але й пропагують сценки, безпосередня ціль яких – зневажити Бога. Подібних аналогів в історії людства ще не було – тут змішується сатанинське з божественним, релігійним, пропонуючи молодим людям отруту, яка розсіюється в їхньому розумі успішніше, ніж через фільми, мюзикли і театральні постановки.

Відомо, що рок-музика з самого початку була бунтарською і повстала проти авторитету батьків і суспільства. Зараз же деякі з нових груп року відкрито закликають до заперечення принципів моралі і християнських законів. Пол Кантер в журналі «Jesse Starship» пише, що мета нової музики – збільшити різницю між поколіннями, роз'єднати дітей з їх батьками» [3, с. 3]. Нікі Сікс з групи «Montly Crye» заперечує, що їхні концерти прославляють сатану. Вони направлені на заперечення всякого авторитету – батьків, вчителів і ін. [3, с. 6].

Тільки переконаний антихристиянин може відтворювати на сцені немислимі збочення, подібні до тих, які пропонують своїм шанувальникам деякі рок-зірки. Група «Blak Sabbath» під час своїх виступів здійснює чорні меси, молитви дияволу і культу чаклунів. Джин Симонс з групи «KISS» демонструє свою зацікавленість канібалізмом. Кінг Раймонд, лідер групи «Merciful Fate», обурений тим, що люди не можуть зрозуміти, для чого приносять в жертву дітей. Метою Оззі Осборна – «Улюбленця Люцифера», як назвав його один із музичних журналів, стало «покращення» своєї окультної репутації, що принесло йому золотий платиновий «дощ» за декілька мільйонів проданих дисків. Під час своїх виступів Осборн відкушував голови пташкам, представляючи себе вампіром.

Американська поп-зірка Принц Роджерс Нельсон як приклад оспівує вульгарні еротичні сцени, а після цього раптом зводить очі до неба, щоб запитати у своїх слухачів, чи вірять вони в Бога. Над головами присутніх сяє величезний неоновий хрест у той час, коли восьмеро рок-музикантів серед яскравих вогнів диско- і психо-ефектів займаються віртуозною магією.

Луїза Вероніка Чикконе (Мадонна), інтернаціональна суперзірка, секс-символ підлітків, які захоплено копіюють її вбрання і поведінку, включає в своє шоу відверті богохульні елементи: носить великі хрести або розп'яття, розстрілює з автомата зображення собору і т.ін. Псевдонім співачка також вибрала собі не випадково, ототожнюючи себе з Богоматір'ю. Здійснюючи свій тріумфальний круїз по стадіонах світу, вона стверджує, що має «покликання згори». На концерті в Петербурзі Мадонна звернулася до сексменшин не боїться самовираження. Під час виконання пісні вона продемонструвала напис на своєму тілі «No Fear» («Немає страху»), а також плакат з кольорами веселки – символом гейпарадів. На концерті в СК «Олімпійський» у Москві Чикконе виступила в підтримку скандальної панк-групи «Pussy Riot», яку громадськість засудила за вчинене хуліганство у храмі Христа Спасителя [7].

Ніна Хаген, рок-співачка, провела в Берліні разом із американською рок-зіркою Майклом Джексоном восьмигодинний концерт-марафон. Вона залюбки одягалася в чорний одяг і носила на шії хрести або розп'яття і співала «Я – обрана». На обкладинці платівки, що була випущена на початку 80-х років, Ніна Хаген зображена в образі Діви Марії з Немовлям Ісусом на руках. Це лише деякі непоодинокі приклади відвертої хули на Бога. Можна навести ще багато прикладів того, до яких наслідків може привести захоплення рок-музикою, хоч це, як правило, не усвідомлюється молоддю.

Дехто стверджує, що на молодь потрібно впливати тими засобами, на які вона найкраще реагує. Сьогодні стало популярним використовувати рок-музику в християнському середовищі. Але, як стверджують факти, рок-музика залишається рок-музикою незалежно від того, який зміст вона носить. Суть року – не стільки в тексті, скільки в музиці. Так звана «християнська» рок-музика не може розглядатись незалежно від походження та історії року взагалі.

Отож, продукція рок-індустрії масово споживається молоддю буквально скрізь – вдома, на прогулянках, у приватному чи міському транспорті посередництвом реклами, через інтернет, плеєри, мобільні телефони. Наслідки впливу такої музики сьогодні очевидні – це відсутність внутрішнього контролю над собою, агресія, бунтівний, активно антиавторитарний настрій, статева нестриманість, руйнування совісті і особистості загалом. Піднята проблема не вирішується однією статтею. Вона повинна стати своєрідним закликком до об'єднаних масових зусиль над подоланням спільної загрози. Наші дослідження продовжуються, і наступні результати будуть висвітлені в подальших студіях.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Бабенко Н. Б. Типологізація молодіжних субкультур в сучасній Україні / Н. Б. Бабенко // Молодь у сучасному світі : філософ.-культур. виміри. Зб. мат. Міжнар. наук. конференції, К., 26–27 березня 2009 р. – К. : Видавн. центр КНЛУ, 2009. – С. 327–330.
2. Васильєва Л. Два аспекти соціального функціонування рок-музики / Лариса Васильєва // Мистецтвознавчі записки : Зб. наук. праць. – Вип. 8. – К. : Міленіум, 2005. – С. 106–111.
3. Запесоцкий А. С. Это непонятная молодежь: проблемы неформальных молодёжных объединений / А. С. Запесоцкий, А. П. Файн. – М. : Профиздат, 1990. – 187 с.

4. Ігнатова Л. П. Ресурс духовності: молодіжна рок-культура / Лариса Ігнатова, Софія Петлій // Молодь у сучасному світі : філософ.-культур. виміри. Зб. мат. Міжнар. наук. конференції, К., 26–27 березня 2009 р. – К. : Видавн. центр КНЛУ, 2009. – С. 396–400.
5. Мартиненко Л. Б. Основні духовні пріоритети студентської молоді: напрями трансформації / Л. Б. Мартиненко // Молодь у сучасному світі : філософ.-культур. виміри. Зб. мат. Міжнар. наук. конференції, К., 26–27 березня 2009 р. – К. : Видавн. центр КНЛУ, 2009. – С. 333–337.
6. Мізіна Л. Б. Актуалізація класичної традиції в контексті сучасної молодіжної культури / Л. Б. Мізіна // Молодь у сучасному світі : філософ.-культур. виміри. Зб. мат. Міжнар. наук. конференції, К., 26–27 березня 2009 р. – К. : Видавн. центр КНЛУ, 2009. – С. 330–333.
7. Фоминенко С. Психоделическая музыка. Краткий обзор. – [Электронный ресурс] / С. Фоминенко. – Режим доступу до джерела: // <http://aboutlevshinov.narod.ru/Fominenko2.html>.



# ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 792.077 (477.84) XX

П. О. СМОЛЯК

## ДІЯЛЬНІСТЬ АМАТОРСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ГУРТКА СЕЛА ПЕТРИКІВ ТЕРНОПІЛЬСЬКОГО ПОВІТУ В ПЕРШІЙ ТРЕТИНІ XX СТОЛІТТЯ

*У статті розглянуто діяльність аматорського театрального гуртка села Петриків Тернопільського повіту в контексті розвитку культурно-просвітницького життя краю першої третини XX ст., звернено увагу на репертуар та творчий склад колективу.*

*Ключові слова: театральне мистецтво, вистава, репертуар, костюм, декорація.*

П. О. СМОЛЯК

## ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЛЮБИТЕЛЬСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО КРУЖКА СЕЛА ПЕТРИКИВ ТЕРНОПОЛЬСКОГО УЕЗДА В ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

*В статье рассматривается деятельность любительского театрального кружка села Петрикив Тернопольского уезда в контексте развития культурно-просветительской жизни края первой трети XX ст., обращается внимание на репертуар и творческий состав коллектива.*

*Ключевые слова: театральное искусство, представление, репертуар, костюм, декорація.*

P. O. SMOLYAK

## ACTIVITY OF THE AMATEUR DRAMA CIRCLE OF THE VILLAGE PETRYKIV TERNOPIL COUNTY IN THE FIRST THIRD OF THE XX CENTURY

*The article investigates activity of the amateur drama circle of the village Petrykiv Ternopil County in the context of developing of cultural life of the region in the first third of the XX century. Attention is paid to the repertoire and the structure of the theatrical group.*

*Key words: theatrical art, performance, repertoire, costume, decoration.*

На сучасному етапі розвитку вітчизняної науки вчені все більшу увагу приділяють дослідженню духовного життя нації. Одне із вагомих місць у цьому процесі посідає театральне мистецтво, яке завжди було важливою складовою культурної діяльності українців.

У кінці XIX століття в Галичині під впливом національного відродження активно стає культурно-просвітницька діяльність місцевого населення. Найдієвішим її напрямом стають аматорські театральні гуртки. На відміну від інших громадських організацій вони були наймасовішими, оскільки на початковому етапі їхнього розвитку адміністрація не вимагала спеціальної підготовки їхніх керівників, а лише вміння віднайти репертуар, розучити текст п'єси та втілити її у сценічному варіанті.

Дослідженням аматорського театрального руху займалися Р. Пилипчук, О. Казимиров, Р. Коломієць, Л. Барабан, О. Боньковська. Діяльність аматорських театральних гуртків у процесі функціонування філій Просвіти частково вивчали І. Зуляк, М. Кучерепа, С. Степанюк, Б. Головин, Б. Савчук, меншою мірою торкаючись вивчення аматорських гуртків окремих сіл. Саме це питання в історії театрального мистецтва викликає науковий інтерес у вчених, та визначає актуальність цієї проблеми.

Мета статті – висвітлити діяльність аматорського театрального гуртка села Петриків Тернопільського повіту в контексті розвитку культурно-просвітницького життя краю першої третини ХХ ст., звернувши увагу на репертуар та творчий склад колективу.

Театральне життя в околичних селах міста Тернополя розвивалося надзвичайно жваво. Це було пов'язано з тим, що багато мешканців приміських сіл, здобуваючи освіту в навчальних закладах Тернополя чи працюючи в місті, мали більше можливостей споглядати театральні дійства у стінах залу старого замку над ставом, на сцені «Міщанського братства» або в приміщенні товариства «Сокіл», куди в свій час приїжджали львівський театр «Руської бесіди» та інші мандрівні театри.

Функцію організаторів аматорських театральних гуртків виконували студенти гімназій, університетів, вчителі шкіл, священники або актори-аматори, які мали практичні навички участі в постановках вистав і любили цей напрям культурно-мистецької діяльності.

Активне культурно-просвітницьке життя відбувалося на початку ХХ ст. у с. Петриків, «який лежить 2 км на південний захід від Тернополя, по другому боці р. Серет» [1, с. 429]. Філія товариства «Просвіта» у цьому селі виникла за різними даними у 1888 р і 1902 р. Такі відомості нам дають архівні матеріали. Це не є випадковістю, адже невідповідності з датами утворення філій товариства «Просвіта» трапляються і в архівних документах інших сіл Тернопільського повіту, зокрема с. Денисів [7, с. 9; 2, с. 27; 3, арк. 47; 11, арк. 1], Біла [4, арк. 3; 12, арк. 1] та ін. Це можна пояснити тим, що під час воєнних лихоліть Першої світової війни та подій пацифікації первинні документи нищились або губились, та й облік у роботі читальень «Просвіти» вівся не зовсім точно. Це ж саме знаходимо в історії виникнення філії «Просвіти» с. Петриків [5, арк. 1; 5, арк. 14].

Свою активну роботу сільський осередок товариства «Просвіта» розпочав за головування отця Миколи Чубатого, який «був парохом с. Петриків з 1888 р. і аж до смерті в 1928 р.» [5, арк. 14]. Впродовж цього часу культурно-просвітницьке життя села пройшло досить довгий шлях. Отець Микола Чубатий під час головування у сільській «Просвіті» особливу увагу звертав на освіченість місцевих жителів: влаштував школу в своїй хаті, безкоштовно вчив селян грамоти, заснував братство тверезості. Його постійно обирали головою товариства «Просвіта» у Петрикові [8, с. 5–6].

Починаючи з першого десятиліття ХХ століття, життя в петриківській «Просвіті» набуває широкого розмаху. Саме тоді і до початку трагічних подій Першої світової війни утворюється духовий оркестр, закладається товариство «Січ», курс неграмотних, а найголовніше – утворюється драматичний аматорський гурток. Очолювали його передусім молоді гімназисти, які отримали середню освіту або ще її здобували. Серед них були Микола і Михайло Криві, Михайло Білий, Теодор Музичинин, Михайло Пилипів [9, с. 45].

На початку ХХ століття в Галичину час від часу приїжджали театральні трупи М. Садовського та М. Кропивницького, показуючи глядачам захоплюючі вистави. Театр «Руської бесіди» у своєму репертуарі також мав твори відомих у цей час драматургів: І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Старицького, І. Тобілевича, І. Франка та інших менш відомих галицьких драматургів. Саме тому популярність цих п'єс поширювалася по усіх містечках та селах Тернопільського краю. Входили вони і в репертуар петриківського театрального гуртка. Так, у звітах читальні «Просвіти» села Петриків за 1912 р. знаходимо, що цього року було зіграно три вистави: «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка<sup>1</sup> і двічі комедію «Наталка Полтавка» І. Котляревського [5, арк. 11]. Саме твори такого жанру були популярні в галицьких селах та містечках того часу. Адже в них висвітлювався чудовий

---

<sup>1</sup> Авторство переважної більшості драматичних творів віднайдено нами.

національний колорит, щире почуття кохання, милозвучна українська мова, веселі пісні і танці. Ці особливості надзвичайно захоплювали як акторів-аматорів, так і глядачів, які щоразу збирали все більшу кількість у глядацьких залах. На жаль, свого приміщення аматори не мали і були змушені організовувати вистави у стодолах або в окремих кімнатах не байдужих до мистецтва мешканців села.

Наступного 1913 року петриківчани дали ще більшу кількість вистав: «Украдене щастя» І. Франка, «Як ковбаса та чарка» М. Старицького, «Москаль-чарівник», «Наталка Полтавка» І. Котляревського [5, арк. 13]. Серед членів «Просвіти», які, без сумніву, брали участь у постановці драматичних вистав того часу, були Василь Серeda, Теодор Лучків, Микола Вовк, Ілько Михальчишин, Ілько Миськів [9, с. 45] та інші молоді активісти, які своєю невтомною працею розвивали культуру та національну свідомість серед петриківчан.

Мистецьке життя аматорів вирувало: знаходились люди, які споруджували чудові декорації, театральне приладдя та реквізит. Керівники гуртка та інші члени колективу закупляли літературу – сценарії п'єс українських та зарубіжних драматургів, спеціальні театральні порадики, за допомогою яких навчалися акторської майстерності, сценічної мови, співу, танців та інших важливих особливостей акторської гри на сцені.

Свідомі патріоти села та української культури, які перебували на заробітках в інших краях чи навіть за океаном, висилали кошти на будівництво власної будівлі для читальні, закупівлю підручників, канцелярських товарів та інших потреб для організації плідної роботи у просвітянському житті громади. Для покращення фінансового становища філії «Просвіти» актори-аматори виїжджали зі своїми найкращими постановками в сусідні села, обмінювались досвідом та репертуаром.

На жаль, розмірене життя петриківчан у «Просвіті» перервали події Першої світової війни. У серпні 1914 року Тернопіль та інші повіти воєводства окупувала російська царська армія. З перших днів російської окупації була заборонена діяльність «Просвіт», громадських організацій, товариств та клубів. Під час воєнних лихоліть театральний гурток села Петриків припинив свою діяльність. Багатьох чоловіків та парубків змобілізували до армії. Читальню та школу закрили. Книжки, костюми, декорації, музичні інструменти та інше приладдя члени гуртка позабирали по своїх домівках. Багато цих речей до кінця війни не збереглося [9, с. 46–47].

Після Першої світової війни, коли Австро-Угорська та Російська імперії розпалися, землі Східної Галичини та Західної Волині перейшли під владу Польщі. Дозвіл на відновлення діяльності філії «Просвіта» в Тернополі і по селах Тернопільського воєводства було отримано в 1921 році. Польська влада вороже ставилася до діяльності читалень «Просвіти», переслідувала активних діячів і старалася використати будь-яку нагоду, щоб заборонити функціонування тієї чи іншої читальні. Для показу концертів, вистав та інших урочин сільські громади щоразу брали дозвіл у повітовому старостві, дуже часто просвітяни отримували заборони на їхні прохання.

Незважаючи на сумні для галичан наслідки Першої світової війни, петриківчани не втрачали оптимізму. Просвітянське життя театального гуртка розпочалося з новими силами. Після бурхливих подій 1914–1921 років у свідомості людей відбулися значні зміни: вони поринули у вир політичних подій, ставали членами різних партій (УНДО, УСРП, КПЗУ) та підпільних організацій. Ці події певною мірою відбивалися на діяльності петриківського аматорського театального гуртка. За допомогою сцени аматори намагалися донести до глядачів тогочасні події, втілити радість та оптимізм. Саме тоді в репертуар входили вистави різних жанрів: від творів комедійного чи етнографічно-побутового характеру до п'єс на історичну та політичну тематику. Чисельність драматичного гуртка збільшувалась: на сцені з'являлись нові учасники, які своєю грою зачаровували глядачів і заохочували їх до перегляду інших вистав. Відновлювались декорації та реквізит. Люди приносили все, що могло знадобитися для театальної гри і оформлення сцени.

Впродовж 1927 року акторський колектив збільшився до 26 осіб. Керівником гуртка обрали Білого Миколу – писаря петриківської «Просвіти». Аматори винесли на суд глядачів 9 вистав: «Невольник», «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького, «Як ковбаса

та чарка» М. Старицького, «Знімчений Юрко» І. Наумовича, «Сатана в бочці» В. Дмитренка, «Іцко сват» І. Трембицького, «Пан майстер Копитко» П. Мурського, «Американець», «Піймав облизня» [5, арк. 17] невідомих нам авторів. Як бачимо, в репертуарі драмгуртківців були як п'єси відомих драматургів з Великої (Наддніпрянської) України, так і твори маловідомих галицьких письменників та драматургів, які писали для «просвітянських» аматорських театрів.

Великою втратою для сільської громади, особливо для місцевого осередку «Просвіти», стала смерть весною 1928 р. отця Миколи Чубатого. Довгий час селяни не могли оговтатись від цієї втрати. Саме отець Чубатий був головним сподвижником і наставником культурно-освітнього життя у селі. Тому в діяльності аматорів відбулася пауза, адже вони як віруючі християни несли скорботу по смерті отця Миколи.

У 1928 р. через відсутність приміщення було дано лише одну виставу. Саме з цієї причини діяльність «Просвіти» на деякий час занепала [5, арк. 36].

Значною перешкодою в роботі аматорів була відсутність власної будівлі. Тому вистави давали передусім у stodолах заможних господарів села, у яких можна було розміститися як акторам, так і глядачам, а також розкласти декорації та інше театральне приладдя. Така організація завдавала учасникам великих клопотів, адже все це займало багато часу для розміщення та прибирання декорацій. Отож усі члени петриківської громади зі всіх сил намагалися побудувати або придбати власний будинок «Просвіти», адже колишню читальню віддали школі для навчання, але й ця будівля була в незадовільному стані [9, с. 54].

У 1929 році петриківським просвітянам усміхнулася доля. Саме цього року вони придбали житловий будинок, який перебував у власності жителя Теробовлі Криворучка. Згодом сільська громада переобладнала цю будівлю у крамницю і читальню, а stodола, яка була поряд з будинком, служила для постановки вистав та інших громадських імпрез [9, с. 55]. За цей рік в документах петриківської «Просвіти» зафіксовано, що аматори зіграли 14 вистав [5, арк. 40]. Серед них: «Сатана в бочці» В. Дмитренка, «Іцко сват» І. Трембицького, «Жидівка-вихрестка» І. Тогобочного, «Жертва темноти» (автор невідомий) «Клуб суфражисток» Д. Гунькевича [9, с. 54]. На жаль, назви решти вистав та іншу інформацію з цього приводу писар у документах звітного періоду не зазначив.

Суспільно-політичне життя того часу знову внесло корективи в діяльність петриківської «Просвіти». Політика пацифікації, яку проводили поляки щодо українців, відчувалася і в селі Петриків. Це позначилося і на настроях активістів сільської громади: пожвавилася боротьба людей за відстоювання своїх громадянських прав, серед населення значно посилювалися українські шовіністичні настрої.

Аматори не припиняли своєї діяльності і в 30-і роки ХХ ст., коли тиск польської адміністрації став ще більшим: забороняли проводити концерти та святкування великих національних та релігійних дат, у репертуар вистав вводилася цензура. Зокрема дослідник просвітянського руху в міжвоєнний період І. Зуляк зазначає: «Староства намагалися контролювати аматорський театральний рух, свідомо створювали перешкоди. Не маючи об'єктивних причин на заборону вистави, влада мотивувала відмови громадським спокоєм і порядком. Незважаючи на те, що читальні подавали прохання щодо отримання дозволу на постановку вистав, влада забороняла ставити вистави, навіть цензуровані львівською поліцією» [6, с. 14].

Не дивлячись на це в 1934 р. театральний гурток нараховував 25 членів. Керував роботою гуртка Володимир Мінчановський. У театральній бібліотеці знаходилось 45 п'єс. Під час вистав аматори використовували декорації, театральне приладдя, строї. Впродовж року показали такі вистави: «Невольник» М. Кропивницького, «Гамалія» Т. Шевченка, «Ой Морозе, Морозенку» Г. Лужницького, «В кігтях ГПУ» Ф. Олехновича, «Страшна помста» С. Черкасенка, «Жертва за жертву» В. Дяченка, «Чар однострою» [5, арк. 20–21] автор невідомий.

Завдяки сумлінній праці місцевого краєзнавця Юліана Лози та його розвідки «Коротка історія села Петриків» маємо можливість детально перерахувати імена та прізвища членів аматорського театального гуртка, які грали у виставах на початку 30-х років ХХ ст.: Василь Пилипів, Стефа Савіцька, Онуфрій Зазуля, Стефа Послушна, Кароліна Музичинин, Стефа

Середа, Стефа Кульчицька, Стефа Пилипів, Стефа Рудницька, Микола Середа, Стефан Наконечний, Михайло Пилипів, Йосиф Лучків, Омелян Лоза, Теофіль Середа, Омелян Лучків [9, с. 60]. Саме ці парубки та дівчата творили високий рівень аматорського театрального мистецтва не лише у своєму селі, але й в околицях.

Окремі члени драматичного гуртка брали участь у товариствах і громадських організаціях Тернополя, де організовували концерти, урочистості, театральні вистави та інші заходи мистецького спрямування. Так, Теодор Музичишин<sup>1</sup> та Володимир Лучків<sup>2</sup> – мешканці села Петриків – були студентами Тернопільської гімназії й активно працювали над постановкою театральних дійств у місті та їздили з ними по околичних селах Тернополя.

Крім вистав, петриківські аматори щороку відзначали релігійні свята, які були багаті театральними елементами – великодні забави, андріївські вечорниці, ходили на Різдво з вертепом як по своєму селі, так і в сусідні села – Острів, Буцнево, Велику Березовицю, Кутківці та ін. [9, с. 60]. Жандарми пильно стежили за їхньою діяльністю і все доносили в міську адміністрацію. Зрозуміло, що така поведінка учасників петриківського драмгуртка не подобалась польській адміністрації, тому поліцаї часто влаштовували на аматорів облави, арешти, провокації та інші огидні вчинки, щоб скомпрометувати молодь в їхній самовідданій праці на благо української культури.

Поєднуючи громадську, культурну та політичну діяльність, аматори не припиняли ставити все нові й нові вистави різних жанрів. У звітах читальні «Просвіта» за 1936 р. довідуємось, що цього року театральний гурток нараховував 35 чоловік. Керувати гуртком продовжував Володимир Мінчановський. Працював «доривочно» (несистематично). У театральній бібліотеці знаходилось 44 п'єси. Члени гуртка частково придбали та виготовили декорації та театральне приладдя. Щодо театральних костюмів, то їх аматори не мали, адже на їхнє виготовлення потрібно було затратити значні кошти, яких у цей час завжди бракувало. Тому актори на сцені виступали в тому одязі, який носили у святкові дні чи під час урочистих подій. Впродовж 1936 року на суд глядачів аматори запропонували три вистави: «В кігтях ГПУ» Ф. Олехновича, «Ой Морозе, Морозенку» Г. Лужницького, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка [5, арк. 25].

З кожним роком у драмгуртку з'являлись інші учасники. На зміну старшим приходили молоді актори з новим натхненням та цікавими ідеями. Як зазначає Юліян Лоза, «у виставах брало участь нове покоління молоді при підтримці старших товаришів, зокрема, Бейчук Марія, Лоза Павліна, Михальчишин Ольга, Зозуля Марія, Байсеревич Софія, Бріль Павліна, Послушна Ольга, Мінчановська Анна, Бріль Марія, Мінчановський Володимир, Пилипів Василь, Зозуля Осип, Лоза Осип, Лоза Богдан, Лоза Володимир, Мінчановський Євген, Павлик Іван, Середа Михайло, Старосельський Бронеслав» [9, с. 71–72].

Через постійні суперечки та непорозуміння у сільській громаді, зважаючи на події, які відбувалися напередодні Другої світової війни, активність «Просвіти» послабилась, і це позначилось на діяльності драматичного гуртка. У 1937 році акторський колектив зменшився до 13 осіб. Не поновлювався й репертуар гуртка. У цьому році зіграно три вистави: «Ой Морозе, Морозенку» Г. Лужницького, «Зрадник» Х. Алчевської, «Злидні» (автор невідомий). На допомогу Володимирі Мінчановському (керівнику гуртка) прийшов Осип Зозуля, який виконував функції режисера акторського колективу [5, арк. 29]. Неабияку роль у підготовці вистав відігравали декорації та театральне приладдя, за допомогою яких глядач краще міг уявити місце та час розвитку подій під час перегляду спектаклів.

<sup>1</sup> Музичишин Теодор – народився 21.03.1904 р. в с. Петриків у бідній селянській сім'ї. У 1923 р. закінчив Тернопільську українську гімназію (ТУДГ). З 1925 по 1929 р. студював географію та геологію, а також історію в Краківському університеті. Перебуваючи в Кракові, тісно співпрацював з В.Кубійовичем. Написав ряд наукових розвідок. Член географічної секції НТШ. Педагогічну роботу розпочав у 1931 р. в дівочій рідношкільній гімназії в Станиславові. Помер 23.01.1937 р. [13, с. 419].

<sup>2</sup> Лучків Володимир – керівник аматорського гуртка «Молодої Громади» (пізніше український католицький священник; помер 1 червня 1978 р. в Канаді). Їздив з виставою «Куди вітер віє» по довколишніх селах Тернополя [10, с. 60].

Як бачимо, у тодішньому репертуарі переважали п'єси історичної тематики, де висвітлювалась важка доля українців, які впродовж багатьох століть відстоювали свої права, свою віру, боролися проти важкого становища. «Твори на історичну тематику прославляли славне минуле українського народу, збагачували і розширювали світогляд глядачів, формували його внутрішні національні риси» [6, с. 12]. У зв'язку з цим під час гри у виставах аматори намагалися найвиразніше розкрити свій образ, показати, наскільки важлива боротьба української нації проти поневолювачів.

У звіті за 1939 рік дізнаємося, що делегат філії «Просвіти» з Тернополя І. Брикович критично віднісся до діяльності петриківських просвітян за цей період. Зауважував, що більше уваги потрібно звертати на освітню працю [5, арк. 44]. Напевне, люди, відчуваючи наближення воєнних подій, перестали надавати ваги просвітянським справам і чекали страшного приходу великих змін.

Не дивлячись на сумні події того часу, драмгуртківці в 1939 році дали виставу «Дем'ян Чуприна», яка справила велике враження на глядачів, тому її повторювали ще раз у сусідньому с. Острів. Друга вистава «Ой три шляхи широкії» також була показана в Острові. За зібрані від вистав кошти просвітяни мали можливість сплатити борг за будинок «Просвіти» [9, с. 71].

Напередодні воєнних подій, 6 серпня 1939 року, актори поставили виставу «Гамалія» за Т. Шевченком на історичну тематику. В аматорському гуртку села з'явилися нові актори: Послушний Петро, Кульчицький Осип, Волощук П., Бріль Ярослав, Серета Павло, Українець Зенон, Демчук Осип, Лоза Нестор, Лоза Зенон, Лучків Ярослав (син Миколи), Павлик Михайло, Байсеревич Михайло. Через тиждень – 13 серпня 1939 року – «Гамалію» показали в Кутківцях і Великих Бірках [9, с. 72].

Залишив слід в історії Петриківського драмгуртка й талановитий сільський художник Михайло Худик, який оформляв вистави – малював плакати, сценічні декорації. Був у нього і дар поета. «На плакаті розташовувались не тільки художньо оформлені слова, а й вдало та дотепно додані рисунки, що розкривали суть вистави, а це, безумовно, збільшувало кількість глядачів» [9, с. 72].

Узагальнюючи вищенаведені події з історії діяльності Петриківського аматорського театрального гуртка варто зазначити, що його учасники зробили вагомий вплив на розвиток культури, освіти та мистецтва серед сільської громади першої третини ХХ ст. Завдяки їм петриківчани ознайомились з багатьма театральними постановками, які урізноманітнювали їхнє буденне життя. Адже сумлінна та безкорислива гра аматорів на сцені творила не лише високий рівень мистецтва, але й виховувала у глядачів почуття національної гідності та патріотизму.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бріль Степан. Петриків // Степан Бріль // Шляхами Золотого Поділля. Тернопільщина і Скалатщина. Регіональний історично-мемуарний збірник / [ред. колегія : Р. Миколаєвич, П. Гайда, М. Кінаевич, О. Кравченко та ін.]. – Т. III. – Регіональне об'єднання «Тернопільщина» : Філадельфія, ПА., ЗСА, 1983. – С. 429–430.
2. Головин Б. Сторінки історії Тернопільської «Просвіти» / Богдан Головин // Нації незгасний смолоскип. Статті. Інтерв'ю. Спогади. – Тернопіль : Просвіта, 2003. – С. 25–30.
3. Державний архів Тернопільської області (далі ДАТО). – Ф. 231. Тернопільське воєводське управління. – Оп. 2. – Спр. 1137. Періодичні відомості повітового староства про зміни складу керівників товариства «Просвіта» в с. Денисів (1924–1939 рр.). – 49 арк.
4. ДАТО. – Ф. 294. Філія українського товариства «Просвіта» в м. Тернополі. – Оп. 1. – Спр. 7. Документи (протоколи загальних зборів членів читальні, звіти, повідомлення, списки членів) про діяльність читальні «Просвіта» в с. Біла (1904–1938 рр.). – 64 арк.
5. ДАТО. – Ф. 294. Філія українського товариства «Просвіта» в м. Тернополі. – Оп. 1. – Спр. 1. Документи (протоколи загальних зборів членів читальні, звіти) про діяльність читальні «Просвіта» в с. Петриків (1901–1939 рр.). – 45 арк.

6. Зуляк І. Репертуар аматорсько-театральних гуртків «Просвіти» міжвоєнного періоду / Іван Зуляк // Мандрівець. Всеукраїнський науковий журнал / [ред. колегія : Алексюк А., Брик М., Брюховецький В. та ін.]. – 2005. – № 6 (59). – листопад–грудень. – С. 12–21.
7. Календар національного відродження на 1993 рік (методичні поради вчителям і вихователям) / [упоряд. М. Крищук, О. Тимчишин]. – Тернопіль, 1993. – 35 с.
8. Лоза Юліан, Вовк Юрій. Наш Петриків : до 550-річчя / Юліан Лоза, Юрій Вовк. – Тернопіль : Терно-граф, 2008. – 25 с.
9. Лоза Юліан. Коротка історія села Петриків / Юліан Лоза. – Тернопіль : Поліграфіст, 2002. – 108 с.: іл.
10. Остап'юк Богдан. «Молода Громада» в Тернополі (1927–1939) товариство середньо- і високошкільної молоді / Богдан Остап'юк // Давній Тернопіль. Історичні нариси, постаті, картини хліборобської праці, традиційні святкування, спогади. – Земляцьке об'єднання «Тернопільщина». – Філадельфія–Маямі–Торонто, 1984. – С. 53–65.
11. Центральний державний історичний архів України, м. Львів (далі ЦДІАЛ). – Ф. 348. Товариство «Просвіта», м. Львів. – Оп. 1. – Спр. 2133. Звіти та листування про діяльність читальні «Просвіта» у с. Денисів (1904–1938 рр.). – 35 арк.
12. ЦДІАЛ. – Ф. 348. Товариство «Просвіта», м. Львів. – Оп. 1. – Спр. 1115. Звіти та листування про діяльність читальні «Просвіта» в с. Біла (1926–1939 рр.). – 27 арк.
13. Ювілейна книга української гімназії в Тернополі. До сторіччя заснування. 1898–1998 / [Підбір, упоряд. та ред. текстів і коментарі Степана Яреми]. – Тернопіль–Львів : Наукове товариство ім. Шевченка ; Львівське крайове товариство «Рідна школа», 1998. – 736 с.

# ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА

УДК 7.01

Г. В. КОЛІСНИЧЕНКО

## ВІД «PAPIER COLLE» ДО СИНТЕТИЧНОЇ СКУЛЬПТУРИ: ЕВОЛЮЦІЯ ХУДОЖНІХ ЕКСПЕРИМЕНТІВ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ П. ПІКАССО 1910–1915 РОКІВ)

*У статті розглядається еволюція художніх експериментів П. Пікассо в межах розвитку його творчості у період 1910–1915 років.*

**Ключові слова:** синтетичний кубізм, колаж, papier colle, скульптура, творчий експеримент.

А. В. КОЛЕСНИЧЕНКО

## ОТ «PAPIER COLLE» ДО СИНТЕТИЧЕСКОЙ СКУЛЬПТУРЫ: ЭВОЛЮЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЭКСПЕРИМЕНТОВ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА П. ПИКАССО 1910–1915 ГОДОВ)

*В статье рассматривается эволюция художественных экспериментов П. Пикассо в рамках развития его творчества в период 1910–1915 годов.*

**Ключевые слова:** синтетический кубизм, коллаж, papier colle, скульптура, творческий эксперимент.

G. V. KOLISNICHENKO

## FROM «PAPIER COLLE» TO SYNTHETIC SCULPTURE: THE EVOLUTION OF ARTISTIC EXPERIMENTS (ON THE EXAMPLE OF P. PICASSO 1910–1915)

*The paper describes the evolution of artistic experimentation by Pablo Picasso in the development of his work in the early years of 1910-1915.*

**Key words:** Synthetic Cubism, collage, papier colle, sculpture, creative experiment.

Мистецтво ХХ століття можна охарактеризувати як час гострих протиріч та пошуків, що приніс із собою глибокі зміни у всіх сферах діяльності людства. Вибух змін знаходить віддзеркалення в живописі, літературі, архітектурі, музиці та театральному мистецтві. На художню арену виходить індивідуалізація та пошук, кожен майстер творить свій мистецький шлях. Стрімкий рух часу змінює загальні естетичні настанови, вимагаючи нових засобів у створенні художнього образу, на перший план виходить індивідуальність з непробудним пошуком власного, ні на кого не схожого стилю. На зміну просякнутого гуманізмом попереднього століття приходять новітні ідеали, у яких цілісність людської особистості повністю зникає. З часом мистецтво відмовляється від зображувальності та образності. Для



багатьох пошук нових форм перестає бути самоціллю, перетворюючись в один з виразних засобів. Образотворче мистецтво стало цариною, де на початку століття найбільш наочно проявився розрив з традицією та художнім пошуком. Одним з таких формальних пошуків стає колаж, який зародився в образотворчому мистецтві на початку ХХ ст. Колаж (від фр. collage – приклеювання) – технічний прийом в образотворчому мистецтві, що полягає у створенні мальовничих або графічних творів шляхом наклеювання на якусь основу предметів і матеріалів, що відрізняються від основи за кольором і фактурою. Колажем також називається твір, цілком виконаний в означеній техніці, де поєднуються різноманітні матеріали, втім зберігається емоційна насиченість та гострота твору [3]. Прийнято вважати, що колаж виник в межах синтетичного кубізму як творчий здобуток П. Пікассо та Ж. Брака.

Мета статті – дослідити та виявити основні тенденції розвитку мистецтва колажу в межах синтетичного кубізму на прикладі творчості П. Пікассо (1910–1915 рр.), звернувши увагу на його стильові особливості та характерні принципи.

У період синтетичного кубізму колаж виникає не спонтанно, йому передують велика низка олійних робіт, у яких вирішується чимала кількість пластичних та художніх задач, які виносить на поверхню мистецтво кубізму. За допомогою картини митець вводить нас до незвичайної гри, оскільки нема чіткого зображення, все лише натяк. Перетинаючи складні нашарування образів і фактур, око ненавмисно шукає зображення, які можна «впізнати». Рефреном творчості доби синтетичного кубізму стане пробудження почуття шляхом «натяку на реальність».

Продовжуючи тему, слід пригадати слова Жан-Марка Лошо: «Царина благородних матеріалів потіснили. Робочі інструменти художника також оновилися всупереч всяким табу, а навички – аж до переважання тих, що раніше були висміяні. Поняття ремесла скасовано. Виходячи з власної творчої особистості та специфіки естетичної, філософської, політичної ... ангажованості, художники та письменники відкидають загальноприйняті умовності і абсолютно вільно винаходять скандальне мистецтво. Не дотримуються звичні критерії визнання та еволюції мистецтва (наслідування, гармонія, краса). Навпаки, воліють нічим не обмежений пошук Новизни, пряме зіставлення з життям, критична і визвольна сила мистецтва» [5].

У науковій літературі є узвичаєна дата народження колажу, і більшість дослідників серед яких, М. В. Алпатов, Н. О. Дмитрієва, І. Еренбург, К. Рохас, дотримуються думки що як мистецький прийом він був закладений у 1912 році, коли П. Пікассо створив картину «Натюрморт із плетеним стільцем» (іл. 1.). Однак більш ранні «акти наклеювання» однієї поверхні на іншу можна зустріти у П. Пікассо навіть раніше, ніж назване вище полотно. У березні 2012 року в Барселоні (Іспанія) відкрилась виставка майстра під назвою «Колаж до колажу» («Collage before Collage»), де була презентована робота «Чоловік, що притулювся до стіни» (Man Leaning against a Wall) (іл. 2.), дата створення якої – 1899 рік, що на 13 років раніше, ніж перше колажне полотно. На роботі теж присутній прояв «акту приклеювання» у буквальному сенсі, що взагалі протирічить усталеній хронології. Робота «Чоловік, що притулювся до стіни» – малюнок олівцем на тонованому папері, що зображає чоловіка, що притулюється до пристінки у позі «очікування»: лице зосереджене, руки складені на грудях, а ноги закинуті одна на одну, поза спокійна, гнучка, він ніби довго очікує, навіть прийшлося спертись на стіну. Не дивно, що малюнками цього періоду захоплювались майстри його кола, визнаючи виключну обдарованість П. Пікассо. Уже в цей час стає помітним захоплення художника проблемами простору у мистецтві. Він не малює саму стіну, фігура чоловіка відтворена настільки переконливо, що достатньо лише легкої тіні – натяку, і глядач вже за допомогою уяви домальовує стіну на папері, а точніше легка поверхня тонованого паперу перетворюється на тверду площину стіни. Втім, головною деталлю малюнка є приклеєна друкована листівка із зображенням молодої жінки, ім'я якої відкрив мистецтвознавець і куратор виставки «Колаж до колажу» Фелікс Фанес (Felix Fanes). У вступній статті до виставки він пише, що зображення з роботи П. Пікассо повністю є ідентичним до зображення на сірниковій коробці із портретом французької актриси Ангеліни Кавельє (Angeline Cavelle). Подібні зображення на сірниках та листівках присвячувались акторам театру та були популярними у культурі того часу. Дослідник наголошує, що цей акт «приклеювання» не випадав із культурного контексту того часу і цілком відповідав тодішній моді. Ножиці і клей

були постійними «друзями» митців театру та людей, що працювали з рекламними листівками. Однак це не пояснює, чому зображення було наклеєне на малюнок.

Природно припустити, що робота «Чоловік, що притулився до стіни» не є мистецтвом колажу у чистому вигляді, однак в той же час вона прозора дає зрозуміти, чому саме П. Пікассо є митцем, який увів колаж в образотворче мистецтво. Фелікс Фанес припускає, що колаж 1912 року був не початком, а навпаки, твердим та впевненим кінцем шукань майстра ще до роботи з формою та фактурою. Ця думка є доволі стверджуючою, оскільки сам факт існування роботи «Чоловік, що притулився до стіни» 1899 р. говорить на її користь.

Мистецтвознавцям доведеться відкрити завісу цієї роботи, ввести її до контексту творчості П. Пікассо, визначити її вплив на подальший розвиток мистецтва художника. Однак уже сьогодні переоцінити її важливість для розуміння проблем хронології і розвитку колажу як окремого виду мистецтва досить важко. Постають питання: у який час і чому колаж перестає бути «актом наклеювання» задля підсилення ефектності і народжується як окремий мистецький прийом; чому між первородними експериментами з фактурою (М. Врубеля, І. Єфімова, Ж. Брака, П. Пікассо) та роботою «Натюрморт із плетеним стільцем» (1912 р.) лежить велика прірва, яка складає більш ніж десятирічний проміжок часу. Вочевидь, відповідь залишається незмінною, колаж народився саме у 1912 році, осмислений Пікассо. Колажне мислення народилося на початку століття. Ідеї цитатності, колажу, мозаїчності, фрагментарності в мистецтві і культурі існували набагато раніше 1912 року, вони час від часу з'являлись у тих чи інших творах, але існували в якості лише дослідів. До впровадження П. Пікассо колаж не має системності у використанні митцями, він лишається тільки проявом експерименту. Цікаво, але свою роботу з формою та новими матеріалами сам П. Пікассо не вважав експериментом та «шуканнями». З його точки зору він не «шукав», він вже показував, «що знайшов».

Продовжуючи розмову про прояви художніх пошуків та експериментів, слід процитувати слова самого П. Пікассо. В інтерв'ю Маріусу де Зайасу (Marius de Zayas), що було опубліковано 26 травня 1923 р. в американському журналі «The Arts», він наголосив: «Я не зовсім розумію, чому, говорячи про сучасний живопис, так підкреслюють слово «шукання». На мій погляд, шукання в живописі не мають ніякого значення.... При цьому береться до уваги тільки те, що ти дійсно зробив, а не те, що ти хотів зробити» [2].

Колажні композиції кубістів - досить вузьке явище в історії мистецтва, проте поява техніки колажу матиме далекосяжні наслідки. Ще романтики протиставили нормативній естетиці класицизму фрагментарність як один з найважливіших ознак нового романтичного мистецтва. Зайве говорити, що сенс романтичного сприйняття світу, орієнтованого не на норму і кінцевий підсумок, а на осягнення явищ у розвитку, в зіткненні протиріч, не вичерпується антикласицистичним пафосом. Заявленій романтиками ідеї заперечення застиглої гармонії, замкнутої системи, завершеної форми належало жити і безліч разів відроджуватися (всякий раз оновленою і переосмисленою) у процесі становлення нового некласичного типу мислення і творчості [1].

Так, творчість П. Пікассо, еволюціонуючи в інтелектуальне та аналітичне мистецтво, виходить на новий рівень конструювання світу речей і їх внутрішньої сутності. Однак перші експерименти з фактурою, належать Ж. Браку. Його також вважають засновником колажу, втім першим твором у цій техніці стала робота П. Пікассо «Натюрморт з плетеним стільцем» 1912 року. На наш погляд, не слід загострювати увагу саме на цьому аспекті, адже обидва митці працювали пліч-о-пліч на теренах кубізму, разом закладаючи колажну естетику.

Працюючи у тісному контакті, художники йдуть далі у своїх пошуках на теренах кубізму. Спочатку Ж. Брак почав використовувати лаки та спеціальні фарби задля імітації на живописному полотні фактури мармуру та дерева. П. Пікассо підхопив новаторську техніку й у своїх пошуках пішов далі, вирішуючи не імітувати поверхню, а взяти справжні елементи фактури і помістити їх на площину картини. Могло скластись, що приклеєний шматок лінолеуму в полотні «Натюрморт з плетеним стільцем» (1912 р.) виявиться поодиноким явищем або лише експериментом, однак колаж стає самостійним і повноправним жанром образотворчого мистецтва.

У художньому арсеналі митців був не тільки метод поєднання різнорідних елементів, вирваних з контексту та вбудованих у новий простір. П. Пікассо та Ж. Брак стають на шлях побудови принципово нових творів, пов'язаних з використанням в якості елементів образів різночасових компонентів предмета. Сенс цього прийому полягає в тому, що в одному образі одночасно поєднуються такі складники реального предмета, які насправді можуть сприйматися спостерігачем тільки з різних точок зору. Нерідко на одній площині кубістичного полотна стикаються фас та профіль, верх і низ, різні боки та грані. Цілком припустимо, що цей прийом може конфліктувати з натуралізмом, однак конфлікту не відбувається. Навпаки, такий підхід дозволяє настільки далеко вийти за межі традиційних методів моделювання форми та простору, що можливості останнього стають практично безмежними, стрімко розширюючи діапазон нових несподіваних і зовсім непередбачуваних сполучень.

Іноді синтез окремих об'єктів створює незвичайний контраст, який може стати джерелом зовсім новітніх перетворень. Різнорідні художні образи, ніяк не пов'язані змістом та походженням, приховують у собі нові виразні можливості як в сенсі контрасту, так і в сенсі рівноваги. І особливим чином новий набір ранише незнаних об'єктів містить у собі непомітну першогогармонію, про існування якої досі ніхто не підозрював.

Окрему ланку робіт синтетичного кубізму разом з олійними полотнами складають твори, виконані в техніці *papier colle*. Серед найкращих зразків слід відзначити твір «Скрипка» (іл. 3) (1913 р.) як один з найкращих і найбільш вдумливих ілюстрацій кубізму. Два шматки газети, декілька ліній, легке тонування за допомогою вугілля – ось і вся картина. П. Пікассо залучає до картини два шматки газети, але в структурі полотна вони втрачають своє смислове навантаження, текст газети більше не є домінуючим, його не потрібно «читати», бо він виступає тлом. На картині відтворено скрипку, її зображення художник формує завдяки акуратно вирізаному шматку газети, другий шматок він розміщує у якості тла, на якому знаходиться інструмент. Такий підхід не є логічним, він суперечить усім законам живопису, адже обидві частини газети ідентичні за фактурою та кольором. Завдяки такому прийому митець створює і руйнує простір та об'єкт одночасно. Картина «Скрипка» має не менш захопливе кольорове рішення: дуже тонкий баланс білого тла та пожовклого паперу, який артистично поєднують темні лінії вугілля. Влучно було б охарактеризувати твір як втілення балансу: форми та змісту, естетики та інтелектуальності.

Пабло Пікассо не покидає свої експерименти з площиною картини. Наступною в низці робіт стає полотно «Пляшка на столі» (іл. 4) 1912 року, у якій газета перестає бути не тільки «змістовим» елементом, а взагалі перестає бути елементом, тепер газета є тлом. Випадково чи ні митець приклеює на картон перевернуту газету, що може говорити про намагання вилучити з картини її «текстову» складову. Автор перетворює «акт приклеювання» не в технічний, а в суто інтелектуальний процес. Завдяки вугіллю та фарбі П. Пікассо зображає пляшку, розкладаючи її на прості геометричні елементи. Але знову, як і в попередніх полотнах, він показує глядачеві найхарактерніші частини пляшки. В одній площині можна побачити дно, горло і стінки одночасно. Зображення пляшки дещо схематичне, однак майстер підкреслює її форму чорною та білою фарбами задля передачі об'єму. Порівняно з пляшкою стіл показано у вільній схематичній манері, вочевидь, стіл не має такого значення, як пляшка. У такій простій та дещо скупій на сюжетність картині вирішуються нелегкі задачі художньої мови, серед яких потрібно відзначити плановість, простір, колір, форму та світлотінь. П. Пікассо показує основні принципи образотворчого мистецтва в абсурдній, ігровій та незвичній формі.

У період синтетичного кубізму майстер використовує не лише газети та папір, до картин долучаються й інші об'єкти: пісок, скло, візерунки, шпалери, рекламні листівки, шматки тканини, упаковки – все те, завдяки чому в полотні можна досягти незвичного візуального ефекту. У творах П. Пікассо є свій стиль, своя логіка та неповторний синтез фактур та текстур. Як приклад гри імітацій у творчості майстра може стати робота «Геометричний склад: гітара» (1913 р.), яка складається з чотирьох різних за кольором шматків паперу розташованих один до одного під різними кутами. У картині поєднуються різні виміри, різні кути, які у своєму примхливому русі народжують нову форму, однак про те, що зображено на полотні, глядачеві

скаже лише назва. Тема картини – гітара, однак її форма та колір існують лише в уяві митця, натякаючи на її формотворення. Картина здається абсолютно абстрактною.

До кращих зразків *papier colle* у творчості П. Пікассо можна віднести твори «Трубка, скло та пачка тютюну» (1914 р.), «Пляшка, скло і трубка» (1914 р.), «Пляшка, скло, газета» (1914 р.), «Старий Марк» (1913 р.), «Гітара» (1913 р.) та «G-J-V-B» (1913 р.), у яких замість олійних фарб головними героями стають прості штучні матеріали, але, не дивлячись на їхню другорядність вони якнайкраще вирішують головні живописні проблеми.

Під час доби синтетичного кубізму, продовжуючи роботу з використанням нових матеріалів і технологій, П. Пікассо, вивчаючи проблеми простору, разом з *papier colle* почав робити гітари з картону. Як приклад можна навести дві роботи «Гітара» (іл. 5), (іл. 6), які були створені в 1912 році. Поєднуючи образотворче мистецтво з новими штучними матеріалами, майстер створює чудові зразки картонної скульптури. Сполучаючи картон, папір, полотно, струни та олівець, П. Пікассо творить новий формальний підхід в образотворчому мистецтві. Експерименти з фактурою заходять ще далі; тепер нашарування площин, що ми бачили раніше, виходять за межі картини, народжуючи синтез живопису та пластики. Ці роботи цілком вкладаються в концепцію синтетичного кубізму та колажного підходу, де форма, незважаючи на свою детермінованість, знову збирається в єдине ціле.

Після експериментів з картонною пластикою П. Пікассо створює ще одну форму синтезу, так до проблем з колажністю додаються експерименти з вимірами. Гарним прикладом є роботи «Гітара і пляшка Bass» (іл. 7) і «Мандоліна і кларнет» (обидві 1913 р.), у яких формоутворюючим засобом виступає деревина. Майстер використовує візуальні та тактильні властивості матеріалів, порівнює їх фактуру та форму. Завдяки додаванню кольору і малюнка в роботах підсилюється ефект єднання та протиставлення матеріалів і технологій. Наступним у низці експериментів є твір «Скло, труби, туз трэф і кістки» 1914 року. У врівноваженому форматі «тондо» поєднані різноманітні за формою та кольором елементи, вирвані зі своїх контекстів. Дерево і метал втрачають свої фактурні властивості, адже майстер вкриває їх фарбою; вони більше не дерево та метал, вони стають підпорядковані художньому образу полотна, граючи той чи інший об'єкт у картині.

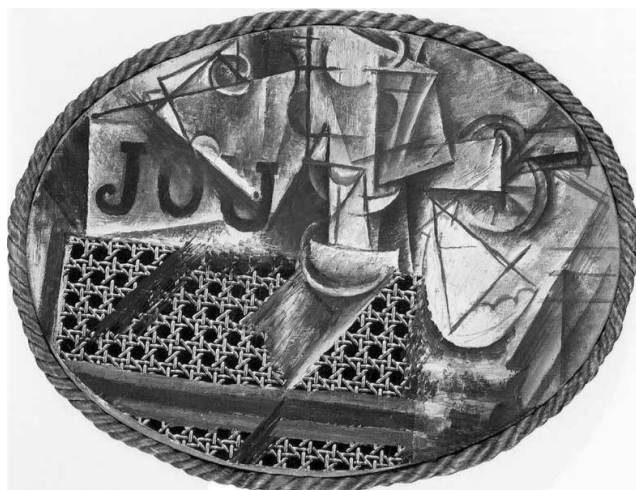
Ще одним незвичайним прикладом поєднання скульптури, колажу та засад синтетичного кубізму П. Пікассо стає твір «Скрипка» (іл. 8) (1915 р.), створений з листової сталі, вкритої шарами фарби різного кольору, що знову приховує первозданну властивість та колір використаного матеріалу. Корпус гітари «зібрано» з прямокутних частин, нещільно приєднаних одна до одної. Деякі з них знаходяться дещо ближче до глядача, інші – глибше, завдяки чому на поверхні з'являються тіні від окремих елементів, які створюють отвір всередині гітари. Незвичайну форму підкреслює цікаве кольорове рішення: чорний, білий, синій, сірий та коричневий кольори поєднані в єдине ціле, що додає твору неповторної чарівності. Цей твір стає квінтесенцією графічних і просторових підходів у мистецтві художника, які були об'єднані в складний синтез скульптурного живопису.

Підсумовуючи аналіз розвитку колажу в межах творчості П. Пікассо доби синтетичного кубізму, слід відзначити, що у творчому методі митця починає привалювати декоративний початок зі стрімкою жагою переосмислення взаємодії форми та простору. Досить швидко (в проміжок між 1912–1915 роками) тло картини перетворюється у строкате поле для досліджень. Втрачаючи суто живописні якості, до усталених видів та жанрів додаються нові методи та матеріали, і техніка колажу від площинних паперових експериментів *papier colle* трансформується у просторові композиції та контррельєфи, закінчуючи свій розвиток в поєднанні кубістичної скульптури та живопису.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Батракова С. Художник XX века и язык живописи. От Сезанна к Пикассо : Монография / Светлана Батракова. – М. : Наука, 1996. – 171 с.
2. Беседа с Мариусом де Зайас : Сборник статей о творчестве П.Пикассо / [перевод с нем. Ю. И. Штейнбок ; под редакцией и с предисловием В. Владимировского]. – М. : Изд-во иностранной лит-ры, 1957. – 90 с.

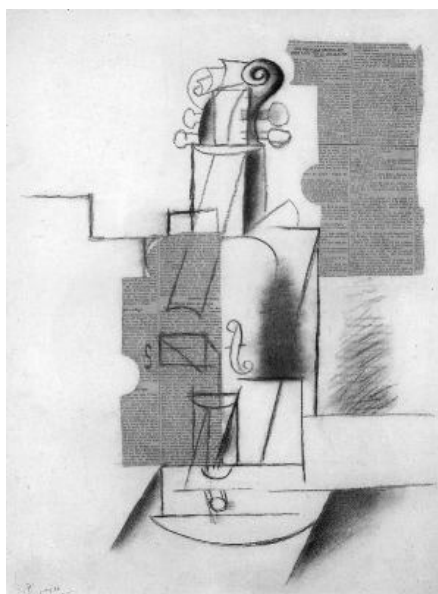
3. Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. – СПб. : Азбука-классика, 2004–2009. – Т. 3.
4. Карко Ф. От Монмартра до Латинского квартала / Ф. Карко / [пер. с франц. М. Е. Абкиной. Послесл. И. Соболевой]. – Б.м. Salamandra P.V.V., 2001. – 173 с.
5. Лашо Жан-Марк. Коллаж/Монтаж (пер. Н.Маньковской) Коллаж-2: Социально-философский и фолософско-антропологический альманах / РАН. Ин-т философии; [отв. ред. В. А. Кругликов]. – М. : ИФ РАН, 1999. – 132 с.
6. Рохас К. Мифический и магический мир Пикассо / К. Рохас / [пер. с исп. Н. Матяш]. – М. : Республика, 1999. – 271 с.



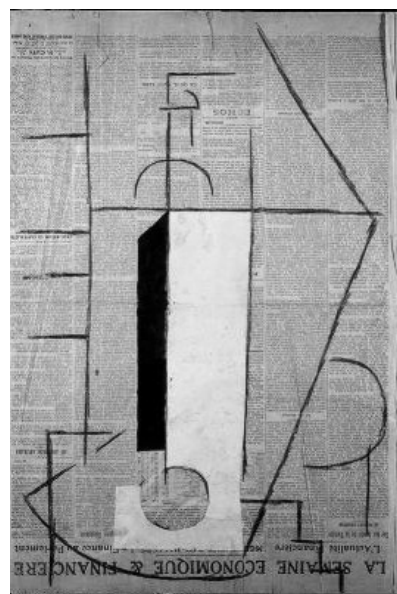
Іл. 1. «Натюрморт із плетеним стільцем», 1912 р.



Іл. 2. «Чоловік, що притулився до стіни», 1899 р.



Іл. 3. «Скрипка», 1913 р.



Іл. 4. «Пляшка на столі», 1912 р.



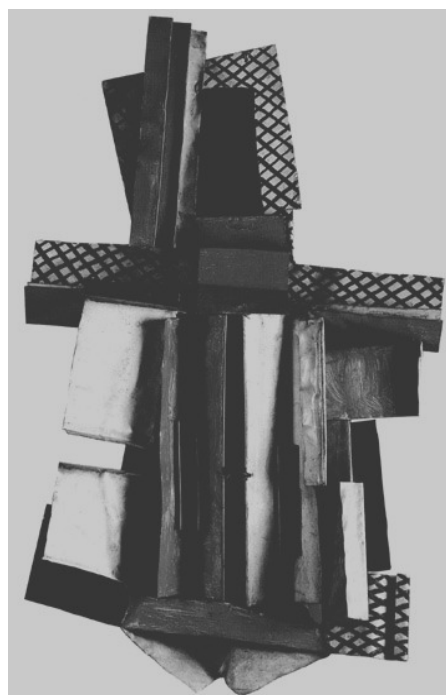
Іл. 5. «Гітара», 1912 р.



Іл. 6. «Гітара», 1912 р.



Іл. 7. «Гітара і пляшка Bass», 1913 р.



Іл. 8. «Скрипка», 1915 р.

УДК 747.012.1

Л. К. ЛИТВИНЮК

**ГЛОБАЛІЗАЦІЙНІ ТЕНДЕНЦІЇ ЯК ДОМІНУЮЧИЙ НАПРЯМ У ПРОЕКТУВАННІ  
ЛОГОТИПІВ ЗАКЛАДІВ МИСТЕЦТВА**

*У статті досліджені основні принципи, що використовуються при побудові логотипів закладів мистецтва, розглянутий вплив глобалізаційних тенденцій на їх формотворення.*

**Ключові слова:** логотип, шрифтовий логотип, комбінований логотип.

Л. К. ЛИТВИНЮК

**ГЛОБАЛИЗАЦИОННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ КАК ДОМИНИРУЮЩЕЕ НАПРАВЛЕНИЕ В  
ПРОЕКТИРОВАНИИ ЛОГОТИПОВ ЗАВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА**

*В статье исследованы основные принципы, используемые при построении логотипов заведений искусства, рассмотрено влияние глобализационных тенденций на их формообразования.*

**Ключевые слова:** логотип, шрифтовой логотип, комбинированный логотип.

L. K. LITVINYUK

**THE GLOBALIZATION TREND, AS THE DOMINATING TREND IN THE DESIGN OF  
LOGOS OF THE INSTITUTIONS OF ART**

*In the article the basic principles used in building logos of the institutions of art, the influence of the globalization trends in their formation.*

**Key words:** logo, font logo, combined logo.

Не можна недооцінити вклад закладів мистецтва у процес збереження національно-культурної спадщини країни. Фактично являючись зібранням кращого творчого доробку нації, вони завжди відігравали провідну роль у процесі швидкого пізнання історико-культурної традиції держави. Однак сьогодні чітко простежується тенденція до уніфікації продукції в усіх сферах дизайну, у тому числі графічного. Підвищений інтерес до лаконічних, стандартизованих рішень викликаний передусім збільшенням темпів обміну інформацією, що спричинило брак часу на її сприйняття. Елементи візуального стилю закладів мистецтва розвиваються відповідно до загальних дизайнерських тенденцій, саме тому особливу увагу слід приділити логотипам, що частіше стають домінантною складовою стилю установи.

Поняття логотип, що тісно увійшло до «термінологічного словника» сучасного дизайнера, належить до сфери інтересів декількох наук, з чим можна пов'язати відсутність його чіткого формулювання. До питання дефініції цього поняття у своїх роботах звертаються багато дослідників різних галузей знань, серед яких К. Дж. Веркман, В. Кричевський, В. Победін, Л. Безсонова та інші.

Підходячи до вивчення питання з правових аспектів та з точки зору маркетингу, слід зауважити, що, на жаль, економічні та юридичні трактування поняття здебільшого залишають поза увагою принципи проектного (дизайнерського) підходу до рішення поставлених задач. Звертаючи свою увагу до фахового словника з дизайну та ергономіки, визначення терміна логотип, що ми там знаходимо, не охоплює повністю всі можливі аспекти створення логотипа [3]. Закон України «Про телебачення та радіомовлення» від 21.12.93 р. містить наступну дефініцію: «логотип (фірмовий, торговий знак) – будь-яка комбінація позначень (слова, літери, цифри, зображувальні елементи, комбінації кольорів), які придатні для вирізнення ефірного

часу однієї телерадіоорганізації від іншої» [5], а нормативно-правові акти Цивільного кодексу України (гл. 44, ст. 492, п. 1) не містять визначення поняття «логотип» взагалі [6].

Вивчення публікацій та нормативно-правових актів з цієї тематики показали, що найбільш помітною за останній час роботою, яка стосується дефініції поняття «логотип», є стаття Безсонової Л. М., у якій авторка наводить таке трактування терміна: «Логотип – вид знаку (товарного, фірмового тощо), що являє собою оригінальну форму шрифтового накреслення найменування (або аббревіатури, літерного позначення найменування) підприємства, організації, фірми, приватної особи, заходу тощо та призначений ідентифікувати об'єкт репрезентації». Логотип, що складається з письмових знаків, дістає визначення «шрифтовий логотип». Логотип, до складу якого входить зображувальний знак, дістає визначення «комбінований логотип» [1, с. 259]. Ця дефініція серед інших найбільш детально охоплює всі сфери використання поняття, залишаючи невисвітленими вузькоспецифічні аспекти правових галузей знань.

До питання впливу глобалізаційних тенденцій на графічний дизайн в Україні зверталися у своїх роботах В. Даниленко, В. Косів тощо. Так В. Косів відзначає, що «результатом глобалізаційних тенденцій у графічному дизайні другої половини ХХ ст. визначено уніфікацію прийомів проектування. Формуванню національного графічного виразу сприяли: транснаціональна економіка, політика інтеграції, розвиток засобів інформації та комунікації, міжнародне спілкування професіоналів, розвиток нових технологій» [2, с. 176].

Аналіз останніх досліджень показав, що поняття логотип у різних галузях науки має свою дефініцію, яка поки не може поєднатися в єдине правильне визначення. Незважаючи на формальні неточності в теоретичному трактуванні, щоденно дизайнерами-практиками створюються елементи айдентики, які дозволяють диференціювати та ідентифікувати установи серед собі подібних. Витоки глобалізаційних тенденцій у графічному дизайні можна вбачати в ряді причин, серед яких збільшення темпів поширення та обміну інформацією, що неоднозначно вплинуло на формування візуального стилю закладів мистецтва.

Мета статті – дослідити та проаналізувати фундаментальні напрями розвитку логотипів закладів мистецтва, виявити вплив глобалізаційних тенденцій на формування логотипів закладів мистецтва.

Сьогодні питання глобалізації та уніфікації як суттєвого чинника впливу перестали стосуватися лише політичного й економічного життя країни. Разом з іншими аспектами ця проблема безпосередньо торкнулася і мистецької сфери. Індивідуальні погляди митця як суб'єкта суспільно-політичного життя відіграють важливу роль у формуванні та протіканні творчих процесів всередині країни. Це приводить нас до питання створення та впровадження візуального образу мистецької установи як осередку творчого потенціалу нації в конкретний проміжок часу. Не можна дати однозначної відповіді, яким саме має бути візуальний образ конкретного музею, галереї чи виставкового залу. Можна простежити лише прямо пропорційну залежність значення установи у світовому мистецтві та наявності професійно створеного образу. З одного боку, чим більш значуще місце у світі посідає заклад, тим більше іноземних громадян прагнуть його відвідати, викликаючи необхідність створення великої кількості графічних матеріалів: для внутрішнього застосування – система навігації на території, плани експозицій тощо; для зовнішнього користування – будь-які інтерактивні та віртуальні матеріали, наприклад, веб-сайти, віртуальні презентації і т. ін. Здебільшого образи закладів мистецтва майже не несуть відбиток національного, хоча збереження національних традицій – аспект, що повинен враховуватися при розробці фірмового стилю.

Домінування глобалізаційних тенденцій у візуальних стилях закладів мистецтва можна вбачати у збільшенні числа шрифтових логотипів. До музеїв, що віддали перевагу саме їм, можна віднести більшість світових грандів, серед яких галерея Тейт (Великобританія), Метрополітен музей (США), центр-музей Прадо (Іспанія), музей Д'Орсе (Франція) [4] та інші. Особливістю такого виду логотипу є можливість відмови від національно забарвлених елементів, максимально збільшивши інформативну складову. Залишаючись весь час статичним та незмінним, шрифтове накреслення дає змогу швидкого зчитування інформації. Трохи іншим шляхом пішла мережа галерей Тейт (Великобританія) [4]. Її логотип хоча і зазнав



трансформації за останні декілька років, залишився «умовно динамічний», змінивши своє накреслення на більш читабельне за рахунок розміщення на білому тлі. Якщо раніше при переході на сторінку сайта конкретної галереї разом з логотипом з'являлася її назва, то зараз від цього відмовилися. Спочатку слово «tate» було виконане, використовуючи схожий на гротесковий, акцидентний шрифт, який мав ефект розчинення країв. Графема літер була нерівномірною, а швидше нагадувала відбиток, що утворився випадково, з потоншенням та запливанням окремо взятих частин літер. Зараз основний принцип поширення зберігся, однак замість нечіткого пом'якшення незрозумілої природи ми бачимо форму, організовану за допомогою крапок, що, ущільнюючись, утворюють контури літер логотипу. Існує декілька накреслень назви «tate», що постійно змінюють одна одну під час оновлення сторінки або переходу на іншу. Отже, ми маємо можливість спостерігати «інтерактивний» логотип, що знаходиться у постійному русі, тим самим підкреслюючи свій зв'язок з мистецтвом, яке не стоїть на місці. Цей прийом не тільки привертає увагу до логотипа, а й покращує його запам'ятовуваність, що, в свою чергу, відіграє важливу роль у формуванні образу мистецького закладу та представленні його серед інших творчих закладів.

Незважаючи на те, що шрифтовий логотип є найбільш чисельним, абстрактні зображення в поєднанні з шрифтовим блоком також зустрічаються. Їх можна побачити у логотипах Художнього музею Рейк'явіка (Рейк'явік, Ісландія), Естонського художнього музею (Таллін, Естонія), Державного музею світової культури (Гетеборг, Швеція), Музею сучасного мистецтва (Осло, Норвегія) [6] та ін. Наявність у логотипі абстрактного зображення дозволяє розширити «кордони» та варіативно-асоціативний ряд, що складається під час перегляду знака. Саме не конкретно стилізоване зображення дає змогу маркувати одним логотипом заклад мистецтва, де є декілька різних напрямів роботи. Так само як і логотипи, що будуються на основі стилізованого зображення, цей варіант знака не може існувати без шрифтового блоку, що відіграє інформативну функцію. Наявність великої варіативності за рахунок вільного трактування форми та кольору давали змогу використовувати всі новітні технічні можливості, як, наприклад, створення динамічного, інтерактивного логотипа. Однак вплив глобалізаційних течій досить швидко нівелював та майже повністю відкинув всі технологічні прийоми, віддавши лідируючі позиції лаконічним, легким у сприйнятті графічним рішенням. Яскравим прикладом відмови від технічних досягнень є логотип музею витончених мистецтв (Гетеборг, Швеція) [4]. Ще декілька років тому його можна було віднести до нового явища – динамічного логотипа, чие існування можливе лише у віртуальній мережі. Він складається із двох частин: шрифтової та зображувальної. Остання являє собою стилізований малюнок арок, що наближені до простих геометричних форм. Таких «арок» у логотипі сім, їх кількість та вигляд зумовлені тотожністю з архітектурою будівлі музею. Особливістю цього логотипа було використання простої анімації зміни кольору, що постійно «оживляє» картинку. Зображення з семи однакових елементів залишається нерухомим, але кожних п'ять секунд по черзі, починаючи з правого боку, кожна арка змінює колір з жовтогарячого на червоний. Часовий інтервал анімації становить дві секунди. Через дуже малий проміжок часу, за який відбувається зміна кольорів та його послідовність, виникає відчуття руху одного елемента логотипа в лівий бік. Наразі ми спостерігаємо повну відмову від анімації та кольору, хоча зображувальний елемент і шрифтовий напис залишилися без змін.

Аналогічним прикладом є логотип Естонського художнього музею (Таллін, Естонія) [4]. При розміщенні його у віртуальній мережі спостерігається взаємодія зображення з користувачем, роблячи логотип інтерактивним. Розглянемо поетапні трансформації: спочатку він подається у тому вигляді, у якому зустрічається в поліграфічній, двомірній продукції, але при наведенні курсору на зображення логотип починає поетапно змінюватися. Протягом однієї секунди зображення збільшується приблизно у сім-десять разів. Спочатку картинка знаходиться у прямокутнику, який не відіграє ніякої ролі до наведення, після – стає обмежувальною рамкою, за межі якої збільшене зображення не виходить. Змінюючись, утворюється новий зображувальний елемент візуального стилю. Разом з тим шрифтовий блок також зазнає змін. Збільшується не тільки його розмір, але перегруповується у дві лінії назва музею, що попередньо була розміщена в одну. Таким чином на анімації поступово при збільшенні зображення «eesti» залишається майже на своєму місці, воно лише трохи

зміщується догори, решта ж шрифтового блоку опиняється на другому рядку. Зважаючи на те, що існують обмежувальні рамки, шрифтовий блок не повністю відображений у збільшеному варіанті. З першого рядка – «eesti» – залишається лише «ees» майже повністю, та досить сильно обрізаний фрагмент «t», другий рядок зазнає більших змін, адже з напису «kunsti muuseum» у збільшеному зображенні залишається тільки «kun». Навмисне обрізання країв логотипа інколи неестетичне, адже збільшується вірогідність появи замалих та тонких ліній, що більше засмічують, ніж доповнюють. Логотип Естонського художнього музею при наведенні на нього курсору збільшується до певної межі, але при цьому при найменшій дії починає трансформуватися на кілька процентів у сторону збільшення або зменшення, тим самим ніби знаходячись у постійному русі. Після того, як наведення зникає, логотип повертається поетапно, як і при збільшенні, у свою первинну форму, тобто знову стає статичним.

Питання збереження національних традицій у дизайні досить гостро постають на початку XXI століття. Швидкі темпи глобалізації у світі та особливості розвитку економічних відносин між країнами не можуть не впливати на сферу мистецтва, де заклади культури, такі, як музеї та галереї, відіграють не останню роль. Прагнення до залучення все більшої кількості відвідувачів і популяризація установи за межами країни висувають певні вимоги до проектування айдентики. Зрозумілість та чіткість стають визначними критеріями, підіймаючи інтернаціональні засоби виразності над національно орієнтованими. Провідну роль у процесі формування візуального образу відіграє графічний дизайн, його засоби та прийоми. Своє вираження він знаходить насамперед у шрифтовому та текстовому оформленні. Максимально спрощена подача великої кількості інформації полімовно здатна привернути увагу потенційного глядача. Принципи, що застосовуються для верстки поліграфічної та віртуальної продукції, тяжіють до відкритих, однак статичних композицій. Спостерігається відмова від складного, національно забарвленого декору та складних діагональних будов на користь прямолінійних. Текстові блоки вписуються в прості геометричні форми, наприклад, квадрат, прямокутник, трикутник тощо. Використання інтернаціональних, максимально зрозумілих та лаконічних засобів та прийомів. для побудови візуальних стилів закладів мистецтва позитивно впливає на привернення уваги до закладу з боку глядача всередині країни та за її межами.

Розглянувши логотипи кількох яскравих представників закладів мистецтва сьогодні, ми можемо дійти висновку, що трендом останніх років стають шрифтові логотипи. Однак, незважаючи на їх домінування, залишається ряд установ, що віддають перевагу комбінованим. На початку XXI століття з переміщенням великих інформаційних потоків до віртуальної мережі з'являється нова група логотипів, яку умовно можна назвати інтерактивними. Їхньою особливістю є розміщення виключно у віртуальному просторі, що зумовлене використанням простої чи інтерактивної анімації. Однак зі збільшенням темпів примноження та розповсюдження інформаційних потоків, а також впливу світових глобалізаційних тенденцій, ця група логотипів швидко втратила свою актуальність, поступившись простим та лаконічним рішенням, що не відволікають від процесу зчитування інформації.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Безсонова Л. До питання про дефініції у графічному дизайні: сучасний зміст поняття «логотип» / Л. Безсонова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : Збірник наукових праць. – Х : ХДАДМ, 2010. – №1/2010. – С. 257–260.
2. Косів В. М. Національні моделі і глобалізація графічного дизайну другої половини XX ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 05 01 03 «Технічна естетика» / В. М. Косів. – Львів, 2003. – 397 с.
3. Словник з дизайну і ергономіки / [уклад. В. О. Свірко та ін.]. – Х. : НТМТ, 2009. – 131 с.
4. Веб-сайт музеїв світу чинний [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.hist.msu.ru/>
5. Право індивідуальної власності на торговельну марку. Документ 435–15, поточна редакція від 08.06.2010 на підставі 2257–17, чинний [Електронний ресурс] // Цивільний кодекс України від 16.01.2003 № 435-IV. – Верховна Рада України. – Режим доступу: <http://zakon.rada.gov.ua/cgi-bin/laws/main.cgi?page=8&nreg=435-15>

6. Про телебачення та радіомовлення. Документ 3759–12, остання редакція від Абзац двадцять другий статті 1 із змінами, внесеними згідно із Законом N 2912–VI ( 2912–17) від 11.01.2011, чинний [Електронний ресурс] // Закон України від 21.12.1993 № 3759–XII. – Верховна Рада України. – Режим доступу: <http://zakon.rada.gov.ua/cgi-bin/laws/main.cgi?nreg=3759-12>,

УДК 7.06:745/749(477.86)

В. М. ПОПЕНЮК

**ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ПРИРОДНИХ МАТЕРІАЛІВ ТА ТЕХНОЛОГІЙ  
СТОЛЯРСТВА У ВИГОТОВЛЕННІ КИВОТІВ НА ГУЦУЛЬЩИНІ ДРУГОЇ  
ПОЛОВИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

*У статті розглядаються способи використання різноманітних порід деревини та приклади збагачення ними кивотів як кольоровою природною палітрою. Проаналізовано столярні й токарські конструкції, їх значення у формотворчому процесі та вирішенні декоративних оздоб. Акцентується увага на прийомах використання різних видів столярних з'єднань та на кращих взірцях кивотів відомих майстрів Гуцульщини другої половини ХХ – початку ХХІ ст.*

**Ключові слова:** конструкції, породи деревини, столярство, прийоми технології, формотворення, токарство

В. М. ПОПЕНЮК

**ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ПРИРОДНЫХ МАТЕРИАЛОВ И ТЕХНОЛОГИЙ  
СТОЛЯРСТВА В ИЗГОТОВЛЕНИИ КИВОТОВ НА ГУЦУЛЬЩИНЕ ВТОРОЙ  
ПОЛОВИНЫ ХІХ – НАЧАЛО ХХІ ВЕКОВ**

*В статье рассматриваются способы широкого использования разных пород древесины и примеры обогащения ими кивотов природной цветовой палитрой. Проанализированы столярные и токарские конструкции и их значение в формотворческом процессе и разрешении декоративных украшений. Акцентируется внимание на средствах использования разных видов столярных соединений и лучших образцах кивотов известных мастеров Гуцульщины второй половины ХХ – начало ХХІ веков.*

**Ключевые слова:** конструкции, породы древесины, столярничество, приемы технологии, формообразование, токарство.

V. M. POPENYUK

**PECULIARITIES OF USE OF NATURAL MATERIALS AND TECHNOLOGIES OF  
JOINERY WHEN MAKING ICON-CASES IN HUTSULSHCHYNA IN THE SECOND HALF  
OF THE XIX-TH – BEGINNING OF THE XXI-TH CENTURY**

*The author considers the ways of extensive use of various types of trees and examples of how their palette can enrich icon cases in this article. He analyses joiner's and turning designs, their role in the process of shaping and selection of finishing means. The author accentuates the methods of how to use various kinds of joiner's junctions and the best examples of icon cases by the famous craftsmen in Hutsulshchyna of the second half of the XX-th — beginning of the XXI-st century.*

**Key words:** design, types of trees, joinery, technologies, shaping, turning.

Вивчення і дослідження методики використання унікальних технологій у виготовленні кивотів майстрами Гуцульщини є сьогодні актуальною темою, яка висвітлюється автором вперше. Адже природні матеріали та різноманітні технічні прийоми столярства й токарства відіграють важливу роль у розробці конструктивно-формотворчого й декоративного вирішення кивотів. Розробка теми певною мірою є складовою мистецтвознавчого аналізу при визначенні стилістики творів, в оцінці художньої вартості виробів та глибини їх виразності. Подальше її вивчення може сприяти розвиткові технологічних прийомів при виготовленні творів сакрального мистецтва загалом. До речі, у деяких альбомних виданнях, каталогах можемо помітити відсутність в анотаціях певної інформації про виріб, зокрема про склад матеріалу, та деякі унікальні прийоми технології виготовлення творів тощо.

Мета статті – показати різноманітні способи використання порід деревини та приклади збагачення ними кивотів природними кольорами. Окрім того, проаналізувати столярні й токарські конструкції, їх значення у формотворчому процесі та вирішенні декоративних оздоб. Звернути особливу увагу на використання різних видів столярних з'єднань та кращі взірці кивотів відомих майстрів Гуцульщини.

Для виготовлення сакральних виробів на Гуцульщині майстри зазвичай обирали цінні породи деревини, враховуючи їхні фізичні та естетичні якості. У тих районах, де були розвинені художні деревообробні ремесла, використовувалося дерево смереки, ясеня, явора, сливки та липи. Тут завжди цінували природний малюнок деревини, її натуральні кольори, які надавали виробам своєрідний декоративний ефект. У середині XIX століття відомий майстер церковного різьбярства Андрій Дячук-Дереюк (1817–1889) з Криворівні оздоблював трійці, патериці, хрести, поставники та окремі деталі церковного обладнання рельєфно-ажурними орнаментами, використовуючи в основному м'яку породу липи. Натомість Юрій Шкрібляк (1823–1885) надавав перевагу таким породам дерева, як явір та ясен. До речі, він став одним із перших різьбярів, що прославився на всю Гуцульщину завдяки виготовленню саме церковних предметів, беручи активну участь в облаштуванні Яворівської церкви [8].

Інший славетний майстер, основоположник пацьоркового мистецтва на Гуцульщині, Марко Мегединюк (1842–1912) із села Річка Косівського району свої вироби виготовляв виключно зі сливового дерева, художня обробка якого потребувала особливих технологічних знань та професійних навичок порівняно з іншими породами деревини. Не випадково його високомистецькі вироби, інкрустовані маленькими різнокольоровими пацьорками, мосяжними дротиками та рогом, прирівнювалися до низки унікальних мистецьких коштовностей і мали неабиякий попит серед панівних верств тодішньої Австро-Угорської імперії. Серед виявлених робіт варто звернути увагу на підставку відомого на престольного хреста, виготовленого майстром у дарунок для цісаря Франца Йосифа в його ювілейний рік [8]. Це скринька-шафка стінки, денце, хрест та інші деталі якої з ювелірною майстерністю скріплені прихованими столярськими з'єднаннями. Увінчана по кутах стилізованими конусоподібними верхами з хрестиками і великим розквітлим рівнокінцевим хрестом посередині, вона покладена на ще одну широку підставку трапецієвидної форми, що утримується на ніжках у вигляді постоліків. Загалом архітектоніка підстави хреста дуже схожа на давній тип двоярусних дарохранильниць, які виготовлялися в Україні в XVII–XVIII століттях, а також на дерев'яні кивоти, що були поширені в XIX столітті в церквах Гуцульщини [5]. Джерел, які б засвідчили про виготовлення кивотів Марком Мегединюком, нами не виявлено. Його кілька робіт, дуже рідкісних і цінних, сьогодні зберігаються в одному із музеїв Львова і в Косові, а решта виробів, що складають унікальну мистецьку спадщину, і досі не досліджена. Тому, беручи до уваги на престольний хрест, виготовлений зі сливового дерева, можна припустити, що славетний майстер міг уподібнювати свої кивоти саме цій високомистецькій і архітектонічно досконалій конструкції.

Василь та Микола Шкрібляки, окрім явора, широко використовували дерево ясеня, яке добре обробляється, є міцним і водночас гнучким, майже не тріскає [4]. На початку XX ст. серед робіт Шкрібляків знаходимо рідкісні сакральні вироби, виготовлені з грушевого дерева. Майстри помітили, що такий матеріал, залежно від віку самої деревини, має притаманні для нього природні тональні відтінки, воно досить пластичне й щільне та легко піддається різцю.

У першій половині ХХ століття майстри-різьбярі, окрім традиційних порід дерева явора, липи, ясеня, почали широко використовувати дерево дикої груші, а також упроваджувати у своїй творчості таку породу дерева, як модрина [7]. Властивість цих порід дерев давала можливість створити більш виразніші різьблені, інкрустовані та об'ємно-пластичні сакральні орнаментальні композиції, виготовляти з них окремі деталі та предмети для облаштування інтер'єру церков. Наприклад, до шедеврів сакрального мистецтва, виготовлених з модрини та липи, можна віднести іконостаси і предмети літургійного призначення, зокрема кивоти відомого дялятинського народного будівничого та різьбяря Василя Турчиняка (1854–1939). Володіючи різними техніками художнього різьбярства, майстер добре знав і дотримувався прадавніх народних технологій, що властиві тій чи іншій породі дерева. Він заздалегідь заготовляв матеріали, ретельно їх підбирав і підсушував, бо добре знав, що це впливало на естетичну якість виготовлених виробів, підвищувало їхні фізичні та механічні особливості. Цікаві кивоти з модринового дерева збереглися в церквах сіл Битків, Верхній Майдан, Стримба Надвірнянського р-ну.

На цей період припадає поява вже перших кивотів з грушевого дерева. Один із таких кивотів виявлено на Покутті в церкві Успіння Пресвятої Богородиці с. Назірна Коломийського р-ну. Він вражає не лише своїм багатством декору в стилі гуцульської школи різьблення та інкрустації, але й монументальними конструктивними формами, у виготовленні якого застосовані найрізноманітніші способи складних столярських з'єднань з віртуозно виточеними деталями. Наприклад, у з'єднанні основних стінок кивоту, що має форму куба, застосовано звичайний «канюк». Його зарубки на місцях з'єднань помітні зовні. Такий технічний прийом у столярстві дав можливість підкреслити і надати архітектурі кивоту, на тлі його пишного інкрустованого орнаменту, виразну й цільну архітектонічну конфігурацію. Інші декоративно конструктивні деталі, особливо двоярусні арки несомої частини кивоту, що утримують центральний купол, з'єднані підкупольними восьмигранниками за рахунок вставлених плоских шипів, які використовуються майже в усіх столярських прийомах [3]. На Покутті ще можна віднайти подібні кивоти тих часів, що привозили місцеві парафіяни разом з іншими виробами літургійного призначення з різьбярських центрів Гуцульщини.

Широке використання породи дерева груші, а також явора, простежується в другій половині ХХ століття, коли атеїстична діяльність за часів радянської влади спричинила повний занепад розвитку сакрального пластичного мистецтва. Не зважаючи на заборону виготовлення культових та обрядових виробів деяким майстрам, все ж таки вдавалося виготовляти церковні предмети, в тому числі й кивоти. Так, шедеврами сакрального мистецтва можна вважати кивоти, виготовлені з грушевого дерева, Миколи Федірка (1920–2004) з м. Косова, Ярослава Германюка (церква Святого Духа в с. Соколівка Косівського р-ну), Василя Баранюка (1930–2003, церква Івана Хрестителя м. Косів), Василя Тонюка (1928, с.Річка Косівського р-ну), Василя Пантелюка (1937, церква Пресвятої Трійці, с. Брустури). Оригінальні дерев'яні панікадила Івана Балагурака (1928–2001) ще й донині збереглися в інтер'єрі церкви Івана Хрестителя м. Косів. Низку виробів літургійного характеру митець зберігав у своїй майстерні, у тому числі й різьблений кивот, чашу тощо .

На зламі ХХ століття, коли в Україні почалося відродження духовної культури, засади розвитку сакрального мистецтва активно ініціювала нова генерація молодих талановитих художників. Вони брали участь у будівництві нових церков та їхньому облаштуванні, виготовляли культові й обрядові предмети, серед яких найяскравіше виділялися кивоти. Майстри з любов'ю та сумлінням використовували найрізноманітніші природні матеріали, застосовували як традиційні, так і новітні столярсько-токарські та різьбярські технології.

Особливу увагу привертає кивот, виготовлений Олегом Перцовичем (1967), здібним майстром із села Середній Березів, що на Івано-Франківщині, для церкви Введення в храм Пресвятої Богородиці (2005, с. Лючки Косівського р-ну). Окрім традиційних порід, які знаходимо в біблійних описах, майстер використав зовсім нові, наприклад, дерево черешні, граба й горіха. А загалом кивот виготовлено із восьми порід дерева, кожна з яких реалізована для виготовлення окремих деталей та об'ємних конструкцій. Так, основа підстави кивоту складена із дерева дуба, шанованого ще в християнські часи, з липи зроблені різьблені стінки у

вигляді зруба. Тут ми можемо побачити і різьблений гонтовий дашок та куполи, виконані з символічного світлого ясеня, а далі – фронтони з черешні, які підкреслені дубовими різьбленими зубцями, надбанні хрести зі сливки. З цього матеріалу також виготовлено верхній ажурний ліхтарик з точеними колонками та дверцята. З грушевого дерева Олег Перцович майстерно вирізьбив чашу, над якою добре проглядається напис, вирізаний із такої породи деревини, як граб. Завершується живописна конструкція кивоту контурами рамок із горіхового дерева, що обрамляють ніші стінок кивоту.

Завдяки своїй професійній майстерності й уважному вивченню властивостей кожного матеріалу, враховуючи при цьому колір, фактуру й текстуру різних порід деревини, їхню прадавню символіку, Олег Перцович досягнув неповторного колориту й архітектонічної гармонії, наповнивши кивот особливим сакральним-символічним та естетичним змістом.

Про різні породи дерева, що мали символічну, міфічну й охоронну функції, відомо ще з давніх-давен. Наприклад, дуб як біблійне дерево ототожнювався з деревом світу, явір і ясьень були деревами життя. До речі, ясьень вважався найкращим деревом у світі, під яким жили боги, а тому вибір майстрами тієї чи іншої породи деревини для обрядових виробів у XIX столітті був не випадковим [2].

Широке використання сучасними майстрами найрізноманітніших порід дерев у поєднанні з кольоровим металом при виготовленні кивотів стало особливо популярним на Гуцульщині упродовж 2000–2012 років. І хоча це вже не стосувалося давніх дохристиянських вірувань, натомість естетична сторона матеріалів відіграла неабияку роль у художньому довершенні сакральних творів у цілому.

Дослідження кивотів на всій території Галицької Гуцульщини та поза її межами, а їх більше сотні, показали досконале володіння майстрами технології підготовки деревини, професійне використання ними основних художньо-технологічних процесів – столярства, токарства, різних видів різьбярства, що сьогодні є поширеними і становлять невід'ємну складову у формотворчому процесі. Адже у визначенні майбутньої конструкції кивоту неабияку роль відігравали столярні конструкції, які також мали відповідати певним естетичним вимогам.

Серед поширених традиційних прийомів виготовлення столярних виробів застосовувалися найрізноманітніші види з'єднання – від простих (спаювання, зрощування, нарощування) до найбільш складних кутових (кінцевих, таврових і так званих ящикових, з прямими відкритими шипами або відкритим шипом «ластівчин хвіст»), які далі доповнювалися різноманітними видами художнього різьблення, інкрустацією чи точеними деталями. Яскравим прикладом є кивот, виготовлений Миколою Девдюком 1930 року, у якому використано десятки столярних з'єднань, у тому числі кутові з'єднання брусків, що виконуються за допомогою шипів, гнізд та вушок, з'єднання на «вус» з потайним шипом, таврове та інші. Майстер оригінально приховав з'єднуючі деталі і цим самим надав виробу ідеальної поверхні для оздоблення інкрустованими мотивами орнаменту.

Треба зазначити, що майстри досить уміло підбирали і грамотно застосовували столярні з'єднання, при яких неприпустимо було, щоб на лицьовій поверхні готових виробів виднілися торці деталей. Майстерним застосуванням прихованих кутових з'єднань «на вус» з потайним шипом у стилі традиційної народної технології вирізняються виготовлені кивоти, що знаходяться в церквах Пророка Іллі та Архистратига Михаїла в селі Дора Надвірнянського р-ну. Сакральним-естетичним акцентом у їх побудові є великі арки, що опираються на бокові частини кивоту і декоровані трьома згрупованими колонами, підтримуючи масивний антаблемент. Доповнює і завершує архітектоніку кивоту її передня центральна прямокутна частина, яка виступає за межі лінії центральної осі фасаду. Саме завдяки професійному використанню прихованих столярних з'єднань бокові та центральна трапецієподібні підстави кивоту, антаблемент та аркоподібна конструкція, що складаються із дванадцяти окремих модульних частинок, вражають своєю вишуканістю, ідеальною чистотою поверхні, виразною конфігурацією усіх його частин.

Інші майстри застосовували відкриті з'єднання, використовуючи взірці народної архітектури цієї місцевості. Наприклад, Василь Федорчук у своєму кивоті (1981–1982 рр.,

церква Святої Тройці великомучениці Параскеви 1866 р.), що нагадує Ворохтянську церкву Різдва Пресвятої Богородиці (1605 р.), застосував так зване «замкове з'єднання», характерне для зрубних будівель. Це «в'язання» по кутах вимагає досвіду і високої майстерності. У даному випадку майстер використав такі з'єднання, як в «канюк» та простий. До речі, з'єднання в «канюк» відоме з пам'яток архітектури сакрального будівництва з XV–XVII століття [6]. Подібний кивот (1990 р.) з використанням відкритих столярських з'єднань знаходиться в церкві Івана Милостивого (1663) с. Ямна (Надвірнянського району). Навички столярської майстерності Василь Федорчук (1965 р.н.) успадкував від свого батька Федорчука Степана Прокоповича (1932 р.н.), який народився в родині неперевершених майстрів-будівельників та столярів. Це засвідчує те, що на Гуцульщині майстри ще з дитинства привчали своїх дітей до родинного ремесла, до мистецтва будувати церкви і хати чи навчати їх столярської й токарської справи, бондарства, мосяжництва та інших художніх ремесел [1]. Таким чином упродовж століть виникали родинні династії майстрів-будівничих, столярів, токарів, різьбярів та інших професій. Це не виключає можливість того, що кивоти виготовляли переважно ті майстри, які водночас займалися столярством і різьбленням по дереву або будівничою справою.

Своєрідні столярні конструкції (рамково-тафлеві і щитові) використовував майстер-різьбяр Василь Тонюк. Його технологія виготовлення є досить раціональною і простою. Кивоти легко й швидко можна розібрати чи скласти при їхньому транспортуванні. Не виключено, що майстер враховував і те, щоб демонструвати їх на виставках. Один із кивотів майстер виготовляв у кілька етапів. Перший полягав у тому, що окремі основні столярні рамки і тафлі відповідних розмірів виготовлялися для бокових стінок та нижньої підстави. Передня стінка, що виконує функцію дверцят, також складена способом рамково-тафлевої конструкції. Наступний – це виготовлення купола, що нагадує нам форму зрізаної піраміди, частини якого зібрані і припасовані столярським способом кутового прихованого з'єднання. Далі – етап виготовлення стояків, до яких кріпляться готові стінки, процес виточування окремих деталей, наприклад, бань і маківок, рамена хрестів та мотивів декору – «дармовисів». До завершального етапу належить оздоблення всіх готових частин ківоту та процес складання, який виконується за допомогою металевих шпильок та шурупів. Василь Тонюк, як і інші майстри, також використовує складні приховуючі з'єднання під кутом, «на вус» та інші. Лише для міцності нижньої підставки ківоту застосовано з'єднуючий замок відкритого типу – «ластівчин хвіст». Слід відзначити, що на початку XXI століття більшість майстрів унаслідувала від майстра-різьбяра Василя Тонюка метод технології виготовлення і складання гуцульських кивотів.

За основу виготовлення стінок ківоту Мирослава Радиша, відомого майстра, викладача Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва, взято столярно-щитову конструкцію, яка викладена з білого чистого явора. В інших, не менш важливих, конструкціях, як виступаючі карнизи, нижня частина ківоту з підставою і цоколем, використано породи дерева вільхи і дуба. Центральне коробове склепіння, складене з смерекових планок, покрите латунню під гуцульську гонту. З трьох сторін ківоту виступають точені апсиди, які, в свою чергу, підкреслюють хрещату споруду. Завершує архітектоніку ківоту столярно-каркасна конструкція, що складається з чотирьох квадратних дерев'яних колон, з'єднаних зі стінками та підставою за допомогою прихованих круглих вставних наскрізних шипів, а також точеними куполами шоломовидних форм, які виготовлені з вільхи, дуба та бука. Майстер зумів створити надзвичайної краси кивот, який вражає художньою виразністю і цільністю конструктивних об'ємів, природною кольоровою гармонією, де домінантом виступає колір білого явора, на фоні різьблених віконець з грушевого дерева і тих конструктивних частин, що виготовлені з інших порід дерева.

Столярно-каркасні та щитові конструкції як основа формотворення декоративних оздоб використовувалися і при виготовленні металевих кивотів наприкінці XIX – початку XX століття. Сьогодні таких кивотів на Гуцульщині збереглося дуже мало. До унікальних рідкісних взірців можна віднести кивоти в церквах Св. Василя в м. Косів і Св. Архидиякона Стефана та Великомученика Дмитрія в с. Город Косівського р-ну, які за своїми художньо-стильовими особливостями є ідентичними. Це однокупольні кивоти з яскраво вираженими напівсферичним формами. Доповнюють об'ємно-просторову сакральну композицію несомої

частини невеличкі куполи, що ледь піднімаються на шестигранних барабанах, посаджених на кутах карнизу, який досить виступає і підтримується по кутах несучими конструктивними елементами – колонами. Усі стінки столярно-щитової конструкції повністю оздоблені латунню, на тлі стінок закомпоновані живописні іконографічні сюжети. Купольна дерев'яна каркасна система та квадратної форми підстава також суцільно покриті латунню з добре проробленими сакральними орнаментальними композиціями.

Отже, початок ХХІ століття ознаменувався особливим піднесенням творчої діяльності майстрів у сфері відродження і подальшого розвитку сакрального мистецтва на Гуцульщині. У виготовленні кивотів простежується намагання спрямувати свою професійну майстерність на урізноманітнення та збагачення кольорової палітри кивотів. На відміну від своїх попередників, сучасні майстри впроваджують зовсім нові породи деревини разом із використанням основних традиційних природних матеріалів, випробуваних у процесі роботи не одним поколінням майстрів.

Усі вищезгадані технічні прийоми столярства, які використовуються сьогодні, засвідчують, наскільки важливі фахові знання й уміння для того, щоб використовувати їх не лише задля створення найскладніших і цікавих об'ємних столярних конструкцій, але й для того, щоб в цілому виготовити художньо довершені й осмислені твори з народним розумінням краси матеріалу, які б відповідали сакральньо-естетичними вимогам сьогодення.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Кравченко Я. До «Словника майстрів дерев'яного будівництва Карпат» / Я. Кравченко // Читання пам'яті Святослава Гординського. – Львів, 1999. – С. 88.
2. Поріцька О. А. Обрядовий знак дерева і його номінація / О. А. Поріцька // Народна творчість та етнологія. – 1986. – № 5. – С. 51–53.
3. Приймак Йосип. Технологія художнього деревообробництва / Й. Приймак, Д. Приймак. – Косів : Писаний камінь, 2010. – С. 58–66.
4. Родина Шкрібляків: альбом / [авт.-упоряд. Захарчук-Чугай Р. В.]. – К. : Мистецтво, 1979. – Іл. 25–26.
5. Станкевич М. Українське художнє дерево / Михайло Станкевич. – Львів, 2002. – С. 299.
6. Тарас Я. Ілюстрований словник архітектурних термінів / Я. Тарас // Народознавчі зошити. – Львів, 1999. – №6. – С. 30.
7. Типчук В. Особливості художніх прийомів та інструментів народного майстра Василя Турчиняка у виготовленні предметів ритуального призначення / Вікторія Типчук // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – Львів, 2004. – Вип. 15. – С. 100.
8. Шухевич В. Гуцульщина / Репринтне відтворення видання 1899, 1901 / Володимир Шухевич. – Верховина, 1997. – С. 314.





Федорчук Василь. Кивот. 1982 р. Дерево смереки, явора.  
Столярство, токарство, замкове з'єднання, художнє випалювання, вирізування.

Церква Святої Троїці великомучениці Параскеви (1866).  
с. Микуличин, Надвірнянського р-ну.



Кивот. II пол ХХст. Дерево дуба, Столярство, токарство,  
метал латунь, різьблення, точіння, приховані кутові з'єднання.

Церква Чудо Архистратига Михаїла. с. Дора, Надвірнянського р-ну.

**БІОЕСТЕТИЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА ФЛОРИСТИЧНИХ ЕЛЕМЕНТІВ  
У ДИЗАЙНІ ІНТЕР'ЄРІВ**

*У статті розглянуто істотні особливості біоестетичної характеристики флористичних елементів дизайну інтер'єрів. Висвітлено основні фактори, що впливають на кольоросприйняття фітокомпозицій в умовах штучного освітлення. Проаналізовано групи рослин за функціональним та естетичним призначенням у приміщенні.*

**Ключові слова:** фітодизайн, фітокомпозиція, пропорція, масштабність, симетрія, асиметрія, контраст, нюанс, гармонія.

Е. С. ТРОЦКАЯ

**БИОЭСТЕТИЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ФЛОРИСТИЧЕСКИХ ЭЛЕМЕНТОВ  
В ДИЗАЙНЕ ИНТЕРЬЕРА**

*В статье рассмотрено существенные особенности биоэстетической характеристики флористических элементов дизайна интерьеров. Выделены основные факторы, влияющие на цветосприятия фитокомпозиций в условиях искусственного освещения. Проанализированы группы растений по функциональным и эстетическим назначением в помещении.*

**Ключевые слова:** фитодизайн, фитокомпозиция, пропорция, масштабность, симметрия, асимметрия, контраст, нюанс, гармония.

O. S. TROTSKA

**BIOESTHETIC CHARACTERISTIC  
OF FLORAL ELEMENTS IN INTERIOR DESIGN**

*In article it is considered features of specifications of bioesthetic characteristic of floral elements interior design. Singled out the main factors affecting of color under artificial lighting of plants composition in interior design. Groups of plants according to functional and aesthetic purpose in the room has been analyzed.*

**Key words:** phytodesign, plants composition, proportion, scale, symmetry, asymmetry, contrast, nuance, harmony.

Еволюція людини проходила у нерозривному зв'язку з навколишнім середовищем, зокрема з його флористичною складовою. Люди здавна оточували себе рослинами, прикрашаючи ними сакральні місця, житлові та робочі приміщення. Сьогодні накопичено великий емпіричний досвід озеленення інтер'єрів, проте все ще недостатньо опубліковано наукових праць з цієї тематики. Тому виникає потреба систематизації та узагальнення теоретичного та практичного доробку в галузі фітодизайну інтер'єрів, що й зумовлює актуальність дослідження.

Фітодизайн інтер'єрів у житлових, громадських і промислових будинках стає соціальною потребою. Аналіз наукових досліджень показав, що цю проблематику досліджують здебільшого біологи, дендрологи та архітектори-практики. Предметом їхньої уваги, як правило, є окремі аспекти поєднання архітектурного середовища з рослинними елементами.

Одним з перших виокремити фітодизайн як самостійний напрям ботаніки і дизайну запропонував А. М. Гродзинський. Під його керівництвом колективом науковців підібрано асортимент субтропічних і тропічних рослин, які доцільно використовувати для озеленення інтер'єрів [3]. Особливості фітодизайну промислових цехів досліджували Л. О. Машинський, О. Г. Степаненко [5]. М. І. Шлейден та А. Регель описали вплив на людину різноманітних груп

рослин [7]. В. В. Сніжко розробив типові композиційно-рослинні угруповання для різних інтер'єрів [6]. І. П. Горницька виокремила 30 фізіономічних форм тропічних і субтропічних рослин на основі їх біологічних та екологічних особливостей [2]. Проблеми історичного розвитку архітектурних об'єктів із використанням природних елементів є предметом досліджень С. С. Янкович, Н. Я. Крижановської, Н. Л. Титової, Ю. С. Гордієнко та ін [1; 7]. Л. І. Крупкіна, Л. А. Ковальська удосконалили й узагальнили правила створення зелених композицій, враховуючи екологічне походження та декоративні якості рослин [4].

Мета статті – розкрити сутність біоестетичної характеристики флористичних елементів дизайну інтер'єрів, оскільки проблема використання рослин для поліпшення життя і діяльності людини в ізольованих від природної флори просторах з кожним роком набуває все більшої актуальності.

Фітодизайн як складова частина дизайну інтер'єрів передбачає художнє, естетичне та функціональне проектування вигляду інтер'єрів і ландшафтів з використанням рослин. Предметом дослідження фітодизайну також є проблема впливу різних груп рослин на здоров'я, настрої та працездатність людини. Тому при підборі рослин для фітокомпозиції та створенні гармонії в об'ємно-просторовій структурі інтер'єру необхідно враховувати такі компоненти їхньої біоестетичної характеристики: пропорція, масштабність, симетрія й асиметрія, метричний та динамічний ритм, контраст, нюанс, гармонія кольору [3; 5; 6]. Гармонія композиційного рішення інтер'єру ґрунтується на естетичних переживаннях і відчуттях насолоди при сприйнятті флористичного елемента в єдності з декоративно-художнім оформленням простору загалом. Логіка дослідження спонукає звернутись насамперед до розкриття сутності визначених компонентів.

Пропорція визначає певне співвідношення окремих рослин у композиційній групі. У фітодизайні зазвичай використовують правило «золотого перетину»: створення найоптимальнішої для зорового сприйняття форми композиції, у якій визначальним є поєднання пропорції, симетрії та рівноваги, що зумовлює появу відчуття краси і гармонії.

Масштабність – це співрозмірність, відносна відповідність розмірів окремих рослин чи їх груп до фізичних розмірів людини; розмірів фітокомпозиції – до розмірів приміщення. Науковці виділяють кілька форм масштабних зв'язків у фітокомпозиціях: співвідношення декоративних якостей, пов'язаних з розмірами однієї рослини, до декоративних якостей інших рослин у групі; співвідношення певної якості предметного середовища інтер'єру до розмірів рослини; співвідношення розмірів рослинної групи до фізичних особливостей людини [3; 6].

Створенню рівноваги композиції сприяють симетрія й асиметрія, вони враховуються при композиційному розташуванні рослинних груп в об'ємно-просторовій структурі інтер'єрів залежно від точок огляду. Як правило, на центральному місці розташовують асиметричні композиції.

Розміщуючи в інтер'єрі фітокомпозиції, застосовують метричну і ритмічну повторності. Метричним рядом називають композиції, у яких елементи рівномірно повторюються по горизонталі. Він поділяється на: простий – у ряді повторюється один елемент; складний – ряди скомпоновані з іншими елементами. Ритмічні ряди утворюються чергуванням більш яскравих і чітких елементів (акцентів) і менш яскравих (пасивних), які називаються інтервалами.

Фітокомпозиції можуть бути контрастними, якщо в однорідних декоративних якостях рослин є чітко виражені відмінності, або нюансними – відмінності незначні. Наприклад, контрастна композиція складатиметься з декоративно-листяних і декоративно-квітух рослин, нюансна – з рослин одного виду, але з різними відтінками квітів або листків.

Гармонія кольору зазвичай є визначальною при плануванні фітокомпозиції. Проте необхідно враховувати, що світловий потік у приміщенні зазнає змін і відбивається вже частково поглинутим. В інтер'єрах використовується штучне світло, яке частково змінює сприйняття кольорів. При застосуванні ламп розжарювання із забарвленням живих рослин відбуваються наступні зміни: на фоні світлої стіни рослини з темно-зеленим листям виглядатимуть темнішими (зелений колір листків буде інтенсивнішим); на фоні темної стіни світло-зелений колір листя виглядатиме світлішим, м'якшим; зелений колір, знаходячись на фоні додаткового червоного, буде виглядати насиченішим, а на фоні зеленого листя червоний

колір – яскравішим; зелений колір рослинності на фоні хроматичних кольорів змінюється в бік додаткового до кольору фону; колір листя на фоні однакового з ним кольору стіни, але більшої насиченості, втрачає насиченість або нівелюється (наприклад, зелене листя – темно-зелена стіна).

Правильно підібраний колір інтер'єру в поєднанні з рослинами має велике значення для підвищення продуктивності праці людини. Отже, створюючи фітокомпозицію, необхідно враховувати можливі зміни кольоросприйняття при природному і штучному освітленні.

Загальний вигляд фітокомпозиції формується з урахуванням фізіономічного вигляду кожної рослини, який складається з декоративних властивостей окремих елементів рослини (форма, колір, розташування листків) [1; 2; 3]. Наприклад, групи з декоративно-листяних рослин, як правило, є монохромними, але кольорова гама листя, динамічність та сезонність її зміни у деяких видів (кодіеум (*Codiaeum* sp.), маранта (*Maranta* sp.), алоказія (*Alocasia* sp.), дифенбахія (*Dieffenbachia* sp.) та ін.) і мальовничість форм рослин (нефролепіс (*Nephrolepis* sp.), драцена (*Dracaena* sp.), філодендрон (*Philodendron* sp.) та ін.) роблять їх акцентами у фітокомпозиціях. Варто зазначити, що листя тропічних і більшості субтропічних рослин не змінює забарвлення протягом року, за винятком періоду активного росту.

У композиційній групі певні рослини за призначенням можуть бути: основними, акцентними, допоміжними та відтіняючими [3; 4; 5]. Перші є скелетом, основою групи; це види середніх або великих розмірів, довговічні та екологічно пластичні в різних мікрокліматичних умовах. Другі – найефектніші декоративно-квітучі і декоративно-листяні види, естетичні центри групи, більшість з них дуже часто є вибагливими до умов середовища. Треті – менші від основних і відіграють другорядну (допоміжну) роль при створенні групи, вони «наповнюють» композицію. Четверті – це зазвичай ґрунтопокривні рослини, вони створюють зелений фон для основної групи знизу. Варто зазначити, що в композиціях малих розмірів, як правило, використовують лише основні та акцентні або основні, допоміжні і акцентні види. Горизонтальним фоном в цих випадках буде субстрат (темна земля, світлий пісок тощо).

Проведений аналіз класифікації рослин з урахуванням декоративно-морфологічних особливостей їхніх листових пластинок засвідчив, що загалом їх можна об'єднати в декілька груп [3; 4; 5]:

- рослини, які мають великі ефектні прості або «орнаментальні» складні листки (з рисунком чи без нього) використовуються у фітодизайні як солітерні екземпляри або як акцентна рослина (юкка (*Yucca* sp.), філодендрон (*Philodendron* sp.), монстера (*Monstera* sp.), Вашингтонія (*Washingtonia* sp.));

- рослини з «мереживними» листками (розсічена форма листової пластинки) використовуються у композиціях як допоміжний акцентний елемент (фінікова пальма (*Phoenix dactylifera*), шефлера (*Schefflera* sp.) та ін.);

- сукулентні рослини, листя яких вкрите красивими волосками, колючками, «гачками», застосовуються як солітери, а в групах – як основна домінуюча рослина в фітокомпозиціях «Пустельний ландшафт», «Скелястий ландшафт» (алоє деревовидне (*Aloe arborescens* Mill), гавортія (*Haworthia* sp.), гастерія (*Gasteria* sp.), агава (*Agave* sp.) та ін.);

- сукуленти, ксерофіти або інші рослини з середнім або малим листям використовуються як допоміжні рослини в групі (рипсаліс (*Rhipsalis* sp.), зигокактус (*Zygocactus* sp.), каланхое (*Kalanchoe* sp.) та ін.);

- цибулинні рослини з довгастими листками використовуються як допоміжні (гіппеаструм (*Hippeastrum* sp.), амариліс (*Amaryllis* sp.), гемантус (*Haemanthus* sp.) та ін.). У період цвітіння вони виконують роль акценту в композиціях;

- рослини, у яких листові пластинки редуковані, застосовуються в композиціях залежно від розмірів і декоративних якостей стебла, гілок (Молочай великорогий (*Euphorbia grandicornis* Goebel.) та ін.).

Загалом фітокомпозиції варто складати із рослин з різними за формою листовими пластинками, демонструючи при цьому красу рослинних поєднань. Однак стебло, гілки і листя в сукупності утворюють крону, від якої залежать форма і контури всієї групи. Якщо на рослині густо розташовані гілки і листя або рослина має великі широке листя, то композиція матиме

масивний вигляд, а якщо у ній використати рослини з тонкими, легкими пагонами, з листям розсіченої форми, то флористична група виглядатиме делікатно, ніжно.

За декоративними якостями форми крони рослини в інтер'єрі умовно можна розділити на декілька груп: штамбові з рівним стовбуром; штамбові з вигнутим стовбуром; безштамбові; зонтичні; розлогі; силуетні; колоновидні; плакучі, кущисті; кучеряві; розеточні; ампельні, сланкі та повзучі, безлисті. Отже, крона рослини і декоративні властивості її окремих органів (стебло, листя, квіти) створюють певний декоративний вигляд всієї фітокомпозиції або ландшафтного фітофрагмента.

За функціональним призначенням у приміщенні залежно від будови крони й екологічної пластичності рослини в композиціях використовуються як:

- захисні – стійкі і невибагливі до умов середовища деревні, чагарникові рослини або ліани (філодендрон (*Philodendron* sp.), монстера (*Monstera* sp.), фікус (*Ficus* sp.), тетрастігма (*Tetrastigma* sp.) та ін.). Їхня основна функція – це стримувати поширення механічної пилу, газів, аерозолів та інших речовин, що забруднюють повітря приміщень, сприяти гасінню шуму і захищати основну рослинну групу від шкідливого впливу середовища;

- структурні – рослини з листками, стеблами, квітами різних форм, що утворюють фітокомпозицію (основні і допоміжні). Вони можуть розміщуватися за захисними рослинами (основні: спатіфілум (*Spathiphyllum* sp.), заміокулькас (*Zamioculcas*), гарденія (*Gardenia* sp.), банан (*Musa* sp.); допоміжні: пеперомія (*Peperomia* sp.), фікус карликовий (*Ficus pumila* L.), зебринна висяча (*Zebrina pendula* Schnizl.), традесканція (*Tradescantia* sp.) та ін.);

- рекреаційні – види, що характеризуються фітонцидною активністю, здатні знешкоджувати патогенну мікрофлору приміщень і позитивно впливати на нервову, дихальну і серцево-судинну системи людини (пеларгонія (*Pelargonium* sp.), розмарин (*Rosmarinus*), мирт (*Myrtus*), лавр (*Laurus*));

- ефектні – яскраві декоративно-квітучі і декоративно-листяні рослини, здатні викликати у людини певні емоційні та естетичні почуття і переживання (антуриум (*Anthurium* sp.), азалія (*Azalea* sp.), цимбідіум (*Cymbidium* sp.), пахіра (*Pachira*)).

За емоційним впливом і розташуванням в інтер'єрі фітозони умовно можна поділити на такі категорії [3; 5]:

- рівномірного або нейтрального впливу – це рослинні групи без яскравих акцентів, вони не викликають сильних емоцій, здебільшого виконують захисні функції;

- наростаючого враження – у фітокомпозиції поступово від однієї до іншої підсилюється ефект декоративності, який найдовершенішим є у якомусь конкретному центрі будівлі. Наприклад, групи вздовж коридору підводять до зали засідань, виставкової зали або зимового саду;

- імпульсного враження – рослинні групи розміщують поступово так, щоб ефект декоративності мав стрибкоподібний характер, а відповідно емоційний вплив був то наростаючим, то спадним;

- раптового враження – це фітогрупи, які розташовують у вестибулях і холах перпендикулярно до траєкторій руху людей так, щоб ефект декоративності композиції несподівано викликав почуття подиву, зачарування;

- багатопланового враження – це об'ємна рослинна група, яку можна оглянути з різних точок і при цьому побачити різні природні фрагменти, емоційне враження від них весь час змінюватиметься. Як правило, це зимові сади і великі ландшафтні фрагменти.

Отже, фітокомпозиція у дизайні інтер'єрів є своєрідним художнім витвором, який створюють, враховуючи не лише природні вимоги рослин до умов середовища, а й біоестетичну характеристику як окремих якостей рослини, так і всієї композиції загалом. Групи рослин у приміщенні – це не лише елемент декоративного оформлення, а й частина живої природи, тому їх варто проектувати за природним ландшафтним принципом, який має бути позбавлений штучності.

**ЛІТЕРАТУРА**

1. Гордієнко Ю. С. Принципи формування природоінтегрованої архітектури : автореф. дис... канд. архітектури : спец. 18.00.01 «Теорія архітектури, реставрація пам'яток архітектури / Юлія Сергіївна Гордієнко. – Х., 2011. – 20 с.
2. Горницкая И. П. Каталог растений для работ по фитодизайну / И. П. Горницкая, Л. П. Ткачук. – Донецк : ООО «Лебедь», 2005. – 234 с.
3. Иванченко В. А. Фитозргономика / В. А. Иванченко, А. М. Гродзинский. – К. : Наук. думка, 1989. – 296 с.
4. Крупкіна Л. І. Методичні рекомендації до вивчення дисліни фітодизайн закритого середовища (для студентів ВНЗ, III–IV рівнів акредитації, які навчаються зі спеціальностей напряму 1304 «Лісове і садово-паркове господарство» ОКР «Магістр» / Л. І. Крупкіна. – К. : Видавничий центр НАУ, 2007. – 61 с.
5. Степаненко О. Г. Растения для жилых, служебных и производственных помещений / О. Г. Степаненко // Растения для декоративного садоводства Таджикистана. – М. : Изд-во «Наука», 1986. – 493 с.
6. Чхартишвили Н. К. Озеленение интерьера / Н. К. Чхартишвили, В. В. Снежко. – К. : Будівельник, 1990. – 80 с.
7. Янкович С. С. Формування проміжних рекреаційних просторів в архітектурному середовищі: автореф. дис... канд. архітектури: спец. 18.00.01 «Теорія архітектури, реставрація пам'яток архітектури / Соф'я Степанівна Янкович. – Х., 2006. – 20 с.

УДК 747: 640.4

Ю. В. СТРУТИНСЬКА

**СТАНІСЛАВІВСЬКЕ ПОМЕШКАННЯ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ – ІНТЕР'ЄР КУХОННОГО СЕРЕДОВИЩА В СТИЛІ МОДЕРН: НАЦІОНАЛЬНИЙ ДУХ ТА ЄВРОПЕЙСЬКА ВИШУКАНІСТЬ**

*У статті йдеться про становлення, розвиток та стилістику помешкання та кухонного середовища у Станіславові (Івано-Франківську) початку ХХ ст. Автор доводить, що на території міста існували етнічні меншини, які залишили свій національний відбиток на стилістиці облаштування житла в європейському та новомодному стилі «аля сецесіон». Проаналізовано особливості інтер'єрів відповідно до етнічної приналежності, специфіку становлення сецесії у Станіславові та її роль у культурному житті міста.*

**Ключові слова:** модерн, інтер'єр, національний дух, Європа, Станіславів, меблі, орнаментальні мотиви, кухонне середовище, «Гуцульська сецесія».

Ю. В. СТРУТИНСКАЯ

**СТАНИСЛАВОВСКОЕ ЖИЛЬЕ НАЧАЛА ХХ ВЕКА – ИНТЕРЬЕР КУХОННОЙ СРЕДЫ В СТИЛЕ МОДЕРН: НАЦИОНАЛЬНЫЙ ДУХ И ЕВРОПЕЙСКАЯ ИЗЫСКАННОСТЬ**

*В статье рассматривается становления, развитие и стилистика помещения и кухонной среды в Станиславове (Ивано-Франковске) в начале ХХ века. Автор доказывает, что на территории города существовали этнические меньшинства, которые оставили свой национальный отпечаток на стилистике обустройства жилья в европейском и новомодном стиле «аля сецессион». Проанализированы особенности интерьеров в зависимости от этнической принадлежности, специфика становления сецессии в Станиславове и ее роль в культурной жизни города.*

**Ключевые слова:** модерн, интерьер, национальных дух, Европа, Станиславов, мебель, орнаментальные мотивы, кухонная среда, «Гуцульская сецессия».

**STANISLAWOW'S HOME EARLY TWENTIETH CENTURY – THE KITCHEN OF ART NOUVEAU: THE NATIONAL SPIRIT AND EUROPEAN SOPHISTICATION**

*The article tells about the formation, development and style accommodation in Stanislav (Ivano-Frankivsk) early XX century. The author argues that in the city there were ethnic minorities, have left their mark on the national style home improvement in European and newfangled style «ala Secession». The features interiors based on ethnicity, specific formation secession in Stanyslaviv and its role in the cultural life of the city.*

**Key words:** *modern, interior, national spirit, Europe, Stanislav, furniture, ornamental motifs, kitchen, «Hutsul Secession».*

Сьогодні інтер'єр кухонного середовища у стилі модерн початку XX століття все ж залишається явищем малодослідженим, оскільки більшість істориків, етнографів, архітекторів та мистецтвознавців розглядали модерн зазвичай лише в архітектурному аспекті.

Мета статті – виявити характерні риси, особливості облаштування та декорування кухонного середовища Станіславівського житла початку XX століття. Матеріал, вміщений на сторінках праць українських дослідників, не має комплексного характеру про формування, становлення та розвиток інтер'єру помешкань та кухонного середовища загалом у Станіславові початку XX ст., а тому актуальним є показати специфіку та стилістичні риси, вплив на формування житла національних прототипів.

Цю тему досліджували вітчизняні та зарубіжні історики, етнографи, соціологи, культурологи. Проблеми становлення та розвитку Станіславівського модерного житлового середовища вивчали Н. Храбатин [5], З. Жеребецький [3], Р. Шмагало [6], С. Шумега [7], К. Баранський [1], В. Грабовецький [2], В. Макар [4] та численні польські дослідники, як, наприклад, Р. Пізановські [8].

На початку XX ст. діяльність художників прикладного мистецтва була обмеженою предметами меблів, ужиткових виробів та внутрішнього оздоблення. Основним стилем того часу був *модерн* (сецесія, югендстиль, арт- нуво тощо), який у різних європейських країнах мав різні назви й увібрав у себе специфічні зовнішні риси, які пов'язані з використанням національних орнаментальних мотивів.

Стиль XIX ст. був романтичним, дещо еkleктичним, декоративним, а в кінці взагалі невизначеного спрямування. Оскільки машини все ще не були в змозі виготовляти орнаментальну форму для виробів, то для оздоблення використовували декор попередніх епох. У цей період засилля «нових стилів» помешкання заможних європейців перетворюються на «звалище стилів» та музей історії меблів або й історичних епох.

Обнова історичних стилів, любов та зацікавленість до антикварних меблів та предметів побуту, як пише С. Шумега у своїй книзі, «...виражали сум за феодальною старовиною, прагнення буржуазії внести в своє житло дух аристократичної респектабельності» [7, с. 286].

Зміни в соціально-економічній структурі суспільства та політичній ситуації, яка панувала в Європі, а зокрема й у Станіславові, яке було містом європейським, на початку і до середини XX ст. ставила перед художниками нові завдання – освоєння таких засобів декорування предметів, які звільнили б середовище від традиційних навантажень еkleктизму.

Свій відлік новий художній стиль розпочав з того часу, як група художників на знак протесту проти офіційного академічного мистецтва вийшла зі складу мюнхенської виставкової організації.

Модерн схилився до декоративності, проте одночасно подавав надії до омолодження меблевого мистецтва – відмова від старих стильових форм та надлишкової декоративності. Жива, гнучка, вибаглива, витончена, легка лінія стала мотивом і виразною формою стилю модерн, а абстрактні, живі, вибагливі, дихаючі та зростаючі форми стали мовою мистецтва модерну.

На початку XX ст. сецесія як щось новаторське, не лише художнє, а й соціальне явище охопила повсякденні та матеріальні потреби не лише жителів Франції, Німеччини та Австрії, а

й мешканців Прикарпаття, і Станіславова в його складі.

Модерн в інтер'єрі почав свій звитяжний хід по Станіславову як стиль, який був повністю протилежний по духу штучності та надмірній декорованості і прихильний до природності та гармонії.

Після Паризької виставки 1899–1900-х рр. Станіславів, Львів та інші західні міста України перейняли модерн для всіх побутових галузей [2, с. 55]. Надзвичайно видозмінилися меблі, посуд, одяг, інтер'єри та екстер'єри готелів, ресторанів, аптек, архітектура, вітрини магазинів, приватні помешкання, які були облаштовані у стилі «аля сецісйон».

Помешкання відрізнялися не лише через соціальний поділ, а й за етнічною приналежністю, оскільки на території Прикарпаття, а зокрема у Станіславові, проживали різні етнічні групи – поляки, євреї, австрійці, росіяни, вірмени та українці.

Джерелом, що сприяло примхливому світу модерну, з одного боку, були фігурно-орнаментальні мотиви кріто-міккенської культури, відкритої у ті роки, а з іншого – неповторна тонкість графіки Японії [1, с. 265].

Початок минулого століття – це час зламу епох. Модерн підкорив мистецтво, а відтак проник і в повсякденне життя. Пишні сецесійні форми поволи поступалися суворим і простим конструктивістським проектам у міській архітектурі. А в помешканнях міщан можна було зустріти й австрійську декоративність, і новомодний функціональний мінімалізм.

В інтер'єрі мешканців Станіславова середнього достатку було, як правило, багатокімнатне приміщення; а навіть якщо житло винаймали – то нерідко одразу весь поверх будинку. Зазвичай, окрім покоїв для господарів, у таких квартирах передбачалися ще й кімнати для прислуги, господарські приміщення (рис.10), пральня, ванна кімната (лазнична) тощо. Дуже часто у станіславівських «дамських» журналах можна зустріти нарікання на те, що «...у найманих квартирах кухня була замала – зазвичай не перевищує 20 кв.м» [3, с. 5].

Бідні верстви населення не переймалися такими проблемами, а лише тіснилися у однокімнатних помешканнях цілими родинами, адже вартість найманого житла у Станіславові була дуже високою, зазвичай вищою, аніж у європейських столицях. На початку ХХ ст. за двокімнатну квартиру потрібно було заплатити близько 800 крон; це більше, аніж піврічна зарплата кваліфікованого робітника [4, с. 92].

Інтер'єр сецесії будувався на категоричному запереченні та несприйнятті попередніх архітектурних принципів облаштування внутрішнього простору. Центральною кімнатою помешкання, звичайно, була вітальня. Стіни вітальні-їдальні заможного австрійського міщанина (рис. 1), облицьовані матовою шовковою тканиною (шпалерами) з різнобарвним рослинним орнаментом, типовим для новомодного стилю; стеля декорована плоско рельєфною гіпсовою пластикою і як доповнення – дерев'яна балка пофарбована світлим кольором – типова для югендстилю; світлі занавіски та гардини, а в меблях спостерігається відбиток уявної свободи форм – великий круглий обідній стіл на 4-х гнутих ніжках, стільці стандартної прямокутної форми зразка роботи А. Лотоса (Відень), крісло витримане в стилі рококо (такий «феномен» часто можна було зустріти в помешканнях заможних австрійців), столик на шести гнутих та делікатно декорованих ніжках – загалом плавні контури меблів.

До вирішення завдань австрійського модерну приступив архітектор Отто Вагнер, який, не беручи до уваги англійські, бельгійські та німецькі школи, поєднав «збіднену простоту з розкішністю», і все це складало одну із своєрідних рис та особливостей сецесійних інтер'єрів. У 1903 р. Й. Гофман та К. Мозер заснували художньо-промислове підприємство «Віденські майстерні» («Wiener Werkstätte»), філія якої працювала у Станіславові уже в 1906 р. [1, с. 279].

Беззаперечним «гостем» австрійських та польських осель, а саме їдальні та вітальні, у Станіславові був рояль чи фортепіано та стільці (пуфи) біля них, у декоративному «убранстві» яких домінував стилізований рослинний або квітковий орнамент (рис. 2, 3, 5). Не менш поширеними були зовсім не типові взірці поєднання елементів різних стилевих форм: корпусні меблі – масивні шафи, комоди, помпезний буфет аж до стелі або масштабний креденс, які були пишні та рясно декоровані різьбленими прикрасами, зовсім не типовими для модерну (рис. 1, 6, 7, 9).





*Рис. 1.* Інтер'єр їдальні заможного австрійського міщанина, Станіславів, поч. XX ст.



*Рис.2.* Інтер'єр їдальні заможного австрійського міщанина, Станіславів, поч. XX ст.

Для інтер'єрів українських «*станіславівців*» початку ХХ ст. характерна не така пишність та вишуканість модерну, проте оселя мала свої характерні риси насамперед завдяки використанню національних мотивів та так званої «*Гуцульської сецесії*» – гуцульського народного різьблення, форм та типів меблевої гарнітури, які проявилися через виразну конструкцію народного прототипу у виробках майстрів-різьбярів Косова, Яворова, Коломій тощо [5, с. 328].

Для творення нової образності кухонних інтер'єрів та їдалень мешканців Станіслава 1900–1920-х рр. важливим було використання традицій народного меблярства та різьблення. Як пише Р. Шмагало, «... лаконічні і виразні форми селянських меблів та дерев'яних декоративно-ужиткових предметів стали домінуючими...» [5, с. 388]. На кухнях міських осель можна було зустріти традиційний український мисник, скрині, столи зі шухлядами тощо.

Зосереджені у Станіславі та на Прикарпатті численні деревообробні школи та меблеві підприємства, які знаходились неподалік від традиційних осередків художнього різьблення, та талановиті місцеві майстри формували багатогранне явище прикарпатського інтер'єру. В основу творчих пошуків західноукраїнських майстрів покладалося використання виразної конструкції народних прототипів, винахід нових, формально-конструктивних рішень у стилі модерн. З'явилися хвилеподібні профілі, ажурні конфігурації та прості геометричні модулі; меблі загалом відзначалися підкресленою стійкістю та масивністю, а конструктивні деталі та з'єднання несли естетичне навантаження. Комплексні ансамблеві рішення меблевих гарнітур початку ХХ ст. вирішувалися в межах однієї кімнати (спальні, їдальні, кабінету тощо). На Крайовій виставці початку ХХ ст. у Львові були представлені меблі власника меблевого підприємства Павлишака М., у яких були використані стилізовані гуцульські мотиви [2, с. 203].

Загалом у меблюванні інтер'єрів модерністичної епохи у Станіславі переважає наявність таких предметів, як англійська комбінована шафа, крісло з металевим каркасом, англійський столик на трьох ніжках, крісло роботи Р. Римершміда (Німеччина), стілець роботи Ван де Вільде, шафа роботи Е. Вигонда, різноманітні вітрини, комоди, тумби, бюро, гірки тощо. Основною ознакою таких меблів була особливість та незвичність: якщо скло, то матове, посрібнене або взагалі кольорове зі складним візерунком (вітраж), меблева фурнітура – незвичайні ковані або різьблені ручки та деталі, також меблі з дорогих порід деревини, а для оздоблення широко застосовувалася інтарсія (інкрустація різними породами деревини), ажурна фурнітура, різноманітні плетіння, декоративні елементи з металу, перламутру, слонової кістки, забарвлення фурнітури у перламутр тощо.



**Рис. 3.** Інтер'єр їдальні заможного австрійського міщанина



*Рис. 4.* Інтер'єр їдальні помешкання українців, Станіславів, поч. XX ст.



*Рис. 5.* Інтер'єр вітальні помешкання українців, Станіславів, поч. XX ст.

Для кухонних меблів модерну важливим було, щоб у меблевих гарнітурах і окремих предметах переважала плавність ліній та хвилясті обриси, а декоративність стилю досягалась більшою мірою плавністю ліній, аніж декором [7, с. 256].

Оскільки на початку XX ст. кольорових фотографій все ще не було, оцінити колірне вирішення інтер'єрів у стилі модерн дуже важко, але це можливо зробити завдяки європейським музеям (напр.: «Музей югендстилю», м. Рига) та книгам (напр.: «Меблі та прикраси модерну» («Art nouveau decoration & ameublement») Париж, 1898 р.).

Незвичайна колірна палітра потребує окремої уваги. Світло-зелена колірна гама поділяється на півтони: колір бабки, колір Каспійського моря, колір коника-стрибунця (рис.11); також надзвичайно популярні лілові відтінки: пармської фіалки, колір геліотропа, фіолетовий ескуриал; з'являються перлинно-сірі тони, кольори зів'ялої троянди, фарби осені – золото, умбра, охра тощо. Загалом кольори модерну злегка *«присипані попелом»*, що надає інтер'єру вишуканості, неповторного декадентського шикуну та загадковості, створюючи богемну атмосферу у помешканні [7, с. 268].

Частий «гість» інтер'єрів у стилі модерн – камін, який щедро прикрашений кованими деталями або легкою гіпсовою пластикою (рис.10) і навіть карбівкою (карбуванням), також використовували просте облицювання керамічною поливаною одноколірною плиткою (рис.11). Камінні огорожі утворюють чудернацькі та химерні плетіння, у яких теж простежуються риси модерну – природні вигини, що імітують стебла та листя рослин, *«розквітають лілії та нарциси»*, гнучкі текучі форми, які пронизані вічним прагненням до єднання з природою та навколишнім світом.



**Рис. 6.** Інтер'єр їдальні заможної української родини, Станіславів, поч. XX ст.

Модерн навчив прикрашати інтер'єр квітами, проте тепер вони не у вазах, а на вітражах, ліпнині, кованих елементах, карбуванні, розписі, формах тощо (рис. 6, 10, 11, 12) [3, с. 98]. Рослинні мотиви спостерігаються також у візерунках шовкових, гобеленових або паперових шпалер, тканих для драпірування вікон та меблів (та й текстилі загалом) з

намальованими квітучими маками або павиним пером, оригінальними квітами, екзотичними птахами. У розписах стін та стель використовувався ритмічний ряд декоративного природного сильно стилізованого візерунка, наприклад, плоди каштану, ромашка, цвіт каштану, ірис, крила метелика, стебла, очерет, лебеді тощо (рис. 11) створювали в інтер'єрі чуттєву та емоційно насичену атмосферу [3, с. 92].



*Рис. 7.* Інтер'єр вітальні польської родини, Станіславів, поч. ХХ ст.

Оздоблення вітальні зводилося до кількох дрібних прикрас та кімнатних рослин. Типова спальня на початку ХХ ст. зазвичай займала цілу кімнату і містила два ліжка (або одне громіздке і високе з балдахином), два нічні столики, дві шафки, комод та так званий «вмивальник». Проте модернізація торкнулася і цієї кімнати. У моду почали входити тапчани. Ось як описана ця меблева новинка в журналі «Нова хата» за жовтень 1931 року: «Низький, прикритий килимом, він нагадує собою давню вигідну софу. Його нутро зладжене у формі білої вилакованої скрині, куди ховається на день постіль і нічна білизна. Сміло можемо назвати його ліжком майбутнього» [8, с. 4].

Загалом спальня з колись «закритого», приватного приміщення перетворилася у житлову кімнату, яку можна було використовувати і вдень. Кабінет складався з бібліотечної шафи, бюрка для письма та шкіряних крісел. На підлогу радили стелити гуцульський килим. Необхідною частиною помешкання, незалежно від його розмірів, була лазничка (лазнична) – ванна кімната. Якщо у квартирі не було водопостачання, то лазничку розміщували біля кухні. До пічки прикріплювався бляшаний посуд, який вмщував води на одну купіль. Нагріта від пічки вода передавалася шлангом до ванни, відділеної від кухні дерев'яною перегородкою чи полотняною завісою [5, с. 2].

У кухні інколи, окрім приготування їжі і миття посуду, також прасувалася білизна, шився та латався одяг, чистилося взуття тощо. Проти такого нераціонального та негігієнічного використання кухні виступали жіночі журнали і пропонували все, що не пов'язане з приготуванням їжі, перенести у господарські приміщення (рис. 11) чи передпокій [5, с. 3].

Часто у квартирі мирно уживалися модерні меблі поряд із сільськими елементами інтер'єру. Модними вважалися мальовані «сільські» полиці, які розміщувалися в кухні чи вітальні. Це могли бути великі чи зовсім невеличкі за розміром полиці, з'єднані на покутті чи окремо

розміщені на стіні. Під самою дошкою полиці розміщувалася рама, поділена на кілька частин, куди вправляли картини чи мистецькі світлини. Під полицкою повинен звішуватись додолу килимок чи вишиване панно (гобелен). На полицку ставили декоративні прикраси (вазочки, мисочки, посуд), а поряд із ними ужиткові предмети, які часто потрібні господині. Завдяки такому розміщенню речей полиця не набувала музейного вигляду (рис. 2, 3, 6, 7, 9, 11).



*Рис. 8.* Інтер'єр вітальні заможної польської родини, Станіславів, поч. XX ст.



*Рис. 9.* Їдальня. Експозиція музею югендстилю у м. Рига



Теоретики модерну відстоювали концепцію, згідно з якою архітектура, будинки, інтер'єр і все облаштування приміщення повинні були складати єдиний художній ансамбль, спроектований одним дизайнером. Орнамент модерну виступає в органічній єдності з формами в тій мірі, як пише С. Шумега «...в якій поняття «органічності» взагалі можна «прикласти» до цього стилю» [7, с. 262].

Звертаючись в окремих випадках до національних орнаментальних мотивів, модерн віддавав, хоч і невелику, але все ж данину художнім народним традиціям. Взявши на озброєння лозунг «Назад до природи», модерн створив складну систему лінійного ритмічного декоративного орнаменту, в основу якого були покладені мотиви сильно стилізованих квітів та рослин. Предмети меблів скромно прикрашені інтарсією, металевими накладками, різьбленням, оскільки в цілому роль декору зовсім незначна.

Однак тенденція модерну до створення нового декоративного стилю не змогла розвиватися повною мірою. Не допомогли ні спеціальні видання, ні групи художників, ні великі міжнародні виставки у Парижі, Дормштадті, Турині, Дрездені, Мілані, Сент-Луїсі. По-перше, серед художників було ще багато таких, хто, догоджаючи привілейованим верствам суспільства, знову звертався до форм феодального мистецтва (бароко, рококо, класицизм); по-друге, інша, прогресивна частина художників стає на шлях максимального спрощення нових форм, створюючи цим самим ґрунт для масового промислового виробництва меблів (формалізм, кубізм, функціоналізм, мінімалізм). По-третє, головним джерелом, яке надихало галицьких майстрів на пошук нового національного стилю «Гуцульського модерну», стало непрофесійне мистецтво горян Карпат; їхні вироби були масивними та не зовсім європейськими, оскільки навіть у мотивах оздоблення простежувалися національні риси: «дерево життя», елементи «шишки», «кривульки», «пасочки», «колоски», «сливки», «кучері», «ружі» [6, с. 338].



**Рис. 10.** Камінна кімната. Експозиція музею Югендстилю у м. Рига



*Рис. 11.* Господарська кімната. Експозиція музею Югендстилю у м. Рига

Міське меблярство Станіславова початку ХХ ст. було орієнтоване на «новий стиль», який був суспільною модою на сецесію. В основу творення нової образності інтер'єрів початку ХХ ст. входило використання локальних традицій народного меблярства, різьблення на основі застосування конструкцій народних прототипів і традиції та стилістика європейських зразків відповідно до етнічної приналежності міщан, що проживали у Станіславові.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Баранський К. Станіславів до і після 1919 року / Каміль Баранський. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2009. – 103 с.
2. Грабовецький В. Історія Івано-Франківська / Володимир Грабовецький. – Івано-Франківськ : Нова зоря, 1999. – 303 с.
3. Жеребецький З. Івано-Франківськ на давній поштівці. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2011. – 159с.: іл.
4. Макар В. Мій Станіславів / В. Макар. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2008. – 75с.
5. Храбатин Н. Інтер'єр галицької квартири сто років тому / Наталія Храбатин. – Івано-Франківськ : Галицький кореспондент, 2011. – 5 с.
6. Шмагалю Р. Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ століття : структурування, методологія, художні позиції / Ростислав Шмагалю. – Львів : Українські технології, 2005. – 528 с.
7. Шумега С. Дизайн / Станіслав Шумега. – Київ : Центр навчальної літератури, 2004. – 298 с.
8. Pizanowski R. Spacerkiem po ulicach starego mieasta Stanislawowa / [Електронний ресурс]: за даними Міжнародної науково-практичної конференції «Stanislawowo'11». – Режим доступу до журналу: <http://www.stanislawow.net/ulice/ulice1/htm>.



Н. В. БОРОДЧЕНКО

**ДО ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ВНУТРІШНЬОГО ПРОСТОРУ СУЧАСНОГО  
КОНЦЕРТНОГО ЗАЛУ**

*У статті йдеться про особливості будівництва сучасних концертних залів, тенденції їх проектування у XXI столітті. Визначено аспекти, які треба враховувати для поліпшення акустичних якостей приміщення при формуванні його внутрішнього середовища.*

**Ключові слова:** концертний зал, акустика, сцена, оздоблення, форма, звукосприйняття.

Н. В. БОРОДЧЕНКО

**К ПРОБЛЕМЕ ФОРМИРОВАНИЯ ВНУТРЕННЕГО ПРОСТРАНСТВА  
СОВРЕМЕННОГО КОНЦЕРТНОГО ЗАЛА**

*В статье рассматриваются особенности строительства современных концертных залов, тенденции их проектирования в XXI веке. Определены аспекты, которые необходимо учитывать для улучшения акустических качеств помещения при формировании его внутренней среды.*

**Ключевые слова:** концертный зал, акустика, сцена, отделка, форма, звуковосприятие.

N. BORODCHENKO

**TO PROBLEM OF FORMING OF INTERNAL SPACE OF MODERN CONCERT HALL**

*Modern concert halls features of the construction, the trend of design in the XXI century are describes at the article. Issues which considered for improving of the acoustic qualities of the room, during the formation of its internal environment were identified.*

**Key words:** concert hall acoustics, stage decoration, shape, perception of the sound.

Інтенсивно зростаюча концертна діяльність вимагає широкого будівництва відповідних залів. Щоб уникнути в цьому будівництві багатьох помилок, необхідно мати науково обґрунтовані рекомендації з проектування раціональних типів будинків для концертів. Сьогодні день в Україні немає ґрунтовної теоретичної бази щодо проектування концертних залів з урахуванням новітніх розробок в акустиці та проектній практиці, досліджень впливу оздоблення приміщення на реверберацію звука, нових оздоблювальних матеріалів, сучасних світових дизайнерських тенденцій. Будівництво видовищних споруд майже не ведеться з початку 1990-х рр., за винятком небагатьох об'єктів, однак відсутність досвіду подібної роботи в архітекторів і дизайнерів призвело до серйозного погіршення результату.

Найбільш ґрунтовні публікації стосовно архітектурного проектування видовищних споруд, зокрема концертного залу, розглядалися К. Лагутіним [6], В. Адамовичем [1], Б. Бархінім [1], В. Варезкінім [1], В. Рейхардтом [9] та Гансом Тайлем [3]. Але ці видання датуються найпізніше 1986 роком. Однак є багато сучасних закордонних наукових робіт стосовно акустичного проектування концертних залів, досліджень щодо їхніх акустичних властивостей.

На відміну від вітчизняної, зарубіжна література, присвячена концертним залам, вельми обширна, причому переважна більшість монографій і збірників російською або українською мовами не перекладалися. З проблем архітектури насамперед необхідно назвати найбільш серйозні монографії Л. Беранека, М. Форсайта і Е. Томпсон.

Хотілося б виділити таких авторів: М. Савченко [11; 12], І. Валишев [2], В. Йордан [4], Л. Макриненко [8], А. Чуйков [13], Г. Мочалин [13], Е. Ефремова [13], Маршал Лонг (Marshall

Long) [16], Девід Мак Кендлес (David McCandless) [15]. Але, на жаль, немає сучасних вітчизняних фундаментальних праць, які б поєднали б і проектну акустику, і формування внутрішнього середовища видовищних споруд.

Сьогодні в пострадянській архітектурній літературі тільки в двох книгах порівняно докладно розглядається тема «концертного залу як спеціалізованої будівлі». Перша – це колективна монографія «Концертні зали» [5]. Друга – переклад роботи відомого фахівця з архітектурної акустики В. Йордана [4], у якій проаналізовано кілька значущих концертних залів, хоча увага автора в цілому направлена на архітектуру театру. Також проблеми концертних залів стосуються окремі роботи, глави і статті, присвячені проблемам історії або теорії видовищних просторів.

Загалом питання просторового і композиційного рішення залів, типологічні характеристики залів для глядачів, сформована теорія, представлено розгорнутий опис функціонального відношення видовищного й глядацького простору, дослідження комфортності сприйняття видовищ різних жанрів широко висвітлені у книзі М. Савченко [12], у підручнику В. Адамовича, Б. Бархіна, В. Варежкіна [1] та у книзі Ганса Тайля «Сучасні зали» [3].

Основні проблеми архітектурної акустики в закритих приміщеннях найбільш повно висвітлені у книзі відомого німецького фахівця з акустики В. Рейхардта [9]. Автором розглянуто принципи акустичного проектування залів різного призначення, зокрема концертного залу. Наведені приклади акустичного рішення залів, які наново споруджуються і які реконструюються. Маршал Лонг [16] подає всебічний технічний огляд характеристик, норм та акустичних чинників, починаючи з історії архітектури. Тут розглянуто основи акустики, людське сприйняття і реакцію на звук, акустичні вимірювання шуму та галасу показників і шуму навколишнього середовища, взаємодію звука та твердих поверхонь, звука в закритих приміщеннях тощо. Приведено багато практичних прикладів та конкретних завдань проектування, у тому числі багатофункціональних приміщень, театрів та концертних залів. Девід Мак Кендлес [15] детально розглядає специфіку проектування сучасних концертних залів. У статті охарактеризовано основні оздоблювальні матеріали, меблювання, конструктивні елементи та їх вплив на акустичні характеристики приміщення, розглянуті сучасні акустичні системи.

Мета статті – висвітлити особливості будівництва сучасних концертних залів та визначити тенденції їх проектування у XXI столітті, звертаючи увагу на поліпшення акустичних якостей приміщення при формуванні його внутрішнього середовища.

Концерт – один з найбільш поширених видів видовища, який має складну технологію, розраховану на безпосередній контакт актора з глядачем, проводиться в різних за величиною приміщеннях. Концертні програми, як правило, не пов'язані спільним сюжетом і формуються з окремих номерів, з переважанням музичної основи. Концертне дійство за характером близьке до театралізованого, але відрізняється тим, що процеси підготовки та реалізації програм відокремлені один від одного в просторі та часі і припускають наявність стаціонарів і широкої мережі гастрольних майданчиків - концертних залів [10, с. 8].

Будівництво спеціалізованих будинків концертних залів в СНД досить довгий час не велося, і цей вид будівництва залишався поза полем зору прикладної архітектурної науки. Ситуація змінилася в кінці 60-х років минулого століття, коли почалося будівництво великих залів для проведення громадських заходів. Частота їх була невелика, і виникла ідея проведення в цих залах популярних культурно-видовищних програм для досягнення рентабельного цілорічного функціонування. Сьогодні в країнах СНД є порівняно невеликий досвід проектування видовищних будівель, які мають особливу специфіку у внутрішньому дизайні приміщень, особливо залів. В основному зараз використовуються філармонійні та консерваторські будівлі, які були побудовані на початку XX століття. Це будівлі будинків і палаців культури 20–70-х рр XX ст. Будівлі, призначені для використання виключно або переважно для концертної діяльності, будувалися в СРСР з 2-ї половини 1960-х до кінця 1980-х рр. Сучасні концертні зали будуються за принципово іншим типологічним схемам, ніж 30 років тому, і потребують відповідного дизайну приміщень.

Містобудівник, архітектурний критик, професор Міжнародної академії архітектури Ложкін А. Ю. виділяє наступні основні особливості будівництва сучасних концертних залів [7]:

1. Концертний зал розглядається як музичний інструмент, якість якого відіграє вкрай важливу роль при виконанні творів.

2. Концертні зали за типами діляться на:

- спеціалізовані концертні, розраховані на один вид концерту;
- універсальні концертні, розраховані на демонстрацію кількох видів концертів;
- універсальні видовищні, розраховані на концерти та інші види видовищ.

Зрозуміло, що кращими акустичними якостями володіють спеціалізовані зали, розраховані на конкретні види виконань і які іноді будуються під конкретний колектив. Для великих концертних залів такі рішення застосовуються рідко. Але і при багатофункціональному використанні, як правило, форму, специфіку, матеріали оздоблення залу визначають саме умови його застосування для концертної діяльності.

3. Концертні комплекси, як правило, проєктуються як багатозальні, що дає глядачам можливість вибору концертної програми і одночасно знижує вартість експлуатації всього комплексу в цілому.

4. Будинки концертних комплексів завжди розташовуються у важливих в містобудівному відношенні місцях і, крім утилітарної, виконують також іміджеву функцію міста.

Архітектура концертних залів постійно змінювалася протягом ХХ і початку ХХІ століття з урахуванням накопиченого досвіду. Сучасні концертні будівлі кардинальним чином відрізняються від аналогічних за функцією споруд, побудованих у 1960–80-х роках.

У початковий період розвитку концертних залів прагнення театральних постановників до досконалості виконання призвело до поділу виконавців та глядачів (оркестровою ямою, порталом з антрактною завісою). Дія прийняла односторонню спрямованість, а глядацька зона – однофронтальне положення [7]. Таке положення закріплювалося проведенням концертів в театральних і клубних залах зі сценічними «коробками».

З появою універсального концертного залу ім. Чайковського у Москві, вирішеного єдиним простором з відкритою естрадою і додатковим майданчиком для оркестру у вигляді бічної галереї (а не оркестрової ями), глядачі відчули себе учасниками дії. У театрах почали шукати нові сценографічні форми і звільнятися від громіздких декорацій, а в концертному середовищі досі зберігається інерція використання декоративних задників, а часом і бутафорської атрибутики.

Післявоєнний бум будівництва концертних залів за кордоном ознаменувався пошуком нових напрямів у концертній діяльності. Усі великі концертні зали вирішені єдиним простором з естрадою, максимально охопленою глядацькою зоною (концертні зали Берлінської філармонії і Бетховенський в Бонні). За тією ж схемою стали споруджуватися і вітчизняні об'єкти (Великий зал московського Міжнародного Будинку Музики, літній концертний зал в Сочі, Кіноконцертний зал «Україна» у Харкові).

Конкуренція, боротьба за глядача (особливо з телебаченням) визначає необхідність використання двох вагомих переваг концертних залів: надання умов для спілкування глядачів з «живими» звуками, артистами, а також можливість для публічного вираження емоцій. За кордоном, де конкуренція гостріша, акустика залів налаштовується на кожну програму, кожен концертний зал виділяється своєю неповторною архітектурою та дизайном, зали не перевищують 3000 місць (межа для залів з природною акустикою).

У Росії є порівняно невеликий досвід проєктування концертних залів. В основному використовуються філармонійні та консерваторські будівлі, побудовані на початку ХХ століття, будівлі будинків і палаців культури 20–70-х рр.. Будівлі, призначені для використання виключно або переважно для концертної діяльності, будувалися в СРСР з другої половини 1960-х до кінця 1980-х рр. Існувала спеціалізована проєктна організація (ЦНДІЕП видовищних будівель ім. Б.С. Мезенцева), яка виконувала всі або майже всі подібні проєкти.

З початку 1990-х рр. будівництво концертних залів в Україні майже не ведеться. Винятки – зал «Кристал Хол» (2010 р.), концерт-хол «Фрідом» (2011 р.), театраль-

концертний зал «Метрополітан Хол» (1999 р.) у Києві, Зала органної та камерної музики у Чернівцях (1992 р.). У перших двох випадках відсутність досвіду подібної роботи у проектувальників призвело до погіршення акустичного результату.

Як уже зазначалося, вдосконалення концертних залів з метою поліпшення їх акустичних і глядацьких якостей безперервно триває, й сучасні концертні зали будуються за принципово іншими типологічними схемами, ніж 30 років тому.

Можна виділити наступні тенденції проектування сучасних концертних залів:

- наближення виконавця до глядача. У сучасних концертних залах з природною акустикою відмовляються від розміщення виконавців на сцені театрального типу або сцени-естраді на користь висунутої в центр залу естради без завіси. Глядачі в цьому випадку розміщуються не тільки перед майданчиком, а й з боків від неї і навіть за нею (на піднятих галереях), опиняючись на мінімальній відстані в зоні прямого звука. Такий тип майданчика є оптимальним для великих філармонійних, камерних і літературних виступів і є менш привабливим для естрадних, хореографічних, народних і збірних концертів. Це пов'язано з тим, що інтенсивність звука різко падає з віддаленням слухача від виконавця, і необхідно розміщувати максимальне число глядачів у безпосередній близькості від естради. Галереї, що розташовані з боків і позаду сценічного майданчика, використовуються також для розміщення хору в разі його спільного виступу з оркестром, або оркестру, якщо на основному майданчику виступає хореографічний колектив;

- відмова від ортогональної (прямокутної) форми залу. Зали мають складну конфігурацію, яка визначається акустичними розрахунками;

- для того, щоб уникнути зовнішніх впливів на зал, сучасні концерт-холи проектуються у вигляді автономних акустичних капсул, пов'язаних з іншими конструкціями будівлі через спеціальні амортизатори (зали підвішуються на тросах або спираються на гумові подушки). У Росії таке рішення вперше застосовано в Московському Міжнародному Будинку Музики.

- у залах широко використовуються мобільні і трансформовані архітектурні елементи для «настройки» залу під певний тип концерту або колектив: підвішуються над естрадою і залом екрани, що відображають звук, накладні звукопоглинаючі елементи в задній частині залу;

- сучасні концертні зали проектуються як *landmark buildings* – «знакові будівлі», сучасні пам'ятники архітектури.

Також слід відзначити роль оздоблювальних матеріалів у формуванні внутрішнього середовища концертного залу. Новітні технології та розробки дозволяють не тільки поліпшити акустичні властивості приміщення, не погіршуючи при цьому зовнішній вигляд, але й урізноманітнити та осучаснити приміщення будь-яке за архітектурною конфігурацією та за його функціональним призначенням. Акустика концертного залу вимагає високого ступеня дифузного віддзеркалення по всій кімнаті для підвищення реверберації і більш повного відчуття звука. Особлива увага приділяється бічним стінкам і стелям.

Важливу нішу займає так звана «м'яка» акустична обробка і меблювання. Сьогодні застосовуються різні види звукопрозорих акустичних тканин, завдяки яким можна створювати ефектні інтер'єри і при цьому зберігати ідеальні акустичні властивості приміщення. Нерідко навіть звукоізоляційні панелі декорують акустичними тканинами для того, щоб додати індивідуальність приміщенню, зберігаючи акустичну обстановку.

Не можна залишити без уваги психологічні вимоги комфортності. Вони розглядаються на рівні оцінки комфортності сприйняття глядачем не тільки дії на сцені, звукосприйняття, але й враження від інтер'єру концертного залу в цілому, ще починаючи з фойє – візитної картки будь-якої видовищної споруди. Ця проблема зачіпає багато аспектів створення такого роду приміщень. Тут важлива і початкова форма залу, і передбачена можливість його трансформації, декоративне заповнення і кольорове рішення, а також дуже важливе правильне та різноманітне використання освітлення.

Зважаючи на все вищезгадане, можна зробити висновок, що сьогодні немає жодних вітчизняних ґрунтовних наукових праць, які б розглядали формування внутрішнього простору

сучасних видовищних споруд, зокрема концертних залів. Це є суттєвим недоліком, тому що в наш час простежується чітка тенденція розвитку концертної діяльності, популяризація музичних видовищ. Адаже нестача професійного досвіду позначається на рівні таких важливих для країни в цілому видовищних спорудах, які мали би бути культурною візитною картою кожного міста.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Архитектурное проектирование общественных зданий и сооружений : Учебник для вузов / В. В. Адамович, Б. Г. Бархин, В. А. Варезкин и др. [под общ. ред. И. Е. Рожина, А. И. Урбаха]. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Стройиздат, 1984. – 543 с.
2. Валишев И. Музыка в комфортных условиях / И. Валишев // *АиП*. – 2010. – № 2 (36). – С. 14–16.
3. Ганс Тайль. Современные залы [ред. С. И. Доморацкий, Пер. Э. Н. Зеликина] / Г. Тайль. – М. : Стройиздат, 1965. – 163 с.
4. Йордан В. Л. Акустическое проектирование концертных залов и театров / В. Л. Йордан. – М. : Стройиздат, 1985. – 198 с.
5. Концертные залы. М., Стройиздат, 1975. 152 с. (Гос. Ком. по гражд. стр-ву и архитектуре. Центр науч. исслед. и проектный инст. типового и эксперим. проектирования зрелищных, спорт. и адм. зданий и сооружений им. Б. С. Мезенцева. Архитектору-проектировщику). – Авт. : И. Д. Рябышева, О. М. Видголец, Е. Д. Гаклина и др.
6. Лагутин К. К. Архитектурный образ советских общественных зданий : Клубы и театры / К. К. Лагутин. – М. : Искусство, 1953. – 236 с.
7. Ложкин А. Ю. Современные тенденции проектирования концертных залов : [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.a3d.ru/architecture/stat/245>
8. Макриненко Л. И. Акустика помещений общественных зданий / Л. И. Макриненко. – М. : Стройиздат, 1986. – 173 с.
9. Рейхардт В. Акустика общественных зданий [пер. с нем. Л. И. Макриненко] / В. Рейхардт. – М. : Стройиздат, 1984. – 198 с.
10. Рекомендации по проектированию концертных залов. Нормативно-технический документ / Указание Москомархитектуры от 27.04.2004. – М. : ГУП «НИАЦ», 2004. – № 16.
11. Савченко М. Р. Формы кинозалов и зоны комфортности (обзор) / М. Р. Савченко. – М., ЦНТИ по гражданскому строительству и архитектуре, 1974.
12. Савченко М. Р. Зал и зрелище. Условия видимости: Кинозалы, театральные, концертные, спортивные залы и арены. Функциональная форма. Критерий комфортности / М. Р. Савченко. – М. : Изд-во ЛКИ, 2007. – 200 с.
13. Чуйков А. А. Исследование акустических свойств зала методом геометрической акустики / А. А. Чуйков, Г. В. Мочалин, Е. В. Ефремова // *Архитектон : известия вузов*. – 2008. – № 22.
14. Beranek L.L. Concert halls and opera houses: music, acoustics, and architecture. N.Y., 2004; Forsyth M. Buildings for music. Cambridge MA, 1985; Thompson E.A. The soundscape of modernity: architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900–1933. Cambridge MA, 2002.
15. David McCandless. Concert holls. Specifying for sound performance / David McCandless // *The construction specifier. The official magazine of the construction specifications institute*. – April 1990. – 68 p.
16. Marshall Long. Architectural Acoustics / Marshall Long // *Applications of Modern Acoustics Series*. – Elsevier Academic Press, 2006.

УДК 738.3:747:502/ 504

С. В. КАТРИЧЕНКО

**МОЗАЙКА ЯК ОСНОВНИЙ ОБРОБНИЙ МАТЕРІАЛ У СТВОРЕННІ ХУДОЖНЬОГО  
ОБРАЗУ СУЧАСНИХ МАГАЗИНІВ**

*У статті розглядаються сучасні прийоми організації торгових приміщень на основі аналізу кращих об'єктів магазинів зарубіжних дизайнерів. Проведене дослідження стосується тільки тих об'єктів, у яких використовуються керамічні оздоблювальні матеріали.*

**Ключові слова:** дизайн магазину, керамічна плитка, мозаїка, текстура, фактура, композиція.

С. В. КАТРИЧЕНКО

**МОЗАИКА КАК ОСНОВНОЙ ОТДЕЛОЧНЫЙ МАТЕРИАЛ В СОЗДАНИИ  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА СОВРЕМЕННЫХ МАГАЗИНОВ**

*В статье рассматриваются современные приемы организации торговых помещений на основе анализа лучших объектов магазинов зарубежных дизайнеров. Проводимое исследование касается только тех объектов, в которых применяются керамические отделочные материалы.*

**Ключевые слова:** дизайн магазина, керамическая плитка, мозаика, текстура, фактура, композиция.

S. V. KATRICHENKO

**MOSAIC AS BASIC FINISHING MATERIAL IN CREATION OF IMAGE OF  
MODERN SHOPS**

*This article reviews current methods of organization of commercial premises on the basis of an analysis of the best shopping facilities of foreign designers. Conducted the study applies only to those facilities which use ceramic finishing materials.*

**Key words:** design to the shop, ceramic tile, mosaic, texture, invoice, composition.

Постійне збільшення потоку інформації, потреба в створенні та розвитку нових соціальних послуг сприяють швидкому реагуванню дизайнерів на зміни. У зв'язку з цим підвищення естетичних і художньо-образних параметрів дизайну магазинів сприяє зростанню професійного рівня дизайнерів. Аналіз кращих об'єктів магазинів дозволяє виявити основні тенденції у створенні інтер'єрів торгового призначення.

Проблема формування дизайну магазинів засобами будівельної кераміки майже не привертала увагу науковців. Незначний матеріал формування інтер'єрів приміщення громадського призначення подано в роботах Л. Жоголя [2], А. Єфімова, М. Ізотової, Йожефа Косо [1], О. Пономарьової [6].

Мета дослідження – проаналізувати кращі об'єкти магазинів з метою формування тенденцій у дизайні сучасних торговельних приміщень.

Освоєння архітектурного середовища, зокрема інтер'єру магазину, протікає в процесі його пізнання. При цьому відбір необхідної інформації з пропонованого оточення визначається внутрішніми потребами людини і оцінюється ступенем можливого задоволення цих потреб. Завдання архітектора або дизайнера в даному випадку зводиться до створення стимулюючого інтер'єру для людини, яка повинна себе відчувати комфортно в незнайомій для неї обстановці, не викликаючи відчуття певних психологічних труднощів.

Початок ХХІ століття відзначено стрімким зростанням інноваційних технологій і, як наслідок, розвитком та удосконаленням нових можливостей різних оздоблювальних матеріалів, пошуком креативного дизайну інтер'єрів. Аналіз матеріалу показав, що для сьогоденного соціально-культурного та середовищного підходів у дизайні особливо значущими стають *категорії образної виразності* розвитку інтер'єрів. Застосування такого підходу до інтер'єрів торговельних залів виявляє поступову відмову від формального вирішення загальної композиції приміщення, відбувається перехід до більш креативного, індивідуалізованого дизайну торговельних залів (рис.1–3). На цьому етапі знаходить свій розвиток предметно-сміслова система композиції. Зрозуміти сенс – означає побачити внутрішню суть творчого задуму. У зв'язку з цим необхідно звернути увагу, що розвиток і вирішення нової концепції може будуватися на основі вибору традиційних обробних матеріалів. Для виявлення індивідуального образу магазину дизайнери застосовують в більшості своїй мозаїку провідних італійських виробників, використовуючи її як на підлозі, так і на інших поверхнях приміщень. Бутик TARDINI (Нью-Йорк, 2000 р.) – наочний тому приклад (рис.1). Відомий у всьому світі дизайнер Фабіо Новембре будує інтер'єр із використанням мозаїки провідної компанії BISAZZA. Декор стелі, стін, підлоги і обладнання виконані з мозаїки, яка, за задумом автора, майстерно імітує шкіру змії. Стильні ступінчасті вітрини у стіні та центральні демонстраційні столи з прозорого плексигласу демонструють концепцію нової розкоші. Формотворюючий елемент, що нагадує тіло гігантської змії, є основним, а центральні столи перебувають під своєрідним стилізованим тілом змії, яке утворює головне обладнання для асортименту магазину. Композиційна схема магазину шкіряних аксесуарів будується на основі смуги з мозаїки, яка уособлювала змію. Лаконічно вирішений простір інтер'єру торговельного залу побудовано на зближених теплих тонах. Теплий тон самої мозаїки при всій її розкішній передачі малюнка шкіри змії не заважає споживачеві побачити і вивчити асортимент магазину. Гра текстури шкіри з мозаїки поширюється не тільки на підлогу, а й на стелю, при цьому не створюючи відчуття «скутості» простору. Як видно з прикладу, смисловий аспект образу пов'язаний з питанням виявлення теми шкіряних виробів (основним асортиментом магазину). У даному випадку асортимент магазину – сумочки та аксесуари зі шкіри – задають смислову доцільність вирішення інтер'єру магазину. Варто ще раз підкреслити, що в такому контексті реалізація авторської ідеї з використанням мозаїчного покриття підлоги і стелі у вигляді шкіри змії посилює образну лінію об'єкта, привносить індивідуальність і утворює його ідейно-тематичну основу.

Аналіз показав, що цінною якістю в розгляді питання індивідуального образного рішення інтер'єрів магазину є *визнання важливості побічних смислів знакових виразів*, задуманих дизайнером. У цьому зв'язку слід зазначити, що роботи Фабіо Новембре відверто фізіологічні (рис.2, бутик «Bluemarine», Нью-Йорк). Бутик «Bluemarine» відомий своїми гігантськими формами оголених, широко розставлених ніг, які обрамляють вхід в магазин Анни Молінарі в Нью-Йорку. Концепція інтер'єру будується на розкритті епатажного образу жіночого тіла за допомогою мозаїки, яка покриває форми ніг, далі – підлогу, стіни і переходить на стелю, де автор підсилює образ магазину жіночого одягу мозаїчними площинними композиціями на стелі у вигляді групи танцюючих дівчат. Авторське рішення в даному випадку висловлює *емоційну лінію формування образу* приміщення бутика жіночого одягу «Bluemarine».

Наступним виразним об'єктом дизайнера Фабіо Новембре є інтер'єр фірмового магазину «MELTIN» у старій промисловій будівлі з двома рівнями (рис.3). Джерелом натхнення, за словами автора, стало нью-йоркське метро, а необмежені можливості мозаїки допомогли архітектору реалізувати задумане. Похилі поверхні, покриті мозаїкою сріблястих відтінків, запропоновані на нижньому рівні промислової будівлі, на верхньому рівні стіни та перегородки, що переходять у стелю і освітлювальні прилади, також повністю покриті мозаїкою. Закруглені форми перегородок і кутів, виконаних в мозаїці, створюють ефект перетікання однієї поверхні в іншу. Місця для відпочинку клієнтів розташовані смугою вздовж всього простору колишнього цеху і виділені величезними світловими ліхтарями, зовнішня конструкція яких також покрита мозаїкою єдиного з усім інтер'єром кольорового ладу. Контрастно виділені меблі для відпочинку клієнтів на тлі загального кольорово-тонального рішення інтер'єру. Слід зазначити, що рівноваженість загальної композиції простору магазину

досягається завдяки *асиметрично побудованій системі* монохромних плавно вигнутих перегородок і контрастних по відношенню до всього інтер'єру крісел, розташованих уздовж абсолютно рівної стіни, пофарбованої також монохромно. Проаналізувавши вищесказане, слід зауважити, що обрані архітектором керамічні оздоблювальні матеріали сприяють реалізації задуманої концепції приміщень магазину. Індивідуальність рішення при цьому досягається поєднанням великого розміру керамічної плитки на підлозі і пластичними можливостями конструкцій із застосуванням мозаїки. Єдина колірна гама інтер'єру також сприяє виявленню мозаїчних криволінійних поверхонь і в цілому робить інтер'єр магазину гармонійним.

Аналізуючи проектну діяльність України та Росії, можна відзначити, що ці країни активно використовують у своїх проектних пропозиціях керамічні оздоблювальні матеріали провідних компаній Італії та Німеччини. Це пов'язано, по-перше, з постійно зростаючою потребою споживачів названих країн у придбанні високоякісної керамічної продукції. Крім цього, у Москві щороку проходить одна з великих виставок керамічних оздоблювальних матеріалів – Мосбїлд, яка фіксує досягнення новітніх технологій у виробництві керамічних оздоблювальних матеріалів та інформує про основні тенденції використання будівельної кераміки в сучасному світовому дизайні. По-друге, кожна з вищеназваних країн зацікавлена мати на своїй території філії кращих компаній Італії з виробництва керамічної плитки.

Однак об'єкти українських і російських дизайнерів, розроблені з використанням керамічних оздоблювальних матеріалів, показують недосконалість професійної теоретичної підготовки дизайнерів і архітекторів. Причини цієї проблеми криються в специфіці культури цих країн, пов'язаної з комерціалізацією проектування, у тому числі й об'єктів торговельного призначення, появою неосвіченого приватного замовника, низьким рівнем культури будівництва. У зв'язку з цим сьогодні створення якісного середовищного оточення стає завданням першорядної важливості. Все вищесказане знайшло пряме відображення в підході до дизайну магазинів. Проведений аналіз наочно показав, що використання керамічних оздоблювальних матеріалів зводиться до певного мінімуму, який розкриває в більшості випадків тільки функціональні характеристики приміщення, не привносячи в інтер'єр магазину будь-яких художньо-образних ідей.

Таким чином, можна зробити висновки:

- встановлено, що при створенні художнього образу магазину використовується в більшості випадків мозаїка, що сприяє розвитку предметно-сислової системи композиції, створенню індивідуальності образу торгового приміщення. Мозаїкою покривається підлога, поверхні стін, при необхідності посилення образу – стеля та торговельне обладнання;

- встановлено, що саме завдяки використанню мозаїки в інтер'єрах магазинів зростає можливість імітації текстур різних тварин, що сприяє виявленню індивідуального образу торгового простору;

- встановлено, що технологічні, санітарно-гігієнічні властивості мозаїки, її маленький розмір (10×10см, 20×20см) сприяють виконанню на об'єктах як площинних, так і об'ємних композицій для розкриття художнього образу приміщення.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Йозеф Косо. Квартира. Загородный дом / Й Косо. – М. : «Изд.группа «Контэнт», 2008. – 254 с.
2. Жоголь Л. Е. Декоративное искусство в современном интерьере / Л. Е. Жоголь. – К. : Будівельник, 1986. – 102 с.
3. Керамика на перепутье. По поводу 3-ей выставки ленинградских керамистов // Декоративное искусство СССР, 1987. – № 12. – С. 14–19.
4. Каратеев Л. Функциональная керамика. Италия / Л. Каратеев, Л. Орлова // Декоративное искусство СССР, 1973. – № 8. – С. 51.
5. Негай Г. А. Метод анализа и оценки гармоничности размерной структуры фасадных композиций / Г. Негай // Реферативная информация, серия В, вып. 2. ЦИИНИС, 1976. – С. 17–21.
6. Пономарева Е. С. Цвет в интерьере / Е. С. Пономарева. – Минск. : Вышейш. шк., 1984. – 167 с.





Рис.1. Бутик Tardini, Нью-Йорк, 2000, диз. Фабіо Новембре

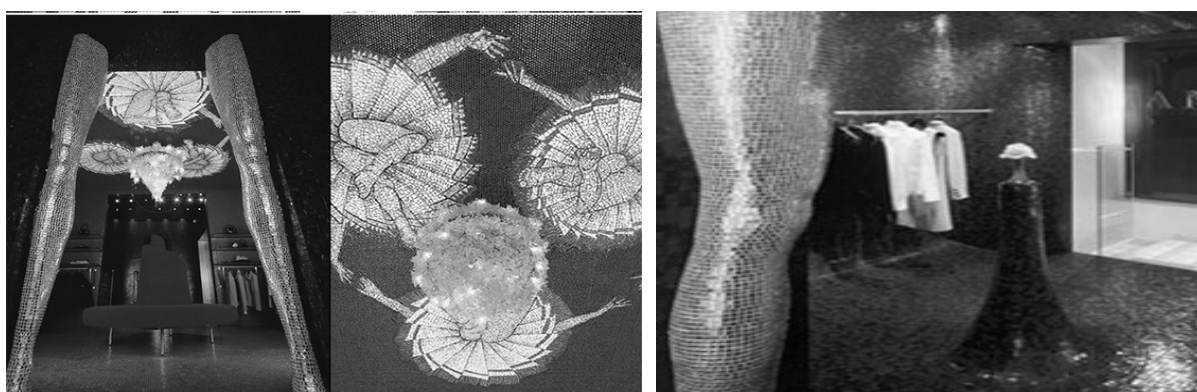


Рис.2. Бутик «Bluemarine», New York, диз. Фабіо Новембре

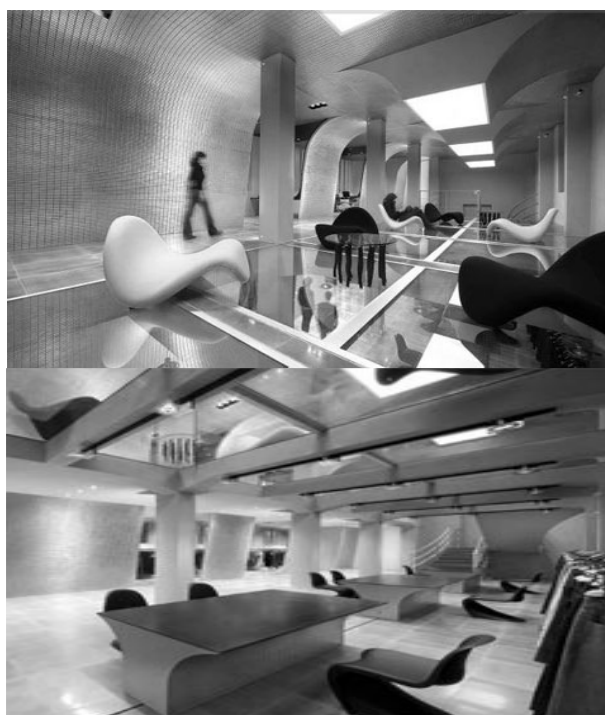


Рис.3. Бутик Melin' Pot, Milan, диз. Фабіо Новембре

УДК 72 :159.937.52 (477.8)

У. В. ШПІЛЬЧАК

### **СПРИЙНЯТТЯ ІСТОРИЧНОГО МІСЬКОГО СЕРЕДОВИЩА У КОНТЕКСТІ РЕГЕНЕРАЦІЇ (НА ПРИКЛАДІ МІСТ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ)**

*У статті розглядається специфіка людського сприйняття історичної спадщини у просторах міста. Подаються конкретні вияви взаємодії явища сприйняття міського оточення до регенерації архітектурного середовища*

**Ключові слова:** *сприйняття, архітектурно-просторове середовище, історико-культурна спадщина, трансформаційний процес, міста Західної України.*

У. В. ШПІЛЬЧАК

### **ВОСПРИЯТИЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ ГОРОДСКОЙ СРЕДЫ В КОНТЕКСТЕ РЕГЕНЕРАЦИИ (НА ПРИМЕРЕ ГОРОДОВ ЗАПАДНОЙ УКРАИНЫ)**

*В статье рассматривается специфика человеческого восприятия исторического наследия в пространствах города. Представлены конкретные проявления взаимодействия явления восприятия городского окружения к регенерации архитектурной среды.*

**Ключевые слова:** *восприятие, архитектурно-пространственную среду, историко-культурное наследие, трансформационный процесс, города Западной Украины.*

U. V. SHPILCHAK

### **THE PERCEPTION OF HISTORICAL URBAN ENVIRONMENT IN THE CONTEXT OF REGENERATION (ON EXAMPLE OF CITIES OF WESTERN UKRAINE)**

*The article deals with the specificity of the human perception of heritage spaces in the city. The concrete expressions of the interaction phenomena of perception of urban environment to regeneration of architectural environment were served.*

**Key words:** *perception, architectural and spatial environment, historical and cultural heritage, the transformational process of the Western Ukraine.*

Архітектурно-просторове середовище, проявляючи свої багатоаспектні можливості, демонструє множинність підходів щодо його сприйняття. Воно є своєрідним відображенням соціальних стосунків. Постійний пошук нових цінностей і пристосування до більш швидкого ритму життя спонукає людину до постійного оновлення свого оточення. На кожному історичному етапі виникають певні пріоритети щодо формування і розвитку міста, у яких проявляються різні способи життя. Сьогодні проєктанти проводять пошуки моделей міста, які б відповідали сучасним естетичним запитам і проблемам урбаністичної ансамблевості, просторово-транспортному аспектові, злагодженій пластичності ландшафту тощо. Щодо історичних будівель, які сприймаються як зберігачі колективної історичної пам'яті, то тут важливо знайти рішення, у якому вони будуть вдало адаптовані до безперервних модифікацій у контексті мінливості естетичних і функціональних потреб нашого часу.

Трансформація й оновлення історичного міського середовища – процес, який вимагає кваліфікованого, науково-обґрунтованого підходу. Узгодження старої забудови і новобудов, взаємовідповідність вулиці і дороги, виходячи з вимог технічного прогресу, вимагають фахового вирішення. Пристосування історичного міста, його окремих частин до вимог сучасного життя через модернізацію його структур, «збереження архітектурної спадщини, поширення специфічних характеристик історичного міста на весь міський ареал називають регенерацією» [4, с. 251].

Проблеми сприйняття архітектури досліджували у своїх працях Р. Арнхейм, Е. Беляєва, Л. Виготський, І. Середюк та ін. Питання регенерації історичного міського середовища частково розглядалися у працях М. Бевза, О. Гутнова, А. Іконнікова, Б. Посацького Р. Могитича, З. Соколовського та ін.

Мета статті – з'ясувати особливості сприйняття змін історичного міського середовища в процесі його регенерації, розкрити важливість урахування закономірностей сприйняття архітектурно-просторового середовища.

Людина складає враження про архітектурно-просторове оточення розглядаючи його, а пізніше завдяки обробці і перетворенню побаченого на всіх рівнях логічного мислення формується остаточний результат. Науковці аналізують явище сприйняття як складний процес, що включає в себе «селективність, установку, оцінку і інтерпретацію поступаючих сигналів інформації», а здатність сприймати визначають, як «процес історично обумовлений, який відповідає змінам кожної наступної епохи, який не може формуватися без зв'язку з історично об'єктивними процесами розвитку суспільства» [8, с. 10]. Для кожного історичного періоду характерні свої досягнуті границі бачення, своя зорова свідомість, які зумовлені пізнавальними особливостями цього часу. Еволюція змін форм пов'язана з фізіологічним процесом бачення, з діяльністю мозку, які формують зорову свідомість. Остання у свою чергу залежить також від суспільно-політичного характеру епохи. Зорова свідомість певного історичного періоду «користується властивим тільки йому набором засобів виразності» [8, с. 97]. Таким чином можна стверджувати, що існує взаємозалежність між візуальним характером змін в архітектурі і змінами у зоровому сприйнятті.

Науковці розрізняють сприйняття, яке сформоване на основі освоєння історичної спадщини, в процесі еволюції художнього досвіду, називаючи його генетичним. А сприйняття, пов'язане з процесами формування нових образів називають актуальним. Воно за природою є складнішим. Процеси актуального сприйняття проходять повільніше, оскільки формування нових образів, вимагає більше зусиль, ніж розпізнання, відтворення [8, с. 129]. Актуальне сприйняття відіграє вирішальну роль у створенні нових естетичних цінностей, власних формальних прийомів. Процес становлення актуального сприйняття формується у процесі взаємодії генетичного сприйняття, яке вкорінилося у свідомості і сприяє інерції мислення з психічними новоутвореннями.

Для характеристики сприйняття архітектурно-просторового середовища як явища науковці сформулювали такі поняття, як видовий кадр, архітектурна картина, сцена міста (архітектурна сцена) тощо [2, с. 52]. Таке формулювання думки пояснюється тим, що міське оточення, яке трансформується у певне просторове зображення у процесі сприйняття, є тривимірною ділянкою, зафіксованою людським зором, що є найбільш інформативним засобом чуття людини. Особливість такої візуалізації полягає у тому, що вона зумовлена біологічними можливостями сприйняття і законами перспективи.

Власне сам процес сприйняття архітектурного середовища можна аналізувати через призму фізичних, фізіологічних, психологічних і соціальних аспектів. Адже архітектурним об'єктам притаманні фізичні якості: розміри, вага, маса, розташування у просторі, колір, фактура. Вони визначаються зовнішніми фізіологічними відчуттями людини [2, с. 30]. Соціальні аспекти виражаються у певних ментальних особливостях, які простежуються у впливі соціуму на людину, і виявляються у певних подібностях щодо сприйняття архітектурного середовища серед однієї спільноти на противагу іншим. Подібним чином проявляються психологічні ознаки, які можна спостерігати у суб'єктивних відмінностях процесу сприйняття в осіб різних вікових груп і через різноманітні професійно-кваліфікаційні особливості тощо.

Специфіка об'єкта дослідження полягає у тому, що архітектурне середовище є структурою функціональною і одночасно культурним й естетичним надбанням. Більше того, міське оточення як складний організм суспільних відносин і як система, в якій постійно створюються зразки матеріальної і духовної культури, перебуває у постійних перемінах. Під впливом прогресивного розвитку науки і техніки, підвищення економічного потенціалу, глобалізаційних процесів та інших чинників розширюються формотворчі можливості людини,

змінюються утилітарні й естетичні запити. Вони у комплексі формують штучно створений людиною матеріальний світ. Історичне архітектурне середовище як історико-культурна спадщина найбільшим чином виражає ці фундаментальні трансформації в елементах міського оточення, віддзеркалює перманентну взаємодію, що відбувається в різних культурних формаціях між людиною, природою і архітектурним середовищем та є свідченням еволюційного зв'язку людини, суспільства і довкілля.

В історичних містах Західної України 90-ті роки ХХ століття були позначені значним «переломом» у суспільному житті, що був зумовлений перебудовою політичної системи країни. У психології людей із початком незалежності України теж відбулися зміни, що виявились в оптимістичних надіях про вдалу реорганізацію міських структур, підвищення естетики і функціональності середовища. Прагнення до перебудови міст спонукали до розробок програм регенерації архітектурного середовища і втілилися в реальних проектах. Плановою була комплексна реконструкція цінних пам'яток архітектури, площ і вулиць середмістя. У кінці 90-х років розпочалася реалізація проектних завдань в обласних центрах Західної України: у Львові, Івано-Франківську, Луцьку, Тернополі. Втілення програм також відбувалось і в малих історичних містах: Галичі, Коломиї, Болехові тощо. У рамках мети містобудівних заходів передбачалось провести ґрунтовний збір матеріалів щодо стану пошкодженості будинків, дорожнього покриття, комунікацій тощо. Слідом за аналізом ситуації, що намітила прогностичні плани, відбувалося власне проведення робіт з реставрації та реконструкції. Цікаво те, що фінансування регенераційних заходів проходило не тільки за участю крупних державних і виробничих структур, але й з допомогою фізичних осіб, спонсорів [3, с. 5–6]. Загальна підтримка населення сприяла вдалій реалізації масштабних планів перебудови міст. Активізацією громадської ініціативи послужили ідейні прагнення щодо покращення їхнього навколишнього середовища, емоційне піднесення від цього процесу.



Практика процесів оновлення міст Західного регіону має багато виразних прикладів. Втілення перспективних планів у м. Луцьку було направлене головним чином на розширення проїжджої частини вулиць середмістя, реконструкцію площ Злуки, Грушевського та ін., оновлення фасадів, елементів благоустрою тощо. У м. Івано-Франківську найбільш яскравим виявом процесів розвитку архітектурного середовища у рамках програми 1999 р. було проведення робіт з відновлення пішохідної частини вул. Незалежності, пл. Шептицького і пл. Ринок [10]. У Тернополі у 2001 р. здійснювалась реконструкція ландшафтно-рекреаційних зон, розроблялися і впроваджувалися програми розвитку житлового фонду центральної частини міста. У Львові регенеративний процес наприкінці 90-х років ХХ ст. не мав такого чіткого напрямку і розмаху, як у вищезазначених містах, оскільки реалізація проект-концепції у 1995 р. була загальмована місцевою владою, а без державної підтримки плани оновлення не могли втілитися.

Варто відзначити, що проектні підходи і реалії сьогодення порівняно з періодом радянського часу суттєво відрізняються. Ці зміни є дуже виразними у практиці розбудови міських осередків. Адже в радянський період проекти розвитку міст фінансувались



централізовано. У нинішній час до будівництва головним чином залучається приватна ініціатива [6, с. 71]. Відкритість суспільства, демократизація у проектних підходах принесла багато позитивних зрушень, але зустрічалися і негативні явища. Здобувши велику міру свободи, інвестори часом почали впроваджувати проекти комерційного спрямування, які нерідко нехтували пам'ятковим статусом будівель в історичній частині міста.

Особливо гостро проявилися наслідки недбалої пам'яткоохоронної політики в Івано-Франківську: теперішні трансформації завадили місту претендувати на почесне включення до списку пам'яток всесвітньої спадщини ЮНЕСКО. Наприклад, конкретні вияви маємо у спотворенні композиції історичного ансамблю площі Ринок. Дисонантами є новозбудовані вставки на пл. Ринок, 4, будинку «Арс-Дім» на пл. Ринок, 14, склобетонної будови «Легенда-центр» на вул. Вітовського, 7 [9, с. 97–98]. Такі будівлі аж ніяк не вписуються в архітектурний ансамбль основної історичної площі міста. Вони порушують попередньо сформовані масштаби і пропорції, художньо-стильову гармонію ансамблю, ретроспективний образ, нівелюють цінність історико-культурної спадщини середмістя. Тому виходить так, що основна домінанта – міська ратуша – композиційно втрачає своє значення. Порушення композиції, просторових зв'язків між елементами міського середовища у даному випадку породжує відчуття нагромадження і тісноти.



Зміна соціально-економічних відносин у країні зумовила поширення явища комерціалізації у проектних підходах. Підприємці прагнуть освоювати перші поверхи житлових і громадських будівель, охоче використовують прибудинкову територію під літні кафе та інші мобільні будівлі і споруди. І цим справа не обмежується... Фахівці і свідома громадськість висловлюють побоювання щодо перспектив розвитку цього процесу. Економічний інтерес у формуванні нинішнього вигляду міст відіграє чи не провідну роль. У світлі цих реалій нерідко нехтуються засади гармонійного розвитку: врахування особливостей попередньо сформованої композиції міста з її доміантними й акцентами, масштабами, силуетом тощо.



Випадки неналежного ставлення до історичного середовища є непоодинокі і зустрічаються по всій Україні. Діапазон шкідливих впливів виявляється у проблемах від невдалих реконструкцій чи реставрацій будівель до примітивного вандалізму. Це свідчить про все ще низький рівень культурної свідомості багатьох людей. Проте варто розуміти, що сприйняття і ставлення до навколишнього світу залежить від освіченості і вихованості, якостей, які не з'являються на порожньому місці, а прищеплюються у процесі становлення людини як особистості, розширення її світогляду тощо.

У місті Львові ситуація зі збереженням і розвитком архітектурного середовища має більше перспектив, ніж в інших містах Західного регіону. Консервативна і реконструктивна практика тут базується на традиції, що сягає другої половини XIX століття і, що є найголовніше, вона продовжується до наших днів [1, с. 7]. Місто належить до світової спадщини ЮНЕСКО, що теж зобов'язує до більш копітливої пам'яткоохоронної діяльності. Є приклади закордонного інвестування коштів у сферу оновлення історичних місць, зокрема з Польщі. Фахівці визначають, що містобудівні заходи Львова на етапі сьогодення повинні спрямовуватись на використання переваг вигідного географічного розташування та історико-культурного потенціалу.

У реалізації творчого бачення нерідко спостерігається відбиток національної культури і особливостей історичного періоду. Підходи до оновлення міського історичного середовища є різні. Закономірності «стилістичної реставрації» передбачають повторення стилевих форм із попередньо створеного архітектурного середовища, а принципи введення новітніх нашарувань створюють враження колажності міського оточення. Останній тип реорганізації є більш перспективним у наші дні, проте у такому випадку значно складніше досягти гармонійності елементів міського оточення.

Теоретичне обґрунтування практики регенерації міського історичного середовища, розуміння особливостей творчого процесу проектування, знання сучасних концепцій архітектури дасть можливість належно оцінити, виробити критерії якості міського середовища. Безперечно, однією з таких ознак є позитивне, негативне чи байдуже сприйняття організації навколишнього простору. Емоційне забарвлення поглядів на міське оточення інформує про те, які фрагменти середовища є схвальними в очах громадськості, а які незадовільні.

Отже, виявлено, що поняття сприйняття – це відображення навколишнього світу через призму людської свідомості. Відмінність у поглядах і ставленні різних людей пояснюється обставинами, які впливають на особистісні характеристики, зокрема професійні, ментальні чинники тощо. Варто зазначити, що сприйняття є не константа, а явище, яке може змінюватися і піддаватись вихованню. Зміни у ставленні до архітектурного середовища пов'язані з досвідом особи; під впливом процесу вдосконалення особистості, підвищення її культурного і фахового рівня погляди можуть змінюватися. Науковці вказують на те, що компонентами художнього сприйняття є ерудиція, чутливість і співпереживання. Естетичні емоції, переживання, почуття у процесі сприйняття архітектурного середовища пов'язані із живим спогляданням. Сприйняття можна визначити як цілісний процес безпосередньої та опосередкованої взаємодії людини із середовищем, у результаті якої відбувається цілісне відображення середовища в образі [11, с. 16].

Таким чином, сьогодні важливим аспектом є освіченість, виховання споживачів у тій чи іншій формі включених у процес пізнання і перетворення міського середовища. Досліджено, що еволюція реорганізації міського оточення взаємопов'язана із розвитком сприйняття людей: з їхнім прагненням до змін, з відповідальністю і готовністю відстоювати свої інтереси. Тому долучення людей до формування міського середовища стимулює глибше пізнання та причетність до навколишнього оточення.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Бевз М. Початки пам'ятко-охоронної та реставраційної діяльності у Львові / М. Бевз // Галицька брама. – 2010. – №10 (190). – С. 7–9.
2. Беляева Е. Архитектурно-пространственная среда города как объект зрительного восприятия / Е. Беляева. – М. : Стройиздат, 1977. – 127 с.

3. Буравченко С. Нова панорама Прикарпаття. Відтворення малих історичних міст регіону / С. Буравченко, О. Чижевський // Особняк. – 2001. – №2 (21). – С. 5–6.
4. Мардер П. Архітектура. Короткий словник-довідник [Текст] / П. Мардер, Ю. Євреїнов, О. Пламеницька та ін. / [під заг. ред. П. Мардера]. – К. : Будівельник, 1995. – С. 333.
5. Міжнародна хартія з охорони та реставрації архітектурно-містобудівної спадщини (Краківська хартія, 2000 р.) // Охорона культурної спадщини : Збірник міжнародних документів. – К. 2002. – С. 95.
6. Могитич Р. Нові риси програм регенерації середовища великого історичного міста (на прикладі Чернівців) / Р. Могитич // Архітектурний вісник. – 2003. – №4 (20). – С. 71–72.
7. Посацький Б. До концепції генерального плану Львова / Посацький Б // Архітектурний вісник. – 2003. – №1 (17). – С. 32–35.
8. Середюк И. И. Восприятие архитектурной среды / И. И. Середюк. – Львов : Вища школа, 1979. – 202 с.
9. Соколовський З. Б. Проблема збереження архітектурної спадщини Івано-Франківська / З. Соколовський // Матеріали міжрегіональної науково-практичної конференції «Сучасні проблеми та інноваційні методи розвитку проектування». – 2011. – С. 97–103.
10. Шпільчак В. А. Станіславів–Івано-Франківськ: місто давнє і сучасне: серія «історичні місця України» / В. Шпільчак, З. Соколовський, М. Головатий. – Львів : Світ, 2011. – 272 с.
11. Шпільчак В. А. Педагогічне керівництво образотворчою діяльністю школярів: Курс лекцій. Ч.3 / В. Шпільчак, Є. Антонович. – Івано-Франківськ : Прикарпатський ун-т. – 1994. – 104 с.

УДК 7.038.42:7.05 (520)

Б. К. БОНДАРЕНКО

### **ФІЛОСОФІЯ АВТОМОБІЛЬНОГО БРЕНДУ LEXUS ТА ПРИНЦИПИ ЇЇ ВТІЛЕННЯ У СЕРЕДОВИЩНОМУ ДИЗАЙНІ ШОУ-РУМІВ**

*У статті визначені головні позиції філософії автомобільного бренду Lexus. На прикладі аналізу європейських, російських, українських та азійських шоу-румів визначені головні засоби, що сприяють розкриттю фірмового стилю Lexus в дизайні середовища.*

**Ключові слова:** бренд, шоу-рум, дизайн середовища, Lexus.

Б. К. БОНДАРЕНКО

### **ФИЛОСОФИЯ АВТОМОБИЛЬНОГО БРЕНДА LEXUS И ПРИНЦИПЫ ЕЕ РЕАЛИЗАЦИИ В ДИЗАЙНЕ СРЕДЫ ШОУ-РУМОВ**

*В статье определены главные позиции философии автомобильного бренда Lexus. На примере анализа организации европейских, российских, украинских и азиатских шоу-румов, выявлены ведущие приемы, которые способствуют раскрытию фирменного стиля Lexus в дизайне среды.*

**Ключевые слова:** бренд, шоу-рум, дизайн среды, Lexus.

В. К. BONDARENKO

### **PHILOSOPHY OF AN AUTOMOBILE BRAND OF LEXUS AND PRINCIPLES OF ITS REALIZATION IN ENVIRONMENT DESIGN OF SHOW-ROOMS**

*In article are defined the main positions of philosophy of an automobile brand of Lexus. On an example of the analysis of the organization of the European, Russian, Ukrainian and Asian show-rooms are revealed leading receptions which promote disclosure of a corporate style of Lexus in environment design.*

**Key words:** brand, show-room, design of the environment, Lexus.

Сьогодні ситуація жорсткої конкуренції супроводжує й автомобільний бізнес, де важливим стає не тільки створення нових автомобілів, але й процес їхнього просування на споживчому ринку. Цей процес має багато аспектів, і серед них одним із визначальних є експонування і продаж авто. Тому образ середовища, де здійснюється представлення, заснований на емоціях та асоціаціях, повинен беззаперечно відповідати філософії торговельної марки для її ідентифікації та створення у потенційного покупця враження, визначеного корпоративним стилем. У цьому сенсі бренд Lexus є дуже показовим, оскільки яскраво втілює у собі принципові позиції щодо процесу створення автомобіля, вимог до його дизайну та технічних характеристик, ставлення виробників до навколишнього середовища, і, головне, все це безпосередньо пов'язане зі ставленням до людини.

Мета статті – виявити специфічні ознаки, що характеризують бренд Lexus, та визначити принципи, що втілюють його у середовищному дизайні.

У сучасних дослідженнях, що присвячені рекламі, велика увага приділяється питанням методології формування концепції бренд-менеджменту, в основі якої знаходиться формування та управління брендом товару: Д. Аакер [1], А. Годин, С. Девис та ін. Технологія брендингу на прикладі аналізу такої товарної категорії, як автомобілі, розглянута у монографії «Анатомія рекламного образу» за редакцією А. Овруцького [2]. Важливе питання взаємозв'язку маркетингу та дизайну дослідив О. Соболев у своїй дисертаційній роботі [3].

Слід відзначити, що процес формування корпоративного стилю та бренду досить всебічно висвітлений у спеціальній літературі, яка присвячена рекламі та менеджменту, але ті зміни, що відбуваються відповідно до вимог часу, коли елементами корпоративного стилю все частіше стають об'єкти архітектури та середовищного дизайну, ще не досліджені. Тому цікаво розглянути ці зрушення на прикладі відомого японського бренду преміум-класу Lexus.

Бренд Lexus належить японській корпорації Toyota, яка є світовим лідером з виробництва автомобілів. Історія бренду почалася більш ніж 20 років тому, коли перед групою кращих інженерів компанії Toyota було поставлено завдання створення автомобіля класу преміум для продажу в Північній Америці. Результат цих зусиль – модель LS 400 – втілила філософію бренду – «прагнення до довершеності», але довершеність є безконечною, що і робить кожний автомобіль марки Lexus неповторним.

У 1989 році почалося складання автомобілів цієї марки в Японії, а в 2003 році відкрився завод у Канаді.

Метою бренду є прагнення до досконалості, тому і дизайн автомобілів цієї марки є простим та водночас елегантним. Основою дизайнерських розробок є концепція L-finesse. Ця філософія базується на трьох складових: «виразна простота», що означає для Lexus ясність, «інтригуюча елегантність», що є таємницею привабливості, «легке передчуття» – як частина традиційної японської гостинності, як, наприклад, чайна церемонія, де очікування – невід'ємна складова найвищого задоволення [4].

Основа філософії бренду Lexus – це ідея «*постійного передбачення*» як прояв поваги та турботи до людей. Японський дизайн здається простим завдяки вправному використанню та поєднанню матеріалів. Він прагне до максимально чистої експресії при мінімальних ресурсах – у японській мові є слово «мюда», що означає «уникнути зайвих втрат». У цьому сенсі для Lexus процес створення є зведення форми до її «чистого» стану. В японській культурі існують різні визначення цього процесу, але кінцевий результат може бути визначений як «простота, що впадає у вічі». Дизайн Lexus прагне до цієї простоти, та в той же час є націленим на створення інтриги та постійного передбачення бажань клієнтів.

Головною відправною точкою у дизайні автомобілів Lexus є створення *технологічно довершеного*, але в той же час *максимально наближеного до людини* автомобіля. За словами



генерального директора відділу дизайну Lexus Кенго Матсумото, найважливішим у дизайнерському підході до проектування автомобіля є *зосередженість на людині* [5]. Для втілення цієї концепції при проектуванні робиться акцент на використанні в дизайні автомобіля людських рис характеру, а саме: відкритості та чесності.

Ще один фактор, який був взятий до уваги, це відданість японським традиціям, зокрема традиції безмежної японської гостинності, а також культурі та історії у поєднанні із ще одним ключовим поняттям «передбачення бажань», яке є одним із засобів демонстрації гостинності. Саме через ці ключові поняття, за словами генерального директора відділу дизайну Токіо Наоки Нуногаки, відкривається новий зміст марки Lexus, що створює відчуття престижу через простоту [5].

Дизайнерський підхід цієї марки базується на двох складових: *інноваційних технологіях та високій якості обробки*. Інноваційні технології не тільки допомагають зробити процес керування цим автомобілем захоплюючим та комфортним, але й втілюють ідеї екологічності продукту автомобільного виробництва. Lexus йде шляхом створення автомобілів, інноваційні рішення в яких дозволили б мінімізувати безпосередній негативний вплив на навколишнє середовище завдяки конструктивним рішенням, створенню складної системи впорскування палива, повторному використанню матеріалів та застосуванню гібридного приводу. Lexus вперше використав переваги гібридної технології, створивши автомобіль, який перевищував за потужністю численні престижні моделі зі звичайним двигуном, демонструючи високі характеристики з тяги, прискорення, а також використання палива на рівні автомобілів нижчого класу та значного скорочення викидів CO<sub>2</sub>. Одержавши відмінну репутацію за впровадження передових технологічних рішень, Lexus також є піонером у створенні автомобілів з більш інтелектуальною системою споживання палива, які при цьому відрізняються безшумною роботою, вражаючою потужністю та швидкістю реакції на дії водія.

Екологічний підхід у проектуванні автомобілів цієї марки реалізувався у використанні автомобільних деталей та антикорозійних покриттів без вмісту свинцю, без ртутних освітлювальних приладів та перемикачів, без азбестових фрикційних матеріалів та прокладок.

Орієнтуючись на постанову Євросоюзу для автомобільних виробників, в якій за мету поставлено до 2015 року налагодити повторне використання та переробку 85% ваги автомобіля та 10% рекуперацию енергії від утилізації відходів, Lexus розробив інноваційні методики. Це методи використання певних пінних продуктів, що виявляються під час переробки автомобілів, для створення звукоізоляційних матеріалів, а залишки скляних деталей пропонується утилізувати в процесі виробництва плитки, що застосовується при заощенні тротуарів для ландшафтного благоустрою.

На усіх етапах – від проектування і виготовлення автомобіля до реалізації політики в галузі утилізації автомобілів після закінчення строку експлуатації – Lexus реалізує головне положення своєї філософії – *прагнення до довершеності* – та встановлює нові стандарти персоналізованого підходу до обслуговування клієнтів. Кожен клієнт для Lexus – це гість, бажання якого кожного разу намагаються задовольнити та перевищити його сподівання [6].

За вимогами стандартів сучасної дилерської мережі при будівництві автосалону потрібно об'єднувати, здавалося б, несумісні параметри. Салон має бути дуже функціональним, коли використовується буквально кожен сантиметр вільного простору, і в той же час мати свій власний індивідуальний архітектурний характер; виділитися на тлі інших центрів дилера цієї ж марки, і при цьому задовольняти вимоги всіх корпоративних стандартів.

Порівняння архітектури та дизайну автосалонів Lexus, побудованих на території Європи, Росії та України, дозволяють виявити головні дизайн-засоби, які дозволяють розробити середовище для створення унікальних вражень розкоші та досконалості. Автосалони Lexus будуються за єдиною концепцією та високими стандартами оформлення, в основу яких покладено принцип «Customer First», тобто «Клієнт на першому місці», де дизайн інтер'єру відображає фірмову концепцію роботи з клієнтом – сучасність та індивідуальність. Автосалон Lexus – це розкіш у кожній деталі інтер'єру та комфорт на кожному етапі придбання автомобіля, щоб покупець зміг насолодитися повною мірою процесом вибору автомобіля.

В архітектурі споруд автосалонів виділяються загальні концептуальні ознаки, що поєднують рішення цих об'єктів, побудованих як в Європі, так і на Україні та в Росії, це, зокрема, шоу-руми, що знаходяться у Оксфорді, Честері, Москві, Санкт-Петербурзі, Самарі, Єкатеринбурзі, Челябінську, Києві, Харкові. Фасад споруд вирішується як суцільне скляне заповнення, де акцентом стає зона входу, виконана у вигляді циліндра, який своїм об'ємом входить в інтер'єр. Автомобілі розташовані біля вітрини але розгорнуті вглиб до головного композиційного центру середовища – зони роботи з клієнтом, що знаходиться на центральній вісі від входу, і поєднує стійку адміністративної зони, зони особистої роботи з клієнтом, міні-бар. Їх рішення виокремлює конкретні зони, але дозволяє уникнути ізольованості, поєднуючи кожну зону із загальним простором салону. У формоутворенні елементів інтер'єру перевага віддається колоподібним лініям, що простежуються в окресленні зонування, як на підлозі, так і на стелі, формі меблів та обладнання. Форма кола разом із горизонтальними членуваннями перегородок викликає у клієнтів враження стабільності та впевненості.

Головне семантичне навантаження у європейських інтер'єрах несуть матеріали, поєднання яких надають клієнтові відчуття відкритості, легкості та тепла: поліровані поверхні металу та скла, що асоціюються із високими технологіями, та дерево, що відображає традиції. Елементи із використанням деревини розташовані у зонах безпосереднього контакту із відвідувачами: меблі, перегородки, стійка адміністративної зони. Метал використаний у сходах, обшивці колон, які є конструктивною основою інтер'єру, символізує основу концепції бренду.

Загальну атмосферу урочистої гостинності підтримує світла колористична гама із контрастними кольоровими акцентами, що виділяють зони, які безпосередньо контактують з людиною.

Але слід зазначити, що змістові константи бренду можуть певною мірою піддаватися трансформації з огляду на особливості культури певного регіону. Якщо європейські салони більшою мірою відповідають японській ідеї створення престижу через простоту та лаконічність, то найбільший у світі шоу-рум Lexus, що побудований у 2010 році в Кувейті (площа демонстраційної зали 3000 кв. м), представляє поєднання східного розуміння розкоші із японською філософією. Композиційним ядром середовища є циліндричний скляний атриум зі сценою з логотипом марки та озелененням, де можуть демонструватися новинки. В інтер'єрі більш виразно застосовані гнучкі хвилясті лінії, що відображають філософію бренду – L-finesse. Цією лінією виділено зони індивідуальної роботи з клієнтом, які представляють собою окремі округлі ізольовані кабінки. Їх перегородки виконані з масивної деревини із прорізами, ухил яких нагадує зображення літери «L» у логотипі. Як безпосередній елемент розкоші слід відзначити кришталеві люстри, яких не знайдеш в інших шоу-румах бренду, та масивні шкіряні крісла. Значно збільшено застосування металу в інтер'єрі – поліровані сталеві листи вкривають поверхні колон, викликаючи асоціації із сучасними технологіями, що їх використовують виробники цієї марки.

Родзинкою дизайну інтер'єру є скляний «дирижабль» – місце спілкування менеджера з клієнтом, що висить у повітрі, і цим несподіваним рішенням вказує на інноваційні винаходи інженерів бренду.

Таким чином, філософія бренду Lexus базується на наступних концептуальних засадах: створення технологічно довершеного автомобіля завдяки інноваціям, але в той же час максимально наближеного до людини, де головною стає ідея постійного передбачення бажань як прояв поваги та турботи. Це головні позиції при створенні кожного нового автомобіля, але вони також знайшли своє відображення і в дизайні середовища автосалонів цієї марки, оскільки довершеним має бути не тільки сам автомобіль, але й процес відвідування автосалону та покупки.

Головними дизайн-засобами, що дозволяють досягнути цієї мети при створенні середовища шоу-румів, є формоутворення та обробні матеріали. Формоутворення елементів інтер'єру, обладнання та меблів ґрунтується на використанні колоподібних та гнучких ліній, що викликають поєднання відчуттів рівноваженості та сталого розвитку. Окрім цього, слід зазначити, що в рішенні інтер'єру простежуються підходи, у яких вбачається вплив традицій японського житла. Це використання легких невисоких решітчастих перегородок, які

визначають певні зони, дозволяючи простору «перетікати», утворюючи цілісне середовище. Асоціації із головними позиціями філософії породжують матеріали, що застосовуються в інтер'єрі, – метал та скло – як свідчення інноваційних підходів та дерево – як теплий символ традицій та гостинності.

Слід відзначити, що дизайн інтер'єрів шоу-румів, які розташовані в Європі, Росії та на Україні, відрізняється окремими деталями, але його рішення близьке до японського розуміння елегантності як довершеної простоти без надмірності. Та, відповідно до вимог регіональної культури, засоби представлення окремих позицій філософії бренду можуть дещо змінюватися, як це ілюструє шоу-рум Lexus у Кувейті, де східне розуміння довершеної розкоші потребувало залучення більш потужних засобів.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Аакер Д. А. Бренд-лидерство. Новая концепция брендинга / Д. А. Аакер. – М. : Гребенникова ИД, 2003. – 380 с.
2. Анатомия рекламного образа / [под общ. ред. А. В. Овруцкого]. – СПб. : Питер, 2004. – 224 с.
3. Соболев О. В. Интеграция дизайна и маркетинга в современной проектной культуре: дис. ... канд. искусствоведения : 05.01.03 / Соболев Александр Валериевич. – Харьков, 2003. – 175 с.
4. Lexus [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [www.super-brands.ru/content/sbrend\\_12244.shtml](http://www.super-brands.ru/content/sbrend_12244.shtml)
5. О Lexus [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [www.lexus-russia.ru/about/index.aspx](http://www.lexus-russia.ru/about/index.aspx)
6. Юничева А. «Lovemarks» (2010) [Електронний ресурс] – Режим доступу: [www.pr-club.com/2010\\_06/prlib/10.doc](http://www.pr-club.com/2010_06/prlib/10.doc)

## АВТОРИ НОМЕРА

**БЕЛІКОВА**

**Валентина Венедиктівна**

– доцент кафедри музикознавства, інструментальної та хореографічної підготовки Криворізького педагогічного інституту ДВНЗ «Криворізький національний університет», кандидат мистецтвознавства, член Спілки композиторів України, заслужений працівник культури України.

**БОНДАРЕНКО**

**Богдан Костянтинович**

– аспірант кафедри дизайну Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

**БОРОДЧЕНКО**

**Наталія Валеріївна**

– аспірант кафедри інтер'єру та обладнання Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

**БАВРЕНЧУК**

**Ірина Андріївна**

– аспірантка кафедри музичної медієвістики та україністики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.

**ВАР'ЯНКО**

**Олег Іванович**

– старший викладач кафедри духових інструментів Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, кандидат мистецтвознавства.

**ВИШНЕВСЬКА**

**Світлана Валентинівна**

– викладач кафедри співу Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, кандидат мистецтвознавства.

**ГИСА**

**Оксана Андріївна**

– асистент кафедри музикознавства, методики музичного виховання та вокально-хорових дисциплін Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка.

**ГОРАК**

**Яким Романович**

– доцент кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, кандидат мистецтвознавства.

**ГУБ'ЯК**

**Дмитро Васильович**

– доцент кафедри інструментального виконавства Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, заслужений артист України.

**ГУРАЛЬНА**

**Світлана Степанівна**

– аспірант відділу музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

**ДАЮК**

**Жанна Юріївна**

– старший викладач кафедри музичного мистецтва (естрадна музика) Рівненського державного гуманітарного університету, кандидат педагогічних наук.

**ДОВГАНЬ**

**Петро Володимирович**

– доцент кафедри спеціального фортепіано Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, кандидат мистецтвознавства.

**ЗАЙЧЕНКО**

**Христина Сергіївна**

– асистент кафедри методики музичного виховання та вокально-хорових дисциплін Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Тараса Шевченка.

- ЗАКОПЕЦЬ**  
Роксоляна Львівна – аспірантка кафедри скрипки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.
- ІГНАТОВА**  
Лариса Петрівна – доцент кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства Інституту мистецтв Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки, кандидат мистецтвознавства.
- КАРАСЬ**  
Ганна Василівна – професор Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, кандидат педагогічних наук.
- КАТРИЧЕНКО**  
Світлана Василівна – аспірант кафедри інтер'єру та обладнання Харківської державної академії дизайну і мистецтв.
- КОЛІСНИЧЕНКО**  
Ганна Валеріївна – аспірант кафедри історії та теорії мистецтв Харківської державної академії дизайну і мистецтв.
- ЛАЗУКА**  
Всеволод Михайлович – концертмейстер кафедри хореографії Інституту мистецтв Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки.
- ЛАСТОВЕЦЬКИЙ**  
Микола Адамович – директор Дрогобицького державного музичного училища ім. В. Барвінського, доцент кафедри музикознавства і фортепіано Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка, заслужений діяч мистецтв України.
- ЛИТВІНЮК**  
Людмила Костянтинівна – аспірант кафедри дизайну Харківської державної академії дизайну і мистецтв.
- МАЙЧИК**  
Остап Іванович – проректор з науково-педагогічної, виховної роботи та міжнародних зв'язків Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, доцент кафедри академічного співу, кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України.
- МАКАРЕНКО**  
Лідія Петрівна – здобувач кафедри народних інструментів і музичного фольклору Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.
- МАКСИМЕНКО**  
Дмитро Петрович – аспірант кафедри духових та ударних інструментів Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.
- МЕЛЬНИК**  
Валентина Нарцизівна – викладач Луцького педагогічного коледжу.
- МІШЕНІНА**  
Вероніка Вікторівна – аспірант кафедри композиції Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.
- НЕМЦОВА**  
Лілія Орестівна – здобувач кафедри музикознавства та акордеонного мистецтва Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

- НИКОРАК**  
Наталія Юрїївна – асистент кафедри теорії та методики початкової освіти Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.
- ОБУХ**  
Людмила Василівна – аспірант кафедри дизайну і мистецтвознавства Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.
- ОЛЕКСІВ**  
Ярослав Володимирович – старший викладач кафедри народних інструментів Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, кандидат мистецтвознавства.
- ПАЛІЙЧУК**  
Ірина Степанівна – доцент кафедри музикознавства та акордеонного мистецтва Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника, кандидат мистецтвознавства.
- ПАСТЕЛЯК**  
Неля Василівна – доцент кафедри спеціального фортепіано Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, кандидат мистецтвознавства.
- ПОПЕНЮК**  
Володимир Миколайович – викладач відділу художнього металу кафедри прикладного та декоративного мистецтва Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв.
- СИВОХІП**  
Володимир Степанович – генеральний директор Львівської обласної філармонії, доцент кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України.
- СЛЮСАР**  
Тетяна Михайлівна – доцент кафедри камерного ансамблю та квартету Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, кандидат мистецтвознавства.
- СМОЛЯК**  
Павло Олегович – доцент кафедри театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, кандидат історичних наук.
- СОЛАНСЬКИЙ**  
Степан Степанович – старший викладач кафедр спеціального фортепіано й загального та спеціалізованого фортепіано Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, кандидат мистецтвознавства.
- СТАСЮК**  
Юлія Анатоліївна – викладач диригування Луцького педагогічного коледжу, аспірантка кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства Інституту мистецтв Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки.
- СТЕЦЬ**  
Лілія Леонідівна – асистент кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства Інституту мистецтв Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки.

## АВТОРИ НОМЕРА

---

**СТРУТИНСЬКА**  
**Юлія Валеріївна**

– аспірантка кафедри дизайну та теорії мистецтва, Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

**ТРОЦЬКА**  
**Олена Сергіївна**

– асистент кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх викладання Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, кандидат педагогічних наук.

**ТУРОВСЬКА**  
**Наталія Антонівна**

– доцент кафедри теорії та методики музичного мистецтва Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії, кандидат мистецтвознавства.

**ФЕДОРКІВ**  
**Оксана Петрівна**

– аспірантка кафедри музикознавства та акордеонного мистецтва Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

**ЧАЙКА**  
**Олена Владиславівна**

– проректор з науки Республіканського вищого навчального закладу «Кримський університет культури, мистецтв і туризму», доцент кафедри вокального і інструментального мистецтва, кандидат мистецтвознавства.

**ЧИГЕР**  
**Олег Олександрович**

– аспірант кафедри хорового диригування Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

**ШПІЛЬЧАК**  
**Уляна Володимирівна**

– аспірант кафедри дизайну Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника.

## З М І С Т

<b>МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО.....</b>	<b>3</b>
<i>Карась Г. В.</i> Концертне турне Соломії Крушельницької містами США у 1928 р. (за матеріалами газети «Свобода») .....	3
<i>Чигер О. О.</i> Концертна діяльність Соломії Крушельницької за межами України.....	7
<i>Бєлікова В. В.</i> Фортепіанні твори для дітей у творчості Б. Фільц .....	12
<i>Федорків О. П.</i> Діяльність Василя Барвінського в контексті професіоналізації музичної освіти першої половини ХХ ст. в Галичині .....	19
<i>Никорак Н. Ю.</i> Рефлексія культурно-мистецького життя Галичини першої третини ХХ століття у публіцистичній спадщині Ярослава Ярославенка.....	28
<i>Немцова Л. О.</i> Хорові трансценденції Станіслава Людкевича в соціокультурному контексті епохи .....	36
<i>Стасюк Ю. А., Мельник В. Н.</i> Робота хормейстера над розвитком вокальної техніки співаків-початківців.....	42
<i>Максименко Д. П.</i> Рапсодія К. Дебюссі: до проблеми становлення концертного академічного саксофонного репертуару .....	50
<i>Горак Я. Р.</i> Збірка рукописних документів: до історії композиторської спадщини Дениса Січинського .....	56
<i>Пастеляк Н. В.</i> Літературні джерела поемності в українській музичній творчості першої третини ХХ століття.....	63
<i>Макаренко Л. П.</i> Специфіка переосмислення народного мелосу у творчості Л. Колодуба (на основі аналізу другої сьюті із симфонічного циклу «Українські танці») .....	68
<i>Вар'янюк О. І.</i> Європейська соната для труби: історія, виконавство.....	74
<i>Палійчук І. С.</i> Жанр валторнового концерту у творчості українських композиторів 70–90-х років ХХ століття.....	79
<i>Майчик О. І.</i> Педагогічна діяльність Івана Майчика та її проекція на композиторську творчість .....	84
<i>Зайченко Х. С.</i> Сапфічна строфа в апокрифічних колядках Західного Поділля .....	90
<i>Вишневіська С. В.</i> Вокальні засади ансамблевої специфіки бандурного виконавства .....	97
<i>Закопець Р. Л.</i> Вплив чеської педагогіки на становлення скрипкової школи в Галичині (XIX – початок ХХ століття) .....	102
<i>Обух Л. В.</i> Український музичний інститут Америки: збереження традицій вітчизняної музичної освіти та перспективи розвитку .....	108



## ЗМІСТ

<i>Олексів Я. В.</i> Програмність в українській баянній сюїті у форматворчій та стилевій проєкціях .....	115
<i>Довгань П. В.</i> Принцип жанрово-стильової ретроспекції в українських сюїтах другої половини ХХ століття .....	119
<i>Чайка О. В.</i> Національно-стилістичні показники сценічного вирішення партії Яго в опері «Отелло» Джузеппе Верді.....	125
<i>Ластовецький М. А.</i> Композиторські інтенції бандуриста Миколи Мошика.....	130
<i>Соланський С. С.</i> Особливості фортепіанних транскрипцій творів Й. С. Баха.....	135
<i>Вавренчук І. А.</i> Сецесійні акценти у вокальній ліриці В. Косенка .....	140
<i>Туровська Н. А.</i> Ранній період композиторської творчості як феномен еволюційного процесу: музикознавчий дискурс .....	146
<i>Слюсар Т. М.</i> Камерно-інструментальні сонати сучасних львівських композиторів з використанням додаткових звукових рядів .....	151
<i>Сивошин В. С.</i> До історії фортепіанної спадщини львівських композиторів 20–30 рр. ХХ століття .....	158
<i>Даяк Ж. Ю.</i> Музичне життя Кременецького ліцею 1805–1832 років.....	163
<i>Гуса О. А.</i> Краківська та Львівська музикологічні школи: до 100-літнього ювілею.....	167
<i>Губ'як Д. В.</i> Імпровізація як складова традиційного та академічного бандурного виконавства.....	174
<i>Гуральна С. С.</i> Жанрово-стильові особливості «Служб божих» Д. Січинського та Я. Ярославенка.....	179
<i>Ігнатова Л. П.</i> Творча біографія Дмитра Бортнянського як джерело духовного відродження сучасності.....	187
<i>Мішеніна В. В.</i> Історія становлення вірменської нотації (хазова та нововірменська системи запису нотного тексту) .....	193
<i>Лазука В. М.</i> Сучасна волинська фольклористика: регіональний аспект .....	198
<i>Стець Л. Л.</i> Руйнація духовних цінностей сучасної молоді під впливом західної рок-музики .....	204
<b>ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО .....</b>	<b>209</b>
<i>Смоляк П. О.</i> Діяльність аматорського театального гуртка села Петриків Тернопільського повіту в першій третині ХХ століття .....	209

---

<b>ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА .....</b>	<b>216</b>
<i>Колісниченко Г. В.</i> Від «Papier colle» до синтетичної скульптури: еволюція художніх експериментів (на прикладі творчості П. Пікассо 1910–1915 років) .....	216
<i>Литвинюк Л. К.</i> Глобалізаційні тенденції як домінуючий напрям у проектуванні логотипів закладів мистецтва .....	223
<i>Попенюк В. М.</i> Особливості використання природних матеріалів та технології столярства у виготовленні кивотів на Гуцульщині другої половини ХІХ – початку ХХІ століття.....	227
<i>Троцька О. С.</i> Біоестетична характеристика флористичних елементів у дизайні інтер'єрів .....	234
<i>Струтинська Ю. В.</i> Станіславівське помешкання початку ХХ століття – інтер'єр кухонного середовища в стилі модерн: національний дух та європейська вишуканість .....	238
<i>Бородченко Н. В.</i> До проблеми формування внутрішнього простору сучасного концертного залу .....	249
<i>Катріченко С. В.</i> Мозаїка як основний обробний матеріал у створенні художнього образу сучасних магазинів .....	254
<i>Шпільчак У. В.</i> Сприйняття історичного міського середовища у контексті регенерації (на прикладі міст Західної України).....	258
<i>Бондаренко Б. К.</i> Філософія автомобільного бренду Lexus та принципи її втілення у середовищному дизайні шоу-румів.....	263



---

Здано до складання 12.11. 2012 р. Підписано до друку 29.11. 2012 р. Формат 60x84 1/8.  
Папір друкарський. Умовних друкованих аркушів 32,09. Обліково-видавничих аркушів 27,32.  
Замовлення № 36. Тираж 300 прим. Видавничий відділ ТНПУ.  
46027, м.Тернопіль, вул. М.Кривоноса, 2.  
*Свідоцтво про реєстрацію ТР № 241, від 18.11.97*