

6. Звіт про діяльність Галицького музичного товариства у Львові за 1872-1873 рр. //ЦДІА України у Львові. – Ф. 146. – Оп. 7. – 116 арк.
7. Звіт дирекції Галицького музичного товариства за 1876-1877 рр. //ЦДІА України у Львові. – Ф.146. Оп. 7.– 116 арк.
8. Карпато-руській вісник. – 1922. – 17 квітня.
9. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Львів: В-во М.Коць, 2000. – Т. II.
10. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної Академії у Львові. Монографія. – Львів: Сполом, 2003. – Т. I.
11. Мазепа Л. Сторінки музичного минулого Львова. – Львів: Сполом, 2001.
12. Павлюк О. Буковина. Визначні постаті. 1774-1918. – Чернівці: 2000.
13. Про наявність в м. Станіславі музичного товариства імені С.Монюшка. //ЦДІА України у Львові. – Ф. 146. – Оп. 51 а. – 9 арк.
14. Росул Т. Музичне життя Закарпаття 20-30-х років ХХ ст.: Монографія. – Ужгород: Полі-Прінт, 2002.
15. ЦДІА України у Львові. – Ф. 146. – Оп. 58. – Спр. 1248. – 46 арк.
16. Черепанин М. Музична культура Галичини. Монографія. – Київ: Вежа, 1997.
17. Drogoczne koncert uczniow Konserwatorjium. //Kurjer Stanislawowski. – Stanislawow, 1928. – Nr. 416.
18. Kurjer Stanislawowski. – Stanislawow, 1935. – Nr. 1001.

Marta Volovets

THE MAIN DIRECTIONS OF ACTIVITY NOT UKRAINIAN MUSICAL SOCIETIES IN THE FORMATION OF PROFESSOINAL FOUNDATIONS OF ORCHESTRIAL PERFORMANCE IN THE WESTERN UKRAINE, IN THE SECOND HALF OF XIX-TH AND ONE THIRD OF XX CENTURIES

The article is devoted to research of a role not Ukrainian societies and the organizations in the formation of orchestral performance in the Western Ukraine. It is shown the formation and development of orchestral art that passed during two temporal borders: the second half of XIXth and one third of XX centuries. It is considered the process of transition from amateur to professional collectives that is connected with increasing educational level in the Western Ukraine through opening the higher educational institutions.

Оксана Грабовська

СПІЛЬНІ ОЗНАКИ ДУХОВНОГО ВІДРОДЖЕННЯ: ЦЕРКВА І РОЗВИТОК МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ЛЬВОВА КІНЦЯ ХХ–ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

У статті на основі наукових джерел та на прикладі діяльності сучасних колективів, фестивалів робиться спроба проаналізувати основні тенденції розвитку музично-виконавської галузі сакрального мистецтва у Львові (1991-2004 рр.) з урахуванням культурно-історичного минулого як самої церкви, так і культури Львова взагалі.

Історія розвитку сакрального мистецтва у Львові вивчається у багатьох наукових дослідженнях, в яких висвітлюються ті чи інші факти з музичного життя міста минулого та сьогодення, аналізуються загальнотеоретичні, композиторські та рідше виконавські здобутки. Так, у статтях та наукових розробках, присвячених стильовому аналізу регіональної музичної культури, Л.Кияновська оглядає не лише специфіку розвитку мистецтва Галичини, а й простежує з музикознавчого та соціально-культурологічного ракурсу досягнення української галицької композиторської школи у сфері духовної музики другої половини ХІХ–початку ХХ ст., «...що зумовлено прагненням усвідомити вартісність і своєрідність духовного доробку західноукраїнських композиторів того часу...» [4, 140] (дослідження ж розвитку музично-виконавської галузі сакрального мистецтва у завдання автора не входило). Вивчаючи творчість українських композиторів ХХ ст., О.Козаренко виняткову увагу приділяє поняттю національної музичної мови, розкриваючи чимало істотних питань з царини церков-

ної музики. Відзначимо діяльність Ю. Ясіновського, який працює в актуальному у наш час напрямку – музичній медієвістиці. Отже, недостатня розробка питань у музично-виконавській галузі релігійного мистецтва Львова кінця ХХ–початку ХХІ ст. визначила вибір теми статті, мета і завдання якої – дослідити стан сучасного музично-виконавського сакрального мистецтва крізь призму взаємодії впливів європейського музичного мистецтва та національних музичних традицій з урахуванням культурно-історичного минулого. Відродження та дослідження музично-виконавського сакрального мистецтва важливі не тільки для формування духовної сутності людини-мирянина, а й для зменшення негативного впливу на неї чужорідних релігійних традицій у наш час; формування власного українського національного виконавського стилю розглядали з урахуванням сутнісних рис національної психології, які мають глибинний зв'язок із національним світовідчуттям, ментальністю та проявляються, за Д. Чижевським, в емоційності, сентименталізмі, чутливості та ліризмі, індивідуалізмі та прагненні до свободи. А поруч із цим «неспокій і рухливість більш психічні, ніж зовнішні, ... зв'язані із певним «артистизмом», натури, зі стремлінням переходу в усе нові і нові форми...» [13, 155].

Для того, щоби збагнути особливості виконавської творчості релігійної тематики, необхідно детальніше охарактеризувати деякі риси українського національно-християнського ідеалу, завдяки яким і сформувались основні напрями розвитку релігійної та філософської думки, а також основні види мистецтва, що пов'язані з релігійним культом.

Перш за все це емоційність світосприйняття, риса, яка спричинила розвиток художньої образності. І хоч християнській традиції, як і візантійській, тисяча років, християнин частіше звертався в пошуках духовного до мистецтва. Так, прагнення до естетичного спричинило появу «рушникового» та «килимкового» стилів в архітектурі України барокової доби, обумовило й велике значення іконостасів (починаючи з XVII ст.) в інтер'єрах церков. У Львові, наприклад, це іконостас у П'ятницькій церкві (1643-1644), спорудженій українським братством перед початком народно-визвольної війни. Емоційність світосприйняття спричинила також появу великого і пишного жанру хорового співу – партесного концерту. У період розквіту цього барокового жанру для виконання використовували від 8 до 48 голосів. Партесні концерти мали складну хорову форму, в якій по чергово звучали хори та хорові групи, зіставлялись хорові tutti та ансамблі.

Прагнення до повноти, антиномічності світосприйняття проявляється в різних аспектах: у ставленні до святих, які чітко розділяються на покірних та крутих, причому сила «страстотерпців» полягає в їх слабкості (досить нагадати сказання про Бориса та Гліба, яке незвично багато читали і переписували, оспівували образ приреченої покірності, що відмовляється захищати себе, добровільно віддаючись вбивцям). «Антиномічність сприйняття стала смисловим ядром не тільки в розвитку української філософської думки від Сковороди до Куліша та Юркевича, а й втілювалася в конструктивних особливостях музично-концертного жанру, що посідав у музично-культурному житті України XVII-XVIII ст. вагоме місце» [2, 162].

Важливою є й тенденція до асиміляції попередніх традицій. Український народ протягом тисячі років свого історичного життя не тільки активно сприймав культурні впливи від багатьох народів, а й виявляв здібність надбаний культурний матеріал пристосовувати до свого вжитку, дати йому своє власне оригінальне національне забарвлення і в такий спосіб світовий культурний чинник обернути у чинник національної культури. «Саме в рамках церковної музики склалися визначальні тенденції національного музичного сембіозу, як-от нерівномірність протікання мистецького хроносу; активний, творчо-видозмінений характер адаптації запозичень і впливів...» [5, 150].

На слов'янському ґрунті спостерігається взаємодія релігійних та народних традицій, і відповідно до цього їх синтез стає не стільки можливим, скільки закономірним. Християнська церква, яка історично представлена в Україні східним (візантійським) обрядом, характерним як для православної, так і для пізнішої греко-католицької конфесії, існує вже більше тисячі років. За цей час вона тісно сплелася з національними традиціями та звичаями, ментальністю і прагненнями українського народу. Відсутність конфлікту між народним та релігійним проявилася в орнаментіці рослинного характеру, що прикрашала українські церкви, і у досить відчутному впливові народної пісенності на розвиток багатоголосого стилю у церковній музиці. Інтерес до української церковної музики, до

праць українських композиторів, професійних колективів та широкого кола шанувальників українського церковного співу у наші дні проявляється великою мірою саме через етнографізм, через народно-пісенну основу як виражальний матеріал у багатоголосій церковній музиці.

У наш час багато говориться про національне духовне відродження України, тому не слід ігнорувати впливу на цей процес давніх традицій української духовності, а давньоукраїнського сакрального мистецтва як специфічного образу тогочасної культури – особливо. Історична пам'ять є тією основою свідомості народу, яку необхідно витягнути із сфери «забуття», куди її, свідомо чи ні, загнали протягом століть. Завдяки культурному відродженню – через письмові джерела того періоду, усну традицію, фольклорні та інші шляхи – давньоукраїнська культура продовжує вплив на формування спільних ознак відродження як самої церкви, так і музично-виконавського мистецтва української церкви у Львові і сьогодні.

Від самих початків своєї історії Львів був осередком багатьох конфесій, що вплинуло на культуру міста взагалі, у тому числі і на музичну. Тут перехрещувались традиції православні, латинсько-католицькі (римського, а пізніше візантійсько-грецького – східного обрядів), до того ще й протестантські, іудейські тощо. Сьогодні ситуація також виключна – в місті співіснують греко-католицька, римо-католицька, православна – Київського патріархату та Українська автокефальна церква, катедральна вірменська церква. Багатонаціональному, багатоконфесійному, багатокультурному місту властива своєрідна атмосфера, в якій проявляються традиції Сходу та Заходу. У православній, а пізніше в греко-католицькій церквах лунало хорове (монодичне чи багатоголосе) виконання, сольне (священик, диякон, дяк), а в основному антифонне, тобто мішане. Інструментальна музика застосовувалась переважно у офіційних службових заходах львівського магістрату, міської ради. Римо-католицька церква довго не впроваджувала інструментальну музику до літургійного виконання. Та все ж на початку XV ст. у деяких львівських костелах вже звучав орган [8, 25].

Музично-виконавське мистецтво української церкви є однією з найяскравіших сторінок нашої духовної культури, хоч починаючи від «воз'єднання» України з Росією в Переяславі (1654 р.) музичне виконавство здолало всі труднощі нашої церкви, а особливої руйнації зазнало в часи панування більшовицького режиму, спочатку на Східній, а потім – і на Західній Україні. XX ст. в Україні, як і в інших країнах колишнього Радянського Союзу, – це понад 60-річне затишшя композиторів та виконавців у жанрі хорової духовної музики. Твори церковної музики та музикознавчі праці про історію української церковної музики знищувалися, переслідувалися, відповідно і виконання творів релігійної тематики було заборонено. І тільки 90-ті роки ознаменовані яскравим сплеском різноманітних виконавств української духовної музики, хоч самостійна держава отримала неоднозначну, складну церковнорелігійну спадщину. Складно відбувався процес легалізації Української греко-католицької церкви, забороненої в 1946 р. Прагнучи не допустити відновлення її діяльності, влада протягом 1988-1989 років передала в Галичині Російській православній церкві понад тисячу храмів. І коли Українська греко-католицька церква була в 1989 р. легалізована, вона виявилася без церков. Цим радянська держава заклала небезпечну базу для подальших конфліктів на міжконфесійному ґрунті. Натомість у Західній Україні, де вирішальним був вплив «демократів», підтримувалася передусім Українська греко-католицька церква. Парафій Української православної церкви в 1991 р. тут залишилося зовсім мало, водночас діяло близько однієї тисячі парафій Української автокефальної православної церкви та приблизно дві тисячі греко-католицьких парафій [3].

Одна з основних проблем сучасності, яку перед собою ставить і християнська церква, релігійне та світське мистецтво, – це проблема екології духовного розвитку особи, забезпечення умов для вільної самоактуалізації закладених в індивіді творчих потенцій. Розгляд цієї проблеми зустрічається ще у вченні К.Старовецького, у душі філософських традицій середньовіччя, передусім Східної патристики і Київської Русі, де можна порівняти деякі паралелі із проблемами нашого часу. Полеміст наголошує на тому, що людина повинна пізнати себе, і тільки пізнавши себе, зможе зрозуміти оточуючий світ: «О чоловіче, тил/ь/ко познай самого себе, яко есть-есь, дивним створен/н/ям божіим й скарбницею премудрости его неизреченной, которая в тобі закрыта й положена ест» [6, 66]. Проте моральне самовдосконалення особистості не тільки в самопізнанні, а й у розвитку такої чес-

ноти, як мудрість (яка пов'язана з активною пізнавальною і практичною діяльністю людини); при цьому великого значення надається вивченню наук як богословських, так і світських. «Положити похвалу о премудрости, бивший при душах людс/ь/ких й разумі их. А то покладаю взглядом младе-нцов, жеби охотними биши до науки без/ь/кои» [7]. Колосальне морально-етичне та духовно-релігійне значення надається саме українській церкві у засобах формування й стабільності, консолідації й морально-духовної єдності суспільства, враховуючи те, що на різних історичних етапах у Галичині, а особливо у її столиці – Львові, «...сакральне світосприйняття у зв'язку з певними особливостями еволюції національної свідомості – залишається помітним..., збереглося аж до сьогодення й інспірує значні досягнення в різних жанрах, у тому числі й світських» [4, 149]. Одним із доказів особливого сакрального світосприйняття львів'ян є створений ще у 1973 р. Львівський музей історії релігії – єдина установа культури в Україні, в якій висвітлюється історія світових і національних релігій, життя та діяльність церковних організацій.

У ХХ ст. основна увага, на жаль, приділялась предметам матеріальної культури (будівництво, дизайн, форми одягу, побуту, реклама тощо) – споживацьким запитам суспільства. Виразна тенденція до об'єктивності, домінування раціо над емоціями спричинила ситуацію, в якій духовний світ людини опинився осторонь. Зростання релігійної свідомості на початку ХХІ ст. є свідченням прагнення відновити духовність.

Оглядаючи історичне минуле, відомі вже з XV ст., а особливо з XVI-XVII віків приклади, що наше духовенство отримувало вищу освіту по закордонних колегіях та університетах. У XVI ст. в Україні постає багато шкіл, серед них Київська академія та школи в Острозі, Львові та в інших містах. У той час навчальних закладів було кілька типів: монастирські, парафіяльні, братські школи та колегії. Саме з ними та з діяльністю церков і монастирів був пов'язаний розвиток музики у середньовічній Європі. У кінці XIX–на початку ХХ ст. піднімається рівень як аматорської, так і професійної форм культури. Професіоналізації посприяла поява навчальних закладів, які впливали не тільки на місцеве культурне життя, а й на його розвиток у загальнонаціональному масштабі. Одним із таких закладів була розбудована у Львові митрополитом Андреем Шептицьким духовна семінарія та Богословська академія (1928) [9]. І хоч у 1944 р. радянським режимом було заборонено існування Академії, ректор Й.Сліпий, наступник Шептицького на митрополичому престолі, живучи в Італії, доклав зусиль, щоби продовжувати традиції Богословської академії. Так у Римі було засновано Український Католицький Університет Св. Клементія, що існує дотепер.

28 листопада 1998 р. у Львові сталась подія, про яку ще 10 літ тому неможливо було і думати, про яку мріяли цілих 70 років: Богословська академія Української Греко-Католицької Церкви визнана як вищий богословський заклад, який готує спеціалістів, надаючи ступінь «Бакалявра богослов'я». У 2002 р. відбулась урочиста інавгурація Українського католицького університету, створеного на основі Львівської богословської академії. Університет має одну з найзначніших в Україні бібліотек, що налічує 60000 томів, каталог якої повністю комп'ютеризований [1, 433]. З 2001 р. в Інституті літургики Львівської богословської академії розроблена комп'ютерна база даних з бібліографії церковної музики, яку укладено за хронологією починаючи з 1991 р. Навчальний заклад веде широку видавничу діяльність. (Слід відзначити, що саме духовенство несло весь тягар цієї культурної праці на своїх плечах з появою друкарства у 1491 р. Так, у Львові, в монастирі Св. Онуфрія, в 1573 р. Іван Федорів заснував друкарню, а в 1574 р. опублікував першу на Україні книгу «Апостол»). У наш час зняття обмежень і заборон з духовного музичного життя спричинило появу великої кількості нотних збірок, видань про церковну музику. Як про це пише Ю. Ясиновський, «пояснити це можна тільки одним – величезна потреба в духовно-музичній літературі, в її розумінні пізнання шляхів розвитку, в богословському і філософському осмисленні» [15, 369].

В Українському католицькому університеті у травні 1991 р. створено камерний хор «Осанна». Молоді люди, більшість з яких музиканти, об'єднались в ім'я відродження сакрального та національного хорового мистецтва. «Осанна» є церковним хором, який співає богослужіння у церкві Божої премудрості Святоїванівської Лаври при монастирі Студитського Уставу. Окрім того, хор виступає на міжнародних християнських з'їздах та зборах, зайнятий у різноманітних акціях та прощах

разом з представниками різних конфесій і віровизнань. З благословення Преосвященного єпископа-помічника Глави Української Греко-Католицької Церкви Владики Любомира Гузара камерний молодіжний хор «Осанна» у серпні 1997 р. започаткував Українську федерацію «Pueri Cantores», яка згодом вступила до міжнародного об'єднання «Pueri Cantores».

Велику роль у піднесенні рівня та статусу спеціалістів регентської справи, у розвитку духовного хорового виконавства відіграла Львівська державна музична академія ім. М.Лисенка, відкривши у 2001 р. регентське відділення на кафедрі музичної україністики, де вивчають теорію і практику церковного співу. Окрім того, в новому часовому проміжку 90-х молоде духовенство для різнобічної освіти навчається не тільки в Україні, а й за кордоном. Адже історичний досвід свідчить, що вихід за межі суто національного культурного розвитку є, безперечно, прогресивним явищем.

Своєрідний «тандем» – релігія і мистецтво – є важливими у житті кожного народу, оскільки мають споріднені функції і творять духовну й моральну базу нації. Слід наголосити, що саме церква спричинилася до піднесення патріотичного руху українців в Галичині, а отже і «...церковне мистецтво виступало істотним чинником формування національної свідомості» [4, 142].

Ще з XVIII ст. спостерігається перенесення та розвиток релігійного мистецтва у сферу світської музики, а це як вокальна, інструментальна, так і театральна музика. Питання про першість у відносинах між духовенством і світською інтелігенцією в суспільному житті порушує митрополит Андрей Шептицький у листі, зверненому до духовенства 1889 р. «Ще донедавна священство мало в нашій суспільності перший рішаючий голос... Сьогодні часи змінилися. Через розвиток політичного життя, розбудження і ріст літератури до того, що священники вже не в однім ділі уступають перше місце світській інтелігенції... Ми тишімося що можемо ту працю, яка до нас безпосередньо не належить, зложити у відповідальні руки, але мимо того ми не перестаємо нашим невід'ємним правом домагатися і в руках держати провід в речах найважливіших у суспільному житті: віра і мораль» [10]. З проголошенням незалежності України, коли з'явилися умови для відродження української релігійної музики, вона продовжує розвиватися завдяки різноманітним колективам, адже мало не кожен з них виконує твори цього жанру. Сюди входять як канонічна, так і концертна музика (духовні концерти, ораторія та ін.); вокальні, хорові, інструментальні твори сакральної тематики. Згадаємо й звичаєву музику (маємо на увазі церковні пісні), пісні до релігійних свят тощо. Відтак спостерігається тенденція – повернення до відкинутих попередньо цінностей – передусім до релігійних ідеалів як до найвищого символу духовності, що у новій системі виразовості набувають нового змісту.

Так, камерний хор «Gloria» після століть забуття виконав Службу та «На Кресті Тя возвишена» (аноніми XVII ст.), «Канон на Великдень» М.Дилецького, повернув у виконавську практику невідомі та рідковиконувані твори М.Львівського, М.Березовського, Д.Бортнянського, М.Лисенка, М.Вербицького. Є в репертуарі колективу багато музики західної церковної традиції; хор виступає і в цій сфері першовідкривачами творів для українського слухача. Так, в репертуарі хору з'явилися Страсті за Іоаном, Мотети та Меса №4 Баха, Magnificat Introduzione e Gloria Вівальді та десятки творів дрібніших форм від епохи Ренесансу до найновіших композицій. Камерний хор «Gloria» здобув широке визнання за кордоном. У різні роки цей вокальний ансамбль став переможцем міжнародних хорових конкурсів в Атенах (Греція), Турі (Франція), Рева дель Гарда і Ареццо (Італія), був учасником міжнародних фестивалів в Україні, Польщі, Македонії та Німеччині, зокрема фестивалі «Віртуози» та «Контрасти» у Львові, «Київ Музик Фест», «Бах Фест» у Сумах, «Konfiteor» у Кракові, фестиваль давньої музики в Старому Сончі, дні музики ораторійно-кантатової в Перемишлі (Польща), Дні македонської музики в Скоп'є та ін. [11, 22].

Широко відома в Україні та далеко за її межами капела «Трембіта», яка є лауреатом Національної премії ім. Т.Шевченка. З 1988 р. «Трембітою» керує її нинішній головний диригент М.Кулик. З цього ж року розширилась і географія творчої діяльності капели – від Далекого Сходу до країн Західної Європи (Австрія, Німеччина, Франція). А з 1991 р. у складі колективу виступає камерний оркестр (керівник Георгій Павлій), що спричинило появу в репертуарі таких творів, як «Меса h-moll» Баха, «Месія» Генделя. Творчим досягненням колективу є виконання творів духовної музики сучасних композиторів. У 2000 р. в рамках VI Міжнародного фестивалю сучасної музики «Конт-

расти» у Будинку органної і камерної музики відбувся концерт духовної музики О.Козаренка. Твори, що увійшли до програми концерту, є результатом багаторічної співпраці колективу з автором. «Додатковим імпульсом до їх написання стало спілкування з видатними музикознавцями-медієвістами О.Цалай-Якименко та Ю.Ясіновським, які на вернули автора до опрацювання української сакральної монодії, пропонували кращі її зразки у власних розшифровках чим, зрештою, розкривали її багатство і непересічну мистецьку вартість» [6, 66]. У рамках того ж фестивалю представлено ще один твір «...інспірований релігійними образами та почуттями...» [7, 123] львівського композитора В.Камінського «Літургія Св. Іоана Златоустого» також у виконанні хорової капели «Трембіта».

Творчі здобутки камерного хору «Glogia» та капели «Трембіта» переконують у неабиякому значенні феномену виконавських концертів, конкурсів, фестивалів, де колективи широко представляють твори й релігійної тематики, а відкритість міжнародних зв'язків сприяє показу виконавської майстерності львівських музикантів за межами батьківщини. Один з фестивалів, заснований у 2003 р., який вперше проходив не тільки у Львові, а й в Україні, започаткував Р.Стельмашук. Це фестиваль давньої музики, за задумом на ньому виконуються твори середньовіччя, Ренесансу, раннього бароко. І хоч на фестивалі акцентується більше на світській, а не на церковній традиції, вокальний ансамбль Львівської державної музичної академії ім. М.Лисенка «Калофонія» представляв українську церковну музику XVI – XVII ст. До того ж у рамках фестивалю відбулася конференція з історії церковної музики.

Головною позитивною рисою проведених заходів у наші дні є постійне накопичення виконавської майстерності, поява нових колективів. На жаль, конкурси та фестивалі певною мірою «оголили» й низку проблем – зверхнє ставлення до аматорських колективів, зникнення великої кількості як самодіяльних, так і дитячих колективів. Отже, виникає тенденція прямування у світло елітної виконавсько-хорової самодостатності, що гальмує масовий хоровий рух. І тут велику роль відіграє саме церква, де виконувати релігійну музику збираються люди, різні за освітою, обізнаністю, віком, але з сакральним ставленням до життя, зі спільною ідеєю «...відновлення національних мистецьких пріоритетів, одним з яких упродовж століть в Україні була церковна музика» [5, 150].

Для прикладу назвемо Архикатедральний хор собору Св. Юра – звукову окрасу Кафедрального собору, що є головною святинєю Української греко-католицької церкви, резиденцією її митрополитів. У колективі 25 чоловік (більшість з них мають музичну освіту) навчаються чи викладають у навчальних музичних закладах. Хор попри всі труднощі сучасності у 1996 р. на запрошення української громади відвідав Хорватію (Липовляни, Славонський Брод, Каніжа), а у 2002 р. на запрошення о. Петра Овада побував у Боснії-Герцоговині (Прнявор), де з його участю відбулась Архієрейська служба та концерт. Співали у зведеному хорі, коли відправлялась літургія на честь приїзду Папи Римського Івана Павла II до Львова 2001 р.

З появою звукозапису колективи фіксують свою роботу, перетворюючи факт виконавства в історичний документ. Відтак церковна музика звучить не тільки у храмі чи концертному залі, а й у побуті. Розуміючи позитивний момент цього факту, підкреслимо й негативи, які супроводжують відродження виконавства церковної музики. Функції виконавства у сучасній культурі універсальні, адже представляють всі рівні музичної комунікації. Через контакт з аудиторією виконавець (колектив) уловлює віяння своєї епохи, випрацьовує певний стиль виконання, пропонує свою версію прочитання музичного твору. Саме у відповідному місці через контакт з аудиторією в процесі виконання музика набуває реального звукового втілення, чого не може передати слухачеві звукозапис. І хоч «...поняття «церковна музика» включає і такі явища, як партесний багатоголосий спів, духовний концерт (чи «мотет» за Борисом Кудриком), церковні твори М.Лисенка, М.Вербницького, І.Лаврівського, О.Кошиця, А.Гнатишина та інших композиторів нашого часу...» [14, 9], вона не може бути поданням самого себе, не може бути популярною як данина моді, що, на жаль, є однією з ознак сучасного суспільства. Сучасний виконавець часто внаслідок свого виховання антропоцентричний, через що губиться сенс літургійного співу – теоцентризм, тобто Бог у центрі. Адже треба пам'ятати, що виконання найдавнішого пласта церковної музики є насамперед невід'ємною часткою християнського богослужіння.

Попри всю абстрактність музики не можна заперечити того, що її джерела доволі часто перебувають поза нею самою. Звуковий образ може нести в собі зміст із царини інших видів духовної творчості – поезії та візуальних мистецтв, науки та філософії, і передовсім релігії. Музика як мистецтво звука – виражальний вид музичної творчості, який існує в часі, сприймається слухом у процесі виконання, але через відтворювальню-творчу уяву активізує й інші органи чуття. Відгалужившись від первісного мистецького синкретизму у відносно самостійний, специфічний вид мистецтва, музика впродовж тисячоліть взаємодіє з іншими мистецтвами і взаємозбагачується з ними. Так, даючи поштовх для розвитку живопису, скульптури, літератури, будучи основою церкви, театру та кіно, музичне мистецтво збагатило свої художні засоби здобутками кінемаграфу, літератури, театру. Водночас виникають нові синтезовані видовища, пов'язані з технічними та радіоелектронними новаціями.

Релігійне мистецтво несе фундаментальні етичні, етнічні і релігійні принципи крізь історичні процеси, актуалізуючи їх у контексті кожної епохи з позиції її нового змісту, але зберігаючи власну собі тотожність. Обмежені рамки статті не дозволяють більш детально подати фактологічні матеріали, що підтверджують викладене, тому тут представлені лише основні риси (тенденції) розвитку музично-виконавського сакрального мистецтва у Львові. Підбиваючи підсумки аналізу цих тенденцій, можна відзначити, що 10-ліття незалежності нашої держави уможливило не тільки органічне входження професійного та аматорського сакрального виконавства у світову культуру, посприяло відродженню втрачених національних традицій, а й відкрило перспективи для органічного з'єднання музично-виконавської галузі сакрального мистецтва в цілісний живий процес створення (інтерпретування) – сприйняття всіх найважливіших елементів сакральної творчості сучасності – розрізненої, мало вивченої та усвідомленої.

ЛІТЕРАТУРА

1. Архієпископ Ігор Ісіченко. Історія Христової Церкви в Україні. – Х.: Акта, – 2003.
2. Ботичко Г. Національно-християнський ідеал як фактор духовного відродження //Формування основ християнської моралі в процесі духовного відродження України. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції. Кн. 2. – Острог, 1996. – С.158-166.
3. Даниленко В.М., Новохатко Л.М., Тронько П.Т. Держава й Церква. //УКРАЇНА: утвердження незалежної держави (1991-2001). – К.: Дім «Альтернатива», 2001. – С. 495-508.
4. Кияновська Л. Церковний спів галицької композиторської школи. – Калофонія. – Львів, 2002. – С.140-150.
- 5.Козаренко О. Сакральна творчість українських композиторів ХХ століття в контексті національних музично-семіотичних процесів. – Калофонія. – 2002. – С.150-160.
6. Коментар до концерту. О.Козаренка //6-й Міжнародний Фестиваль Сучасної Музики Контрасти. – Львів, 2000.
7. Коментар до концерту.Л.Кияновської //6-й Міжнародний Фестиваль Сучасної Музики Контрасти. – Львів, 2000.
8. Мазепа Лешек, Мазепа Тереса. Шлях до музичної академії у Львові. – Львів: Сполум, 2003.
9. Пашук А. Нова доба в історії української церкви //Українська церква та незалежність України. – Львів: Вид. центр НЛУ ім. І.Франка, 2003.
10. Сапеляк А. Київська Церква на слов'янському Сході. – Буенос-Айрес–Львів, 1999. – С.109-110.
11. 7-й Міжнародний фестиваль сучасної музики «Контрасти» – Львів, 2001.
12. Транквіліон-Старовецький К. Зерцало богослов'я // Пам'ятки братських шкіл на Україні. – Київ, 1988. – С. 207-261.
13. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. – Нью-Йорк, 1991.
14. Ясіновський Ю. Генеза української гимнографії //Українська музика: Традиції та сучасність. – К. – С.4-19.

15. Ясіновський Ю. Українська церковна музика: 1991-2001. Матеріали для бібліографії //Калофонія. Наукова збірка. – Львів, 2002. – Ч. 1. – С.369-392.

Oksana Grabovska

COMMON SINGS OF SOUL REVIVEL: CHURCH AND DEVELOPMENT OF MUSICAL HLAYING CULTURT IN LVIV AT THE END OF THE XX BEGINNING OF THE XXI CENTURES

Review of the revival peculiarities and development of musical playing branch of Sacral Art in Lviv. On the base of scientific sources and on the example of activity of modern groups, festivals were made attempts to analyze basic trends of development of branch, with the account of cultural – historical past as church itself, as well as the culture of Lviv generally.

Олег Варярко

СОНАТА ДЛЯ ТРУБИ І ФОРТЕПІАНО В СИСТЕМІ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ ПАУЛЯ ХІНДЕМІТА

Дана стаття – перша спроба теоретичного та виконавського аналізу твору, який є своєрідною вершиною трубного репертуару, критерієм фахової майстерності молодих виконавців.

Мета пропонованої наукової розвідки – «вписати» зрілий досвід П.Хіндемита в європейський культурологічний контекст 20-30-х років ХХ століття. Нашим завданням є здійснити розгорнутий аналіз Сонати для труби і фортепіано в безлічі різноспрямованих зв'язків з іншими жанрами камерно-інструментальної і концертної музики П.Хіндемита і тим самим довести синтетичний, асимілятивний характер мислення композитора. Окреслене проблемне поле донині не викликало особливого зацікавлення з боку музикознавців, за винятком монографії Т.Левої і О.Леонтьєвої [4], статей І.Барсової [1] та В.Варунця [2], де міститься ряд цінних спостережень стосовно генези стилю камерно-ансамблевого доробку видатного німецького Майстра. На жаль, вищезгаданий твір залишився за межами аналітичного матеріалу даних наукових праць. Що ж стосується аспекту інтерпретації музики П.Хіндемита для мідних духових інструментів, то це своєрідна terra incognita, яку ми хоча би частково спробуємо «відкрити» в даній статті.

Європейське музичне мистецтво першої третини ХХ століття декларує гасло тотального заперечення здобутків романтизму та імпресіонізму. Замість гіперболізованої пафосності музичних утопій зламу століть – раціональність, жорсткий конструктивізм мислення і зрідка епатажне випробування концептуальних можливостей класичних жанрів. Ключовими постатями, які закладають підвалини сучасної філософії музики, виступають А.Шенберг і його школа, І.Стравінський, Б.Барток, Д.Шостакович. З-поміж цієї гідної плеяди П.Хіндемиту належить поважне місце лідера потужного неокласицистського руху, якого сучасники охрестили «авангардистом з рисами середньовіччя».

У ранній період німецький Майстер обстоює ідею різкого протистояння традиціям як, зрештою, і більшість митців, що пережили Першу світову війну. Назавжди відійшли в минуле старі добрі часи з їх підвищеною емоційною температурою, пристрастями, патетикою. Усе більшою популярністю починають користуватися тенденції стишового ретроспективізму, що принесли з собою чітку конструктивну основу мислення, об'єктивність світовідчуття, тяжіння до простоти, зрозумілості музичної мови. Кристалізація зрілого стилю П.Хіндемита відбувалася на тлі соціально-політичних катаклізмів (Перша світова війна, фашизація Німеччини, ідеологічні репресії, еміграція провідних діячів культури і мистецтва) та формування новітніх естетичних тенденцій. Вражає досить тривале еволюціонування індивідуальної позиції композитора: експерименти 20-х рр. ХХ ст., вагомий вплив експресіонізму, вивчення середньовічної монодії та барокової поліфонії, згодом – схиляння перед величчю постатей Брамса, Брукнера, Регера... При цьому зберігається типово хіндемівський холоднувато-відчужений тон. Не менш вражає універсалізм Хіндемита: оркестранта, камерного виконав-