

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

Наукові записки

Серія: мистецтвознавство

2 (21)' 2009

Тернопіль-Київ

ББК 85. 313(2)
УДК 78. 072. 2

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. – № 2 (21). – 2009. – 172 с.

Редакційна колегія:

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

Друкується за рішенням Вченої ради Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (протокол №3 від 22 жовтня 2009 року) та Вченої ради Національної музичної академії України імені Петра Чайковського (протокол №2 від 25 вересня 2009 року)

Комп'ютерна верстка – Марії Логош

Літературний редактор – Галина Одинцова

ББК 85. 313 (2)

УДК 78. 072. 2

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

МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА І СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ

Ольга Камінська

ПРИНЦИПИ ТРАНСФОРМАЦІЇ ВІЗАНТІЙСЬКОЇ НЕВМЕННОЇ НОТАЦІЇ

У статті розглянуто принципи видозміни невмненного нотопису Візантійської імперії (324–1453) починаючи від його найдавніших різновидів, які стали основою для ранньовізантійської нотації до повністю досконалої системи середньовізантійських невм та нотації Хризантуса.

Ключові слова: невми, невменна нотація, найдавніші різновиди, досконала система нотопису, нотація Хризантуса.

Наукове опрацювання та осмислення джерел візантійської нотації є одним із найважливіших завдань сучасного музикознавства. Перші серйозні дослідження, які дали узагальнену оцінку явищу візантійського письма та проблематиці, пов'язаній із процесами формування та розвитку сакральної музики у візантійському християнському ареалі, з'явилися вже у XX столітті. Серед них праці: О.Странка (Strunk O.) [9], М.Велімировича (Velimirović M.) [20], Г.Тілярда (Tillyard H.) [11], Е.Велеса (Wellesz E.) [16], Р.Палікарової-Вердей (Palikarova-Verdeil, R.) [12], Н.Герасимової-Персицької [2], С.Флорова [6, 124-147], О.Цалай-Якименко і Ю.Ясіновського [7, 169-173]. Для кращого розуміння музики давніх цивілізацій, необхідно відтворити, хоча б приблизно, її звучання, у чому найважливішу роль відіграє знання нотопису даної музичної культури.

Загальновідомо, що музика починає своє існування в результаті прочитання нотного запису – нотації. Ми розрізняємо три види нотації: нотна, невменна і буквенна. Невменна і буквенна можуть існувати лише як підтвердження усної традиції, лінійна нотація знаменує собою розрив з усною історією. Призначення лінійної нотації полягає не у фіксуванні вже відомого, а у записі того, що раніше було невідомим. Однак метою даної статті є насамперед давня, невменна нотація.

Серед дослідників і досі немає єдиної гіпотези про походження нотації. Хронологічно першою вважається давньогрецька нотація, хоча думки про час її виникнення розходяться на три століття (V–III століття до н. е.) [16, 12]. Однак всі науковці все ж таки погоджуються, що у III столітті до н. е. нотація вже беззаперечно існувала.

Упродовж всієї історії візантійської музики, від IV століття і до падіння Константинополя, її нотне письмо постає у вигляді безлінійних знаків — невм [11, 4]. Це були акцентні знаки, які первісно означали лише піднесення та опускання голосу, згодом їх замінили т. зв. Гейрономічні знаки, які наслідували рухи рук учителя співу при вивченні піснеспівів. Візантійська нотація мала свої види. У візантійських рукописах службових книг зустрічаються дві системи музичних знаків: одні регулюють розспівування Проповідей з Пророцтв, Листів та Євангелія; інші — фіксують виконання моде-

льних станц, канонів, стихир, кондаків та інших поетичних текстів. Перша система знаків, що регулює рецитацію (ἐκφώνησις) проповідей охоплює екфонетичні знаки.

Друга система — це власне самі музичні знаки. Обидві системи походять від грецьких просодійних знаків, але мають відмінності: екфонетичні знаки ставляться головним чином на початку або в кінці групи слів, а музичні знаки відповідають складам тексту. Просодійні знаки (προσῳδία), або акценти, від яких і походять обидві системи, поділяються на чотири групи:

I. Τόνοι. Тони.

1. προσῳδία ὀξεῖα, високий тон;
2. προσῳδία βαρεῖα, низький тон;
3. προσῳδία περιστομένη, лігатне виконання;

II. Χρόνοι. Часові одиниці.

1. προσῳδία μακρά, знак для довгого складу;
2. προσῳδία βραχεία, знак для короткого складу;

III. Πνεύματα. Придихи.

1. προσῳδία δασεία, густий придих;
2. προσῳδία ψιλή, легкий придих;

IV. Πάθη. Декламаційні знаки.

1. ἀπόστροφος, апостроф;
2. ὑφέν, зв'язка;
3. διαστολή, розділ.

Система екфонетичних знаків була введена наприкінці IV століття [11, 8]. Число знаків та їх форма зберігались аж до кінця XIII століття. Спочатку екфонетичні знаки у Візантії вживались для того, щоб всі віруючі у храмі вимовляли священні тексти богослужінь в один голос, як одна людина, звідси назва цих знаків – екфонетичні (від ἐκφώνησις – «вимова»). Кожен із таких знаків вказував на конкретні деталі виконання. Давні греки не називали ці знаки екфонетичними, цей термін був введений лише у XIX столітті музикознавцями-візантиністами. Однак не всі науковці погоджувались з такою назвою, наприклад Егон Велес пропонував називати ці знаки «декламаційними невмами» (neumes oratories) [16, 43]. З початку XIV століття екфонетична система зазнає змін і дещо занепадає, що призводить до того, що губиться зміст цих знаків.

Розглянемо ці екфонетичні знаки:

оксія (ὀξεῖα)	кендима (κεντήματα)
апеко ексо (ἀπέσω ἐξω)	апостроф (ἀπόστροφοί)
варія (βαρία)	пізніша оксія (ὀξεῖα)
сирматика (συρματική)	кремасті (βαρεῖα)
пізніший апострофос (ἀπόστροφος)	синемва (συνέμβρα)
параклетике (παρακλητική)	іпокризис (ὑπόκρισις)
телія (τελεία)	кафісте (καθηστή)

Наступним етапом візантійської нотації були палеовізантійські невми [11, 22]. Палеовізантійська нотація мала такі види:

- 1) «нотація тети» – коли при іпостасях використовували букву тета «Θ»;
- 2) «есфігменська нотація» – отримала назву за рукописом Есфігменського монастиря на Афоні Codex Chartres 54;
- 3) «шартрська нотація» – названа згідно з фрагментом рукопису з бібліотеки міста Шартр Codex Chartres 1754;
- 4) «андріївська нотація» – за рукописом зі скиту св. Андрія на Афоні Codex Andreasskiti 18;
- 5) «коаленська нотація» – за рукописом з коаленського фонду Паризької національної бібліотеки Codex Parisinus fonds Coislin 220 [11, 12].

Олівер Странк [10, 79] усі ці види нотації зводить до двох типів: шартрської і коаленської. На його думку обидві ці нотації походять від ще більш ранньої нотації, яку використовували у Па-

лестині. Палеовізантійські невми дуже схожі на гейрономічні знаки (гейрономія – означає перстоскладення). Шартрська нотація охоплює невми двох планів: 1. невми, кожна з яких означала цілу мелодичну формулу; 2. «аналітичні знаки» – тобто невми, які вказують окремі інтервали.

Велес [16, 41] розглядав невми як складну звукову систему, яка має різні групи:

- 1) основні чи прості невми – τόνοι ἁπλοί;
- 2) невми, які вказували на виконання вівголоса – ἠμίτονα чи ἠμίφωνα;
- 3) буквені невми;
- 4) складові невми – τόνοι σύνθετοι;
- 5) невми, що вказували на іχος (лад) – μαρτυρίαί і φθοραί.

В Афонському рукописі X століття Lavra 67 є перелік 47 палеовізантійських невм:

олігон (ολίγον)	гордон (γοργόν)
пси́лон (ψιλόν)	хамі́льон (χαμηλόν)
вати (βαθύ)	ісон (ίσον)
саксимата (σαξίματα)	парихон (πάρηχον)
ставрос апо дексіас (σταυρός ἀπό δεξιᾶς)	оксе́йя (οἰξεία)
варейя (βαρεῖα)	апо́строфос (ἀπόστροφος)
Аподерма (ἀπόδεσμα)	апо́тема (ἀπόθεμα)
клазма (κλάσμα)	ревма (ρεῦμα)
піазма (πίασμα)	тинагма (τίναγμα)
анатрихизма (ανατριχίσμα)	сизма (σεισμα)
синагма (σύναγμα)	мета ставру (μετὰ σταυροῦ)
Уранизма (οὐράνισμα)	тема (θέμα)
леми (λαιμοί)	тріа (τρία)
тесара (τέσσαρα)	кратимата (κρατήματα)
апеко ексо (ἀπέσω ἐξω)	діо (δύο)
фтора (φθορά)	іміфтора (ἠμίφθορα)
катава тромікон (κατάβα τρομικόν)	пеластон (πελαστόν)
псифістон (ψηφιστόν)	кондевма (κόνδευμα)
хоревма (χόρευμα)	рапизма (ῥάπισμα)
паракалезма (παρακάλεσμα)	параkletике (παρακλητική)
іхадин (ηχάδιν)	нана (νανά)
петазма (πέτασμα)	пізніша кондевма (κόνδευμα)
Тромікон (τρομικόν)	странгизмата (στραγγίσματα)
гронтизма (γρονθίσματα)	

На зміну палеовізантійським невмам прийшла середньовізантійська, або кругла, нотація (1100-1450). У цій музичній системі мелодія показана через ланцюг інтервальних знаків, які мають точну і фіксовану інтервальну величину.

У візантійській музиці мелодія подана через ланцюг інтервальних знаків і кожна нота співвідноситься з попередньою нотою. Найперша нота в мелодії залежить від Гласу. Інтервальні знаки поділяються на Кроки (звані Somata чи bodies «тіла») і Стрибки (звані Pneumata чи spirits «духи»)[11, 13]. Прості знаки мають інтервальні величини в межах квінти вгору і вниз. Для більшого стрибка використовуються складні знаки.

Розглянемо невми середньовізантійської нотації. Їх всього є 14:

ісон (ίσον)	олігон (ολίγον)
оксе́йя (οἰξεία)	петасті (πεταστή)
Кендімата (κεντήματα)	кулизма (κούφισμα)
пеластон (πελαστόν)	

Усі вищеназвані невми, крім ісону, означають висхідну секунду.

Стрибки:

кендіма (κεντήμα)
елафрон (ελαφρόν)

іпсілі (ἰψηλή)
хамілі (χαμηλή)

Кроки:

Апострофос (ἀπόστροφος)

дабл апострофос (ἀπόστροφοί
σύνδεσμοί)

іпорі (ἰπορρή)

Зміни, що принесла їх із собою середньовізантійська нотація, не вплинули на самі мелодії піснеспівів, вони змінили тільки якість їх фіксації. Звідси випливає, що старі мелодії просто копіювались знову і знову, але записувались вже новою, середньовізантійською нотацією. Зміни, які все ж мали місце, були спричинені передусім різним територіальним розміщенням і були незначними.

Як наслідок постійного оновлення музичного матеріалу виникає пізньовізантійська нотація (1400–1821) [11, 22]. Інтервальні знаки залишалися незмінними, але у співвідношенні з ритмом, композитори почали використовувати велику кількість символів, призначених давати загальний огляд чисельним фігурам або знакам, що позначали акценти. Більшість із цих символів були віднайдені та проілюстровані у творчості Іоана Кукузеля.

Падіння Константинополя призупинило активну діяльність грецьких музикантів. Однак з 1660 року створення церковної музики дістало друге дихання. Окремо переписувалися старі піснеспіви з рукописів XV століття з незначними змінами. Більшість композиторів творили орнаментальні яскраві мелодії. Відтак вплив Сходу став невідворотним. Грецькі музиканти обр

облягли турецькі пісні та запозичували зі східних джерел велику кількість мелодичного матеріалу, використовуючи його у візантійських гімнах.

Наприкінці XVIII століття розвиток візантійської музики почав остаточно затихати. Останнім поштовхом стало виникнення сучасної візантійської нотації, що називалася Хризантська (1821–1933)[11, 23]. Хризантус був грецьким архімандритом зі знанням як давньої грецької, так і європейської музики. Його реформа стосувалась двох основних аспектів – спрощення нотації і адаптації системи сольфеджіо для навчальних цілей. Хризантус не намагався реставрувати середньовічні мелодії або позбавити візантійську музику східних елементів, а навпаки, намагався зберегти давні мелодії в їх оригінальному вигляді, змінивши тільки систему їх запису. Це стало дуже важливим для дослідників, оскільки таким чином мелодії пізнішого часу можуть зберігати давні форми візантійського співу.

Після 1823 року нотація Хризантуса була опублікована, і композитори почали працювати за новою системою. Стара нотація поступово вийшла з ужитку, але вона і досі не перестала бути предметом досліджень науковців різних шкіл та країн.

Отже, осмислення джерел візантійського нотопису є дуже важливим для досліджень візантійської сакральної спадщини. Саме музикологічне дослідження зразків греко-візантійської музики є одним із найголовніших завдань сьогодення. А це можливо здійснити лише маючи глибокі знання у сфері візантійської нотації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеева Г. Византийско-русская певческая палеография: практикум. Владивосток. Дальнаука 2005.
2. Герасимова-Персидская Н. Переход от «знамени» к «киевской квадратной ноте» в музыке юго-западной Руси XVI века // Музыка. Культура. Человек. Сб. ст. – Свердловск, 1991.
3. Музыка. Культура. Человек. Сб. ст. – Свердловск, 1991.
4. Металовъ В. Азбука крюковаго пенія. Опыт систематическаго руководства. Москва. Синодальная типографія. 1899.
5. Музыкальная культура поздней Византии. С. 528-550 // Культура Византии XIII–I пол. XV ст. Москва «Наука» 1991.

6. Флоров С. К проблеме звуковысотности беспометной знаменной нотации // Проблемы истории и теории древнерусской музыки. – Ленинград: Музыка, 1979, С. 124–147.
7. Цалай-Якименко А., Ясиновский Ю. Греко-византийская гимнография в контексте украинской певческой культуры XVI–XVII вв. // Славяне и их соседи. – М., 1996. – Вып. 6: Греческий и славянский мир в Средние века и раннее новое время. – С. 169–173.
8. Ясиновський Ю. Репертуар грецьких напівів в Українських нотних ірмолоях. – С. 107–117.
9. Strunk O. Byzantine music in the light of recent research and publication. – Oxford, 1966.
10. Strunk O. The Tonal System of Byzantine Music. The musical Quar Terly. – Oxford, 1942.
11. Tillyard H. Handbook of the middle byzantine musical notation, second impression with a postscript by Oliver Strunk, MMB. – Copenhagen, 1970.
12. Palikarova Verdeil R. Byzantine music and hymnography. – Copenhagen, 1935.
13. Tontsheva E. Middle Byzantine Fragment with Melismatic Chant in the Bachkovo Monastery Musical Manuscript Collection. // Антонович М. «Musica Sacra», Львів, 1997. – С. 601–607.
14. Touliatos-Banker D. Solmization in the Ancient Greek and Byzantine Tradition. // Антонович М. «Musica Sacra», Львів, 1997. – С. 640–64
15. Velimirovic M. Byzantine elements in early slavic chant: the Hirmologion, MMB. – Copenhagen, 1960.
16. Wellesz E. Byzantine music and hymnography. – Oxford, 1961.
17. Wellesz E. A history of Byzantine music and hymnology. – Oxford, 1961.
18. Wellesz E. Die Eintzifferung der byzantinisehe Notation // Oriens Christianus. – Munchen, 1918. – P. 213–222.
19. Wolf J. Handbuch der Notationskunds, Bd. 1. – Leipzig, 1913.

Olha Kaminska

PRINCIPLES TRANSPLANTATION OF BYZANTINE NEUMEN NOTATION

In the article neumen notation of Byzantine empire (324 - 1453) is considered from ancient variety's which to get basis for early byzantine notation untill perfect system of middle byzantine neumes and Chryzant's notation.

Key words: neumes, neumen notation, ancient variety's, perfect system of notation, Chryzant's notation.

Олена Ізваріна

**КРІПАЦЬКІ ТА АМАТОРСЬКІ ТЕАТРИ У МУЗИЧНОМУ ПОБУТІ
МАГНАТСЬКИХ МАЄТКІВ В УКРАЇНІ**

У статті розглядається музичний побут магнатських садиб і маєтків в Україні, особливості функціонування палацового ансамблю та взаємозв'язок кріпацького й аматорського театрів.

Ключові слова: музичний побут маєтків, палацовий ансамбль, кріпацький театр, аматорський театр.

Українська культура значною мірою завдячує культурі маєткової. Такі центри національної культури розташовувались у тодішніх Полтавській, Чернігівській, Харківській, Київській губерніях. З середини XVIII ст. відомі маєтки Трощинських, Тарновських, Розумовських, Капністів, Галаганів й інших представників родовитого українського козацтва, де зберігалася народна культура, формувалося і пропагувалося професійне мистецтво, зокрема, музичне і театральне.

Проблемі маєткової культури, де розглядаються особливості палацових архітектурних комплексів, присвячені праці Г. Лукомського, М. Грицяя та М. Оніщенко, В. Тимофійенка, В. Єрошева, О. Михайлишина, І. Косаревського, Н. Новаковської, В. Дєдохіної. Питання музичного побуту магнатських осередків розглядається у дослідженнях М. Гордійчука, Т. Шреєр – Ткаченко, Т. Шеффер, Л. Корній, В. Шульгіної, О. Васюти, О. Волосатих, О. Лисюк, Л. Баранівської.

Актуальність звернення до проблеми функціонування кріпацьких і аматорських театрів у му-

зичному побуті магнатських маєтків зумовлена відсутністю узагальнюючого вивчення особливостей розвитку цього явища в оточенні інших видів мистецтва, що гармонійно поєднувалися в палацовому ансамблі.

Метою даної статті є узагальнення відомостей різних часів про музичний побут магнатських маєтків в Україні та визначення певного культурного зв'язку між кріпацьким та аматорським театрами, які діяли в маєтках.

Панський маєток середини XVIII – першої третини XIX ст. – це справжній «ансамбль мистецтв», де окремі мистецькі «партії» зливалися в єдиний «поліфонічний потік» прекрасного. Тому розглядати маєткову культуру необхідно цілісно, у сукупності всіх видів мистецтв, що її укладали. Безумовно, найголовнішою, тією, що задає тон, є архітектура. Втіленням цього виду мистецтва постає палац. Фоном, на якому цей палац має виблискувати, мов діамант, став парк (регулярний або пейзажний) – витвір садово – паркового будівництва. Таким чином сформувався так званий палацовий ансамбль.

Вишуканій «зовнішності» палацового ансамблю відповідає й інтер'єр. Тут в свої права вступають живопис, скульптура, декоративно – ужиткове мистецтво. Інтер'єр палаців вражає своєю витонченістю, майстерним формуванням «зон» відпочинку, розваг, наукових занять, усамітнення. Внутрішній «світ» палацу підкреслює статус хазяїна, його багатство, родовитість, а разом з тим і смаки, уподобання, прагнення.

Захоплення сучасників викликали маєткові ансамблі родин Розумовських у Яготині, Козельці, Почепі, Глухові, Трощинських у Кибинцях, Галаганів у Дігтярях і Сокиринцях, Тарновських у Качанівці, поміщиків Масюкова у Бобриках, Половцова у Вишняках [4, 472].

Поширення в садово – парковому комплексі поміщицьких садиб здобула декоративна скульптура, особливо у першій третині XIX ст. Маєткові ансамблі найчастіше прикрашають статуї античних богів і героїв. Зокрема, у парках «Софіївка» в Умані, «Олександрія» в Білій Церкві, «Тростянець» на Чернігівщині. Взагалі оздоблення парків скульптурою – це данина часові. Пейзажні парки у садибах Рум'янцева – Задунайського (Вишеньки), Тарновських (Качанівка), Кочубеїв (Диканька), Муравйових – Апостолів (Хомутець), Розумовських (Почеп, Батурин), Рєпніних (Яготин), Капністів (Обухівка, Михайлівка) були прикрашені скульптурою.

Інтер'єрне оздоблення палаців також визначалося пишністю: портретні бюсти, статуетки для камінів чи годинників, кругла скульптура або скульптурні групи.

Палацова архітектура сприяла внутрішньому облаштуванню споруд.

Основним видом мистецтва, що прикрашає інтер'єр, стає монументально – декоративне мистецтво, насамперед розпис стін та плафонів. Релігійна тематика поступово замінюється сюжетами з античної міфології. В. Рубан приводить прізвища майстрів Ю. Козакевича, І. Косаревського, М. Дикова, які розписували палаци Розумовських [4, 767]. Розписи палаців у Почепі та Глухові приписують Г. Стеценку (1710–1781) – придворному художнику Розумовських. Він же працював і над іконостасами для собору у Козельцях і церкви в Почепі.

Художники-кріпаки часто залучалися до подібних монументальних робіт. Так, сходи у палаці Тарновського в Качанівці розписані саме кріпаками. Вони ж розписали палаци в українських маєтках Потьомкіна і Воронцова. Існують свідоцтва стосовно навчання кріпаків у відомих іноземних митців, які жили і працювали у Петербурзі: Дж. Валеріано, П. Гонзаго, Д. -Б. Скотті [4, 769].

Інтер'єр заміських палаців справляв неабияке враження: стіни «меблювалися портретами», пейзажі увічнювали красу «дворянських гнізд». Так, художник В. Штернберг, відвідуючи Г. Тарновського в Качанівці, відтворив на полотні краєвиди маєтку та картини селянського побуту (Садиба Г. Тарновського в Качанівці (1837); Вулиця у селі (1838); Водяний млин (1836). Інший оспівувач маєткових пейзажів О. Волосков (1822 – 1882) прагне відобразити ідеальну затишну садибу, де все сповнене поміркованості та спокою [4, 760]. Відомий художник В. Тропінін (1776/80-1857) 23 роки був кріпаком графа Моркова і прославив його маєток у своїх пейзажах. У кукавській садибі він розписав церкву, створив портретну галерею родини своїх панів. Його увагу привертає безпосередність людей з народу, барвистість їхнього одягу, яку він передає з етнографічною точністю (Вид

на садибу Моркових (10-ті рр. XIX ст.); Дівчина з Поділля (1810-1820); Портрет українця (1810-1821); Пряля (1810-1821).

Отже, всі названі види мистецтва – кожен відповідно до свого предмета – внесли свою частку у створення такого витвору, як палацовий ансамбль у замиському маєтку. На цьому тлі музичний театр відіграв роль дорогоцінної перлини, оздобленням якої слугував вишуканий палацовий ансамбль. У маєтках утворюються кріпацькі театральні трупи як власне драматичні, так і оперні та балетні. Цьому процесові сприяло існування кріпацьких симфонічних оркестрів. Характерною рисою домашніх театральних вистав було широке застосування музики в ході спектаклю: драматичний театр в Україні вже на рівні домашнього, кріпацького формувалася як музично – драматичний. Це був ще один крок до формування кріпацького оперного мистецтва в маєтках.

До діяльності в театрах залучалися відомі особи. Так, у справах театру кн. С. Голіцина в с. Козацькому на Черкащині брав участь російський поет і драматург І. Крилов. У власному театрі в с. Основа на Харківщині розпочав свою діяльність як драматург Г. Квітка – Основ'яненко. Р. Пилипчук визначає, що у маєтках Д. Трощинського в Кибинцях і Яреськах (Полтавщина) театри існували в періоди 1812-1814 та 1822-1825 рр. [4, 291]. У садибі Галаганів у Сокиринцях театри діяли з кінця XVIII по 40-і рр. XIX ст. Тривалий час існували кріпацькі трупи у маєтку поміщика Д. Ширая в с. Спиридонова Буда на Чернігівщині (1798-1809) [4, 291-292]. На Вінничині в м. Малий Тульчин С. Щенсим-Потоцьким збудована спеціальна споруда для вистав драматичних і оперних труп, які йшли з 1787 р. до початку XIX ст.

З середини XVIII до першої третини XIX ст. важливу роль в пансько – маєтковому музичному побуті відігравали музично – театральні та оперні вистави. Репертуар був дуже різноманітний. Серед опер переважали твори зарубіжних композиторів, частіше італійських і французьких. Уяву про репертуар великих маєткових музичних театрів подає нотне зібрання Розумовських. Дослідниця Л. Івченко приводить склад колекції, де попередніми мистецтвознавцями надані досить суперечливі свідчення щодо кількості оперних творів [3, 22]. Відповідно до цих публікацій в колекції Розумовських значаться 58 оперних назв (Шеффер, Черпухова), 54 примірники (Черпухова), понад 50 зразків (Шеффер), 58 томів (Витвицький). Отже, не існує єдиного погляду на склад оперного репертуару, що, безумовно, потребує подальшого опрацювання цих рідкісних матеріалів. Серед них є опера італійського композитора Дж. Астаріта «Збитенник» за лібрето Я. Княжніна (1786), відомості про яку подають О. Ольховський, Т. Шеффер і К. Черпухова, Л. Івченко. Цікавим є факт використання композитором мелодії української народної пісні «Чи я, мамцю, не доріс» для характеристики заглавного персонажа [6, 190-191]. Тут збереглася опера К. Кавоса «Козак – віршувальник» за п'єсою О. Шаховського.

Кріпацькі театри виникають приблизно в середині XVIII ст. : один з таких театрів створений К. Розумовським в його гетьманській резиденції в Глухові (1751). В репертуарі театру значилися шедеври західноєвропейського оперного мистецтва: «Іфігенія в Тавриді» К. Глюка, «Лодойска» Л. Керубіні, «Отелло» Дж. Россіні, «Сомнамбула» В. Белліні [2, 50]. Кріпацькі опери існували при садибах П. Рум'янцева – Задунайського у Вишеньках Чернігівської губернії, Д. Трощинського у Кибинцях, М. Будлянського у Вишняках, Сушкова у Кобеляцькому повіті (усі – Полтавської губернії), а також театри Гудовича, Скорупи, Ширая. Кріпацькі театри діяли також на Волині у маєтках Козановського у с. Моньки, Потоцького – у містечку Махновці, Прушинського – у містечку Цепцевичи.

Театр Д. Ширая уславився високим рівнем виконання. Трупа була вельми чисельною – понад 200 осіб. Вистави технічно вишукані та видовищні. Кріпаки – актори володіли акторською майстерністю, мистецтвом вокалу і хореографії, знали іноземні мови, що дозволяло ставити спектаклі мовою оригіналу. Власник не шкодував грошей задля вдосконалення своїх акторів. Це дозволило Шираві в майбутньому неабияк заробляти на виставах кріпацького театру. Його трупа виступала на сцені київського театру з виставою «Козак – поет». В репертуарі оперної трупи Ширая були твори Й. Гайдна («Аптекарь»), В. Моцарта («Бастьєн і Бастьєнна»), Л. Керубіні («Водовоз») [1, 156]. Серед драматичних творів значилися відомі п'єси Ж.-Б. Мольєра («Школа чоловіків») та Р. Шерідана («Школа лихослів'я»). Такого ж високого рівня виконання досягла і кріпацька трупа А. Іллінського. Ці власники сприяли розвитку музично – театральної справи не тільки виставами своїх труп, а й

власними коштами. Так, Ширай виділив значну суму на внутрішнє оздоблення київського театру. Коли у першій третині XIX ст. в Україні існування кріпацьких театрів вже не було актуальним, тому що з'явилося і утвердилося міське театральне мистецтво, кріпаки – актори Ширая та Іллінського перейшли на службу в міські театри. Після 1861 р. актори – кріпаки і музиканти оперних оркестрів стали вільнонайманими у цих самих театрах.

Взагалі маєткові театри мали різнорідний склад: тут виступали як кріпаки, так і вільні актори, іноземні диригенти і композитори. Розквіт кріпацьких театрів припадає на кінець XVIII – першу третину XIX ст., а вже після скасування кріпацтва внаслідок занепаду маєткового побуту вони припиняють існування.

Занепад музичного побуту в панських і магнатських садибах і маєтках пов'язаний не лише зі втратою певного стабільного економічного статусу їх власників, а й з появою нових форм видовищ: міських театрів, приватних музично – театральних антреприз, які на початку XIX ст. співіснували з кріпацькими театрами, а згодом витіснили їх. Кріпацькі театри сприяли розвою міських професійних театрів, оскільки там вже вміли укладати репертуар, враховуючи смаки найвибагливішої публіки, володіли навичками режисури і сценографії, а виконавська майстерність, яка рівняла акторів – кріпаків з відомими майстрами західної чи російської сцени, свідчила про значне опікування їх володарів гуманітарною та фаховою освітою виконавців. Все це згадають у міських театрах і приватній антрепризі, коли постане питання кадрів музично – драматичних вистав: скористаються досвідом кріпацьких музичних шкіл і навіть їхньою навчальною програмою. Так, у кріпацьких «школах мистецтв» вивчали акторське мистецтво, музику (співи сольні та хорові, гру на кількох інструментах, теорію музики), хореографію, іноземні мови (французьку, італійську, німецьку). Працювали тут найчастіше відомі іноземні композитори і педагоги. Полтавський магнат М. Репнін запросив до своєї музичної школи німецького композитора і педагога М. Гауптмана. В кріпацьких школах працювали також композитори Ф. Арайя, Г. Теплов, А. Рачинський, регенти Чухнов, Туровський, балетмейстер І. Штейн. Поміщик Ширай звільняв обдарованих учнів від господарчої праці. Г. Галаган та А. Іллінський відсилали таланти для вдосконалення в Італію і Францію [2, 165].

У садибах бідніших панів, що прагнули не відставати від вельможних, в музичних школах викладали простіші спеціалісти – з власних кріпаків, які навчались до того в школах при магнатських маєтках, або ж навіть музиканти-самоуки, що самотужки навчилися грати.

Рівень підготовки акторів і музикантів магнатських кріпацьких труп був настільки значним, а майстерність такого рівня, які дозволяли виступати в столичних театрах. Пани продавали своїх акторів у приватні антрепризи, що з початку XIX ст. ставало явищем майже буденним.

Пансько-маєтковий музичний побут також розвивав і традиції народної музики та народного виконавства. В маєтках утримували бандуристів, торбаністів, лірників, в репертуарі яких були народні думи, історичні пісні. Для них навіть організовували кобзарські та лірницькі школи. Такі традиції народного музикування поширювалися в садибах Трощинських, П. Булюбаша та ін. Все це відбувалося під безпосереднім впливом народного музичного мистецтва, яке все глибше входило у побут панських маєтків.

Вельмишановне панство мало хист до вишуканих розваг і приємного дозвілля. Оркестри, ансамблі, рогова музика, фольклорні твори, різноманітні вистави (драматичні, оперні, балетні), облаштування палаців і парків, збирання рідкісних книжок і раритетів та колекціонування витворів мистецтва, різні свята і бали, всілякі полювання – це неповний перелік «трудів», у яких проходили магнатські «дні». Однією з панських забаганок було прагнення реалізувати себе в мистецтві – це так зване аматорство. Воно проявилось в музикуванні, співацькій майстерності, акторській грі, красному письменстві. До останнього мали нахил не лише можновладці, а й володарі земного життя – російські імператриці. Так, за Єлизавети розпочалося захоплення співами і музикуванням, а також танцями, зокрема, українськими. Сама імператриця грала на кількох інструментах, залюбки співала і танцювала. Особливо їй подобалися українські пісні і танці. Катерина II написала кілька театральних п'єс. Одна з них – «Начальное управление Олега» (1790) – ставилася в Петербурзі з музикою В. Пашкевича, К. Каноббіо, Дж. Сарті [5, 171].

Такі прекрасні приклади не могли залишитися без наслідування. Аматорство вельмож, магнатів і дворянства ширилося теренами імперії. Українське панство також захлинула ця хвиля мистецького аматорства, що між тим не принижувало його ролі у розвитку національної культури. Так, вони опановують гру на музичних інструментах, вокальне мистецтво, малярство, літературу – і досягають в цьому фахового рівня (П. Апостол, К. Розумовський, М. Ханенко, В. Репніна, В. Капніст, В. Гоголь, І. Котляревський та ін.). У великих маєтках створюються театральні аматорські трупи, де грали самі володарі, їхні друзі, родичі. Дворянські аматорські театри сприяли розвитку української драматургії, формуванню репертуару [2, 115]. Серед найвідоміших аматорських театрів в Україні був театр в маєтку Д. Трошинського (1751-1829), державного посадовця, власника великих маєтностей, найбільш знаним з яких були Кибинці на Полтавщині. Його розквіт пов'язаний з іменем В. Гоголя, який тут виступав як організатор, драматург, режисер і актор. Постійною учасницею аматорського театру була його дружина М. Гоголь – Косяровська, родичка власника маєтку, а також аматори з родин Муравйових-Апостолів, Капністів, Ломиковських, Хилкових, Лорерів, Скалонів. До репертуару цього театру входили п'єси російських авторів В. Озерова, І. Крилова, Д. Фонвізіна, М. Загоскіна, Я. Княжніна, а також В. Капніста, В. Гоголя. Найчастіше ставилися комедії, і тут перевага надавалася творам В. Гоголя (п'єси «Собака – вівця», «Простак, або Хитрість жінки, перехитреної москалем») та І. Котляревського («Наталка Полтавка», «Москаль – чарівник»). Музика в цих творах посідала провідне місце. Отже, маєток Трошинського відіграв значну роль у формуванні національної художньої культури, а також аматорського театрального мистецтва.

З іменем видатного українського письменника І. Котляревського пов'язана діяльність аматорського театру в маєтку князя Р. Лобанова – Ростовського в Полтаві. Котляревський складав репертуар аматорської трупи, виступав як драматург, режисер і актор. У репертуарі були п'єси як російських драматургів, так і західноєвропейських авторів Ж.-Б. Мольєра, А. Коцебу. Діяльність цього аматорського театру набула настільки широкого розголосу, що у 1818 р. в Полтаві було засновано так званий «Вільний театр», директором якого призначено Котляревського. Невдовзі полтавський театр стає провідним в Україні.

Аматорські вистави музичного театру існували водночас з кріпацькими трупами. Аматорські трупи поширюються з початку XIX ст., тобто значно пізніше за кріпацькі театри, які відомі з середини XVIII ст. Кріпаки грали у музично-драматичних виставах, оперних і балетних спектаклях; пані-аматори грали лише у музично-драматичних виставах (аматорські театри Трошинського, Лобанова – Ростовського).

Музичний побут в маєтках не мав замкненого характеру: до музичних розваг і «серйозного» музикування залучалися не тільки класичні зразки чи твори маєткового композитора, а й зразки фольклору, зокрема історичні пісні, думи, жартівливі та ліричні пісні, танцювальна музика. Виконували ці твори як кріпаки – самоуки, так і спеціально навчені кріпаки (кобзарі, лірники, торбаністи і майстри народного танцю). Народна музика поширювалася в колах вельможного панства, залучалася ним до свого музичного обігу, ставала невід'ємною частиною маєткового побуту. Зі свого боку, «панська» музика, що повсякчас лунала по садибах у виконанні кріпаків, також проникала до простолюдів і засвоювалася. Ці свідчення підкреслюють тісний зв'язок дворянського мистецтва з народними музичними традиціями у музичному побуті панських і магнатських садиб і маєтків в Україні періоду XVIII – першої третини XIX ст.

Неможливо обійти увагою становище музикантів – кріпаків, майстерність яких не лише уславлювала їх володарів, а й у певний момент ставала у пригоді для матеріального прибутку, адже кріпака – фахівця в музичній справі можна було обміняти на якусь панську забаганку (наприклад, на мисливського хорта), а пізніше – з появою приватних театральних антреприз і міських театрів – продати як музикантів чи оперних співаків до цих установ. Кріпаки –музиканти навіть дуже талановиті не змогли реалізувати себе як особистості, залишаючись власністю пана, який може зробити зі своїм рабом все, що заманеться. Тому до нашого часу дійшли поодинокі імена кріпацьких талантів, які своєю працею закладали фундамент української національної культури.

Окремо слід наголосити, що український театр формувався як музично – драматичний, і по-

етичні характеристики персонажів обов'язково доповнювалися музичними. Значення музики в драматургії вистави було настільки важливим, що один з фундаторів українського театру І. Котляревський називав свої твори «малоросійськими операми».

Таким чином, існує тісний інтелектуально – художній зв'язок між поміщицькою культурою і народною в музичному побуті панських і магнатських садиб і маєтків. Ці садиби являли собою «ансамбль мистецтв», в якому поліфонічно поєдналися «партії» архітектури, садово – паркового будівництва, мистецтва інтер'єру, декоративно – ужиткового мистецтва, музичного театру, симфонічної, ансамблевої, інструментальної музики, опери і балету.

Таким чином, панська садиба чи маєток віддзеркалили в собі всі багатогранні протиріччя цієї суперечливої в соціальному і культурному відношенні доби. Маєтковий музичний побут формував підґрунтя для подальшого розвитку музичної культури України, її виконавської та композиторської школи. Музично – драматичні й оперні вистави кріпацького театру та музично – драматичні спектаклі шляхетного аматорського театру заклали основу для виникнення демократичного міського театру другої половини ХІХ ст. й появи нового жанру – української опери.

ЛІТЕРАТУРА

1. Волосатих О. Ю. Музично-драматичний театр Правобережної України першої половини ХІХ ст. в контексті міжнаціональних культурних зв'язків і художніх тенденцій епохи: Дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17. 00. 03 – музичне мистецтво. – К., 2008.
2. Лисюк О. О. Театрально-музичне життя Києва кінця ХVІІІ-першої половини ХІХ ст. : Дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17. 00. 01 – теорія та історія культури. – К., 1998.
3. Івченко Л. В. Нотна колекція О. К. Розумовського як об'єкт музичного джерелознавства: Дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17. 00. 03 – музичне мистецтво. – К., 2000.
4. Історія української культури. У п'яти томах. – Том 4, кн. 2: Українська культура другої половини ХІХ століття /Редакційна колегія тому, кн. 2: Скрипник Г. А. – головний ред. та ін. – К.: Наукова думка, 2005.
5. Шеффер Т. В. , Черпухова К. М. Нотозібрання Розумовських з фондів ЦНБ АН УРСР – цінний документ музичної культури України ХVІІІ ст. // Українське музикознавство. Вип. 6. – К.: Музична Україна, 1971. – С. 170-184.
6. Шреєр-Ткаченко О. Я. Історія української музики. Частина перша: Розвиток української музичної культури від найдавніших часів до середини ХІХ ст. /О. Я. Шреєр-Ткаченко. – К.: Музична Україна, 1980.

Olena Izvarina

SERF AND AMATEUR THEATRES IN THE MUSIC EVERYDAY LIFE OF THE LANDLORD'S FARMS IN UKRAINE

The article considers the musical everyday life of reach landowners' farms and villages in Ukraine, the peculiarities of work of a court ensemble and the interaction of the serf and the amateur theatres.

Key words: musical everyday life of farms, court ensemble, serf theatre, amateur theatre.

Оксана Гуса

«МАЗУРКИ ОПУС 50» КАРОЛЯ ШИМАНОВСЬКОГО: СТРУКТУРНО-СТИЛЬОВИЙ АНАЛІЗ

У статті зроблено спробу структурно-стильового аналізу 20-ти «Мазурок опус 50» Кароля Шимановського з урахуванням народного мелосу, що є основою його творчої орієнтації.

Ключові слова: музично-стильовий аналіз, музична культура Польщі, мазурка, форма, мелос.

Творчість композитора будь-якої національності насамперед чергу поцінується його прямими чи опосередкованими зв'язками з джерелами автохтонної музичної культури, зокрема з традиційною народною музичною творчістю. І чим більше творчість митця заземлена у національну мистецьку стихію, тим довше і частіше вона хвилюватиме реципієнта (як сучасного, так і прийдешнього). До когорти такого роду митців належить видатний польський композитор, піаніст та педагог Кароль Шимановський (1882–1937).

Композиторський доробок К. Шимановського з самого початку його творчої діяльності привертатиме й сьогодні привертатиме увагу широкого кола музикознавців та музичних критиків. Це передусім стосується його фортепіанних творів, зокрема «Мазурок оп. 50». Ці композиції привертатиме увагу багатьох музикознавців та виконавців. Загальну характеристику «Мазурок опус 50» К. Шимановського зроблено в працях Адольфа Хибінського [7], Стефанії Лобачевської [9], Тадеуша Зелінського [11], Йоанни Доманської [8] та ін. Зокрема, Стефанія Лобачевська аналізує тональний план «Мазурок опус 50» та їх фактуру, порівнює стилістичну техніку Шопена і Шимановського у цьому жанрі [9]. Тадеуш Зелінський робить аналіз ритмічного плану цих п'єс та порівнює їх з мазурками Ф. Шопена [11]. Праця Йоанни Доманської написана з виконавської точки зору і піднімає складні проблеми їхньої інтерпретації [8]. На жаль, детального музично-стильового аналізу «Мазурок опус 50» К. Шимановського сьогодні немає.

Мета статті – виявити структурно-стильові зв'язки творчого доробку К. Шимановського з національним (гуральським) фольклором на прикладі 20-ти «Мазурок опус 50», враховуючи індивідуальний підхід митця до опрацювання цього матеріалу та власні прийоми композиторської техніки.

Серед корифеїв музичної культури Польщі особливе місце належить К. Шимановському – видатному композитору, талановитому піаністу, педагогу, реформатору Варшавської консерваторії. Сучасники визнають його одним із провідних композиторів національного спрямування, широкого мистецького кругозору, митцем високої духовної культури, інтелігентною, багатогранною особистістю. Його музика оригінальна і неповторна за змістом, поетична, різнохарактерна за жанрами, багатоаспектна за формами. «Це видатний талант, що знаходить вираження в оволодінні технічними складностями, а також великим оркестровим апаратом. Музика написана інтелігентно, з прекрасним розумінням справи, відрізняється особливим драматизмом», – писав про К. Шимановського відомий російський композитор та диригент О. Олександров¹ [1, 85].

Композиторська творчість К. Шимановського стала етапом в історії розвитку польського музичного мистецтва. Це був період активного музичного оновлення, що накреслив поступальний розвиток всієї польської культури. Його творчість була пов'язана зі специфікою культурно-історичного контексту, що визначало інтенсивну взаємодію полярних художніх явищ. На перетині різних культурних тенденцій формувалися естетичні засади творчості К. Шимановського. Крізь призму самобутнього світосприйняття у свідомості митця відбивалися минулі й сучасні мистецькі тенденції, які збагачувалися національно-європейськими віяннями. Музично-мистецька спадщина К. Шимановського у всій її різнобарвності традицій західноєвропейської культури і національного мистецтва поєднувалася в його творчості із найновішими відкриттями та експериментами, що визначило специфіку його стилю, який можна розглядати як самостійний стилетворчий прошарок.

Захоплення новим прочитанням фольклорного мелосу особливо акцентується композиторами Польщі у 20-х рр. ХХ ст., передусім у творчості К. Шимановського. Це було пов'язано з пошуками та відтворенням прадавніх, праслов'янських коренів свого народу, розробкою малодосліджених фольклорних (гуральських) пластів у синтезі із сучасними елементами музичної мови. Стилізація гуральського фольклору яскраво проявляється у 2-ти «Мазурках опус 50» для фортепіано

¹ Кароль Шимановський – видатний польський композитор, педагог, почесний член кількох музичних академій. З 1901 р. навчається музики у Варшавській консерваторії у класі М. Звірського та З. Московського. З 1927 по 1932 рр. – ректор Варшавської консерваторії. К. Шимановський – автор опер «Хагіт» (1913), «Король Рогер» (1924), балетів «Мандрагора» (1920), «Гарнасі» («Розбійники з Татр», 1932), 4 симфоній, 2 струнних квартетів, 4 кантат (зокрема, «Stabat Mater», 1926), фортепіанних циклів «Міфи» (1915), «Маски», (1916), «Мазурки» (1924). Помер у Лозанні (Швейцарія) у 1937 р.

К. Шимановського, що є одним із найважливіших і разом з тим найбільш типових композицій повного періоду творчості композитора.

Перші згадки про фортепіанний збірник «Мазурки опус 50» зафіксовано в кореспонденції композитора від березня 1924 року. Зокрема, там він зазначав: «... посилено працюю над декількома легкими і практичними фортепіанними творами (мазурками), які Панові найближчим часом вишлю»¹.

Першим виконавцем чотирьох творів із фортепіанного збірника «Мазурки опус 50», що входили у перший зошит, був Збігнев Джевецький. Ці мазурки увійшли у програму його сольного концерту, що відбувся в залі Варшавської консерваторії на початку квітня 1924 р. Ці ж твори виконувалися 12 жовтня цього ж року Артуром Рубінштейном у Варшаві, а також Феліксом Шимановським двома тижнями пізніше там само. На жаль, у науковій літературі немає точних дат, які стосуються виконання інших п'єс із фортепіанного збірника «Мазурки опус 50» К. Шимановського. Під час написання «Мазурок опус 50» композитор звертав увагу на те, що коротші й технічно простіші мазурки швидше знайдуть виконавців, ніж ті п'єси, які написані складнішою технікою (мова йде про фортепіанні твори «Метопи» і «Маски» чи Третю сонату). Про технічну простоту і практичність виконання «Мазурок опус 50» він писав у листі до першого видавця.

Пізніше, коли К. Шимановський гастролював Європою як виконавець сольної фортепіанної партії IV симфонії, він часто охоче виконував по декілька разів твори із фортепіанного збірника «Мазурки опус 50». П'єси із цього збірника стали музичною основою розпочатого весною 1923 р. балету «Гарнасі», в якому особливо яскраво використане національне фольклорне тло.

Композитор бачив у гуральському музичному фольклорі взірці, варті наслідування, передусім з точки зору конструктивно-формальних ознак і таким чином по-новому підходив до формування польського національного музичного стилю. Емоційний образ мазурок дещо одноплановий, насамперед це контраст споглядальної лірики і нарочитої танцювальності, що визначається характером гуральської традиційної народної музики. Принцип формотворення у мазурках та їхню ритмічну структуру Шимановський запозичив у Шопена. Переїнявши від нього окремі загальні типи мелодико-контурних формул і ритмічних моделей, він також враховував специфічні особливості гірського фольклору, який має обмежені можливості перевтілення його у більш складніші танцювальні форми. Останні (маємо на увазі більш об'ємні танцювальні форми) не повністю відповідають цьому жанру, оскільки вони властиві іншій етнографічній зоні – гірській місцевості. К. Шимановський передусім у своїх «Мазурках опус 50» намагався показати ідеал національного музичного стилю, що повинен сприйматися в більш загальних рисах, тобто бути «надфольклорним», про що сам композитор зазначав неодноразово у своїх інтерв'ю, стверджуючи, що фольклор для нього є лише запліднюючим чинником. Його прагненням було створити польський стиль вже від вокального циклу «Слопівні», в якому немає взагалі фольклорних рис. Він стверджував, що в мазурках деколи відчутній зв'язок з татарським фольклором, але також лише в загальних рисах.

Виходячи з вищесказаного, немає сумніву в тому, що К. Шимановський не прагнув до аналітичного відтворення відповідних гірській музиці характерних ознак, однак, користуючись цими методами, він робив це завжди крізь призму власних творчих задумів, оминаючи суто етнографічні цілі.

Від шопенівської мазурки К. Шимановський запозичив насамперед танцювальну пульсацію, метроритмічну канву, що повністю заземлені в гуральському музичному мелосі. У своїх «Мазурках опус 50» композитор розвинув характерні особливості народної традиційної мазурки, досягнувши таким чином значної насиченості й концентрованості у фактурі кожної окремо взятої п'єси. Примхливим ритмам мазурки він інколи надає вольового, моторного характеру, інколи навіть й остигатності (маємо на увазі мазурки № 6 та 18).

У музичній мові «Мазурок опус 50», простежується типова для К. Шимановського схильність до вільної інтерпретації форми. Композиція «Мазурок» трактується ним досить своєрідно. Тут

¹ Цитата взята із кореспонденції композитора до видавця.

найчастіше зберігаються основні принципи фольклорного формотворення. Хоча у К. Шимановського й переважає чітко виражена періодичність, деякі його п'єси можуть мати й неквадратну структуру мотивного становлення. Нерідко зустрічаються некратні побудови – три-, п'яти-, а іноді й семи-тактні (зокрема мазурки № 10, 17, 18).

Зв'язок з народним мелосом найбільш яскраво проявився у специфічному ладовому колориті «Мазурок опус 50» К. Шимановського. Зокрема, в деяких його п'єсах відбувається розширення звукового діапазону шляхом злиття двох або більше інтонаційних ланок і «приглушення» опорних центрів, хоча у більшості мазурок він все-таки є очевидним. Зокрема, у мазурці № 5 протягом майже усього твору (за винятком невеликої розробкової частини) домінує опорний тон «мі», який прослуховується в будь-якому голосі – басовому, середньому або верхньому фортепіанної фактури. Часто інтонаційні звукові хвилі поступово охоплюють усі щаблі діатонічного звукоряду, таким чином перетворюючи їх у хроматизовані ходи. А постійний основний тон надає окремим побудовам п'єс того або іншого ладового колориту (фригійський може чергуватися з лідійським тощо).

У гармонічній мові «Мазурок опус 50» К. Шимановського особлива увага звернена на ускладнення функціональних ходів, що викликає мажоро-мінорне чергування, часто застосовується чергування акордів терцієвих структур з біфункційними фрагментами, присутнє вільне зіставлення співзвуч нетерцієвих побудов, а також бітональні й політональні переплетення гармонічних нашарувань. На тлі частих остинато, а також простих акордових поєднань розвиваються мелодичні лінії, що впливають з іншого (нетипового для мазурок) матеріалу. Через те модальні інтонаційні мотиви накладаються на чітко централізовану гармонічну фактуру акомпанементу, який творить специфічну звукову ауру, пов'язану з автентичним звучанням традиційної гуральської інструментальної музики.

У мазурці № 5 в одному із епізодів, позначених «*piu agitato*», поєднуються три тональні пласти: C-dur, в якому фігурують пусті квінти в нижньому регістрі (перший пласт), цілотоновий звукоряд від ре (другий пласт) і E-dur лідійського нахилу (третій пласт). Такого роду звукорядне поєднання (великосекундові тональні співвідношення) впливає з традиційної гуральської народної інструментальної музики. У мазурках № 3, 4, 16 К. Шимановський ускладнює зіставлення тональностей, що впливають із образних рис інструментальної музики гуралів. Він часто використовує квінтові зіставлення (мазурки № 3, 4, 16 та ін.) та рух паралельними квінтами (мазурки № 4, 7, 11 та ін.).

Композитор часто використовує в мазурках традиційні народні ансамблеві способи гри, зокрема запозичує принцип відокремлення мелодії від акомпанементу. Останньому він надає активного ритмічного супроводу, що часто наслідує гру ударних музичних інструментів.

«Мазурки опус 50» К. Шимановського багатогранні образністю та різноаспектні ритміко-мелодичною амплітудою. Це підтверджується тим, що одним притаманна пружність інтонаційного становлення, іншим – гострота, а деяким – мелодична незграбність чи навіть лірична кантіленність. У збірнику «Мазурки опус 50» зустрічаються п'єси, яким властива одноманітність образного наповнення чи стала однохарактерність. Загалом майже усім п'єсам, що поміщені в збірнику, властива неповторність індивідуального композиторського мислення, підвищена емоційність, тонкий аристократизм і широка амплітуда людських переживань.

У «Мазурках опус 50» К. Шимановського використано широку шкалу динамічних та агогічних відтінків, що свідчить про природний зв'язок образно-емоційної сфери мазурок з фольклорними аналогами.

«Мазурки опус 50» кількісно і якісно далеко перевищують фольклорні зразки. Їхній обсяг становить від 53-х тактів до 161-го, що вказує на об'ємність композиційної амплітуди і на різноаспектність жанру мазурок загалом.

Отже, «Мазурки опус 50» К. Шимановського є мистецьким явищем не тільки в творчості самого композитора, але й у польській музичній культурі ХХ століття загалом. Звернення до національних народних інструментально-танцювальних мелодій і орієнтація на творчість Фредеріка Шопена засвідчує нове оригінальне ставлення К. Шимановського до народної музики як основи композиторського творення. Це підтверджено високим мистецьким рівнем його композицій і неординарною творчою особистістю його як митця. Все це дає підстави внести фортепіанний збірник «Мазурки

опус 50» К. Шимановського у золотий фонд не тільки польської музичної культури, а й світової.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бэлза И. О музыкантах XX века: избранные очерки. – М. : Сов. композитор, 1979.
2. Івашкевич Я. Встречи с Шимановским // Пер. с польського І. Свириды, общ. ред. И. Бэлзы. – М. : Музыка, 1982.
3. Кароль Шимановский: воспоминания, статьи, публикации // Редакция И. Никольской, Ю. Крейниной. – М. : Сов. композитор, 1984
4. Кореспонденція Кароля Шимановського з Universal Edition. Опр. Тереза Хилінська // Емілія Гертзкі, Закопане, 13 III 1924.
5. Музыка XX века. Очерки: В 2 ч. – Ч. 2: 1917–1945. – Кн. 5 А /Под ред. М. Г. Арановского, Д. В. Житомирского. – М. : Музыка, 1987.
6. Никольская И. От Шимановского до Лютославского и Пендеревского // Очерки развития симфонической музыки в Польше XX века. – М. : Сов. композитор, 1990.
7. Chybiński Adolf. Karol Szymanowski a Podhale Polskie. – Kraków: Wydawnictwo muzyczne, 1980.
8. Domańska Joanna. Mazurki opus 50 Karola Szymanowskiego. – Katowice: Wydawca Akademia muzyczna im. K. Szymanowskiego, 2002. – S. 7–15.
9. Lobaczewska S. Karol Szymanowski życie i twórczość. – Kraków, PWM, 1947.
10. Michalowski K. Karol Szymanowski – Kraków PWM. 1967.
11. Zieliński A. Tadeusz : Rytmika mazurków Szymanowskiego w zestawieniu z mazurkami Chopina. – Warszawa : Prace Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, 1960.

Oksana Gysa

**MAZURKAS OP. 50 BY KAROL SZYMANOWSKI:
STRUCTURAL AND STYLISTIC ANALYSIS**

A structural analysis of twenty mazurkas op. 50 by Karol Szymanowski with taking into account national melos, which is the basis of his creative development, has been done in this article.

Key words: music and style analysis, the musical culture of Poland, the mazurka, the form.

Володимир Сивохіп

**ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ ЗИНОВІЯ ЛИСЬКА В
СУСПІЛЬНО-ІСТОРИЧНОМУ КОНТЕКСТІ ЕПОХИ**

У статті досліджується та оцінюється музично-громадська діяльність і творча спадщина Зиновія Лиська в контексті розвитку українського та європейського музичного мистецтва XX ст.

Ключові слова: Зиновій Лисько, мистецьке життя, культурний контекст, творчий доробок, Львів, еміграція.

Творча постать Зиновія Лиська – яскравий портрет сильної, активної, мистецької особистості, яка своєю фаховою діяльністю, своєю твердою життєвою позицією належала до творців історії. В його особі маємо яскравий приклад активного виразника культурно-історичного процесу, в якому, з одного боку, основні рушійні сили часу формують світогляд та напрямки творчої діяльності митця, а з другого – ці окремі особи силою своєї натури та інтелекту стають визначальними чинниками становлення тієї чи іншої епохи.

Метою цієї статті є прагнення повернути об'ємну творчу та наукову спадщину Зиновія Лиська до активного функціонування в соціокультурному просторі, дати належну об'єктивну оцінку його значного творчого доробку. Адже, безсумнівно, Лисько був одним з тих творців, біографія яких вартує бодай того, що «історія мусить занотувати її на берегах свого головного тексту» [5, 317].

Становлення особистості: роки навчання

Життєвий і творчий шлях Зиновія Лиська (11. XI. 1895 р. Львівщина – 03. 06. 1969 р. Нью-Йорк) в доеміграційний період тісно пов'язаний зі Львовом. Специфіка політичних, суспільних, національних та культурних процесів стала багато в чому визначальним фактором у формуванні цієї яскравої творчої особистості. Особливості мистецького середовища Львова часто відігравали вирішальну роль у виборі пріоритетних напрямків діяльності, впливали на ступінь їхньої інтенсивності. Отож, доволі закономірним видається розгляд творчої та наукової спадщини З. Лиська в конкретному історико-культурному контексті, тісно пов'язаному з цим містом, з його політичною, соціальною та мистецькою атмосферою.

Львів від початку ХХ-го сторіччя в силу свого геополітичного становища, будучи на перехресті відомих шляхів «Захід–Схід» чи «Північ–Південь» не тільки в торгово-економічному, а, головне, – в культурному сенсі, незважаючи на замкнені простори Австрійської імперії та значні утиски та обмеження Другої Польської Речі Посполитої, стає осередком формування нових культурних традицій, опертих насамперед на фаховість, професіоналізм та щире плекання національної ідеї в мистецтві.

У перші десятиліття ХХ сторіччя, в часи воєнного лихоліття та політичної невизначеності, формується когорта галицьких митців, які з великим ентузіазмом, з подиву гідною патріотичною самовідданістю закладають основи розвитку музичного мистецтва, повертаючи його в нове русло європейського контексту, втілюючи, за влучним спостереженням українського філософа Миколи Шлемкевича, з вузьких «галицьких тіснот і обмежень». В колі тих визначних діячів часу – Станіслава Людкевича, Василя Барвінського, Нестора Нижанківського, – бачимо і Зиновія Лиська, який активно ввійшов в історію української музики як її різнобічний діяч – композитор, теоретик, історик, фольклорист, педагог, а також – професійний музичний редактор і критик.

Період навчання З. Лиська у Львові (Академічна гімназія, Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка та Львівський університет) позначений важливими національними зрушеннями у свідомості багатьох українців, оскільки центр національних рухів виразно перемістився на терени Східної Галичини і вся енергія національного культурного поступу здебільшого концентрувалася у Львові. Саме в перші десятиріччя ХХ ст. Львів став виконувати важливу роль центрального осередку української духовної культури, що творила свої власні шляхи розвитку, будучи одночасно втягнутою в орбіту безпосереднього впливу інших європейських культур [3, 14]. Очевидно, в таких нових умовах у молодого Лиська формується якісно новий, характерний історичний тип світогляду (започаткований в Галичині ще Іоаном Снігурським, продовжений Іваном Франком, Анатолем Вахнянином, Станіславом Людкевичом) – людини розумно-вольової, універсальної у своїй діяльності, яка найактивніше у всіх своїх діях прагне до постійного втручання в культурно-історичний процес формування нації.

Роки Першої світової війни внесли певні корективи в долю молодого З. Лиська, зупинивши на тривалий час його університетські студії. Подібно до С. Людкевича, Лисько був покликаний до австрійської армії, після жовтневих подій 1917 року вступає добровольцем до української армії – в лави січових стрільців, з якими у визвольних змаганнях за українську державу дійшов до Бродів, де потрапив у польський полон. Школа УСС дала Лиськові не тільки міцний гарт патріота, а й щедрий ґрунт із стрілецькими піснями, які початкуючий музикант залюбки обробляє, а деякі й сам компонує.

У 1920 році Лисько вступає до Львівського «таємного» університету, одночасно ж числиться в українському театрі акомпаніатором та аранжувальником, займається приватно з гармонії у Василя Барвінського. Однак львівські студії тривають всього два роки, що в умовах складних суспільних відносин у той час на Західній Україні – закономірно. Для продовження своєї професійної музичної освіти Зиновій Лисько, як і більшість його ровесників, вимушений виїхати на студії до Праги.

Поряд із Краковом та Віднем, Прага для більшості українців-галичан була тим культурним осередком, котрий значною мірою задовільняв їхні культурні вимоги та визначав майбутню професійну дорогу. Очевидно, пов'язано це з тим, що саме у Чехо-Словаччині були створені найсприятливіші умови для емігрантів. Факт існування в Празі потужного центру української еміграції підносить

значення національної української культури на чужині; є яскравою маніфестацією, з одного боку, його самостійності, а з другого – тих важких умов, які не дали можливості розвинути аналогічним культурним інституціям на рідній території. В період між двома світовими війнами в Празі засновується перша кафедра українського музикознавства під керуванням Федора Стешка при Українському вільному університеті, функціонує Український педагогічний інститут ім. М. Драгоманова, в якому професором і деканом музичного відділу був Федір Якименко. Зрештою, поруч – у Празькій консерваторії та університеті – працюють визначні спеціалісти того часу: Вітєслав Новак, Йозеф Сук, Зденек Неєдли.

Від початку ХХ ст. в «празькій школі» навчалися композитори В. Барвінський, Н. Нижанківський, М. Колесса, С. Туркевич, Р. Савицький, Р. Сімович, співаки О. Руснак, І. Синенька-Іваницька, диригент і піаніст Б. Пюрко, скрипаль Є. Цегельський. Це нове покоління українських музикантів не тільки удосконалювало свою майстерність, а й брало активну участь у музичному житті столиці. Згодом, в 30-ті роки ХХ ст., після повернення на рідні землі вихованці цієї школи стали основою у справі розбудови музичного мистецтва передвоєнної Галичини.

Навчання в Празі З. Лисько розпочинає з приватних занять з композиції у В. Новака й у Ф. Якименка з гармонії та контрапункту. Від 1923 року студіює музикологію в Карловому університеті у професора З. Неєдли. Під його керівництвом в 1926 році Лисько успішно захищає докторську дисертацію «Запорожець за Дунаєм» С. Артемовського-Гулака і отримує звання доктора філософії, після чого починає працювати як педагог – викладає музично-теоретичні дисципліни в Українському педагогічному інституті ім. М. Драгоманова. В той же час продовжує займатись в одній із передових шкіл музики в Європі – у Празькій державній консерваторії, де є учнем професора Йозефа Сука, і закінчує при ній Вищу школу майстерності 1929 року.

Празький період у житті Лиська знаменує початок його інтенсивної професійної діяльності на ниві музичного мистецтва. В ці роки ним написані основні композиції, серед яких поема «Тризна» та Сюїта для симфонічного оркестру, струнний Квартет, Соната для фортепіано, ряд солоспівів. Твори ці були в концертному репертуарі і виконувались згодом у Львові, Києві, Харкові. У ці ж 20-ті роки у Празі були написані перші музикознавчі статті та дослідження, найбільш вагомими серед яких, окрім дисертації, є праці «Відношення музики до поезії» та «Музичний ритм в поезії Шевченка».

На шляху до професійної вершини: роки перед еміграцією

Після закінчення празьких студій у 1929 році молодий Лисько їде до Харкова, тодішньої столиці Радянської України, і стає там викладачем теоретичних предметів у Музично-драматичному інституті. Разом з іншими колегами-галичанами, які приїздили в місто – В. Барвінським, А. Рудницьким, М. Голинським, О. Руснаком – організовує концерти та музичні лекції. Між галицькими та наддніпрянськими митцями встановлюються щирі, теплі стосунки, в будинку ім. В. Блакитного відбувається ряд зустрічей та концертів. Однак у часі наступу шаленої хвилі масових репресій в літературно-мистецьких колах Харківщини Лиськові як іноземному (польському) громадянину відмовлено у перебуванні на радянській території, і він повертається на батьківщину – в Галичину.

Період з 1931 року, проведений Лиськом у Стрию та Львові, аж до його еміграції в 1944 році, позначений активною, плідною діяльністю в усіх сферах музично-громадського життя. Він працює як директор Стрийської філії Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, а також викладає в ньому композицію та теорію музики. З часу реорганізації кількох львівських вищих музичних шкіл та створення державної консерваторії в 1939 році – очолює музикологічний кабінет та числиться професором на кафедрі композиції.

Як музикознавець Лисько активно співпрацює з колегами у музично-теоретичній комісії над створенням українською мовою вкрай необхідних підручників. Першими успіхами в цій ділянці, як і загалом в українській музично-теоретичній літературі, є «Музичний словник» д-ра Зиновія Лиська, віддрукований у Стрию в 1933 році та «Диригентський поради́ник», написаний разом із В. Витвицьким та М. Колессою і виданий у Львові в 1938 році. Окрім того, залишився в рукописі перший український підручник з музичних форм, в якому закладені основи української музичної термінології, включаються як ілюстративний матеріал твори української музики і народні пісні, а поряд із тради-

ційними формами класичної музики подані й нетипові для неї жанри, як-от український хоровий концерт XVIII ст., Служба Божа, канти і псалми.

Важливим центром єднання творчої енергії фахових музикантів став Союз Українських Професійних Музик – організація, котра водночас об'єднала в своїх рядах однодумців та стала виразником і захисником їхніх професійних інтересів. СУПром був заснований у квітні 1934 року і очолювався по чергово Нестором Нижанківським та Василем Барвінським. З часу заснування СУПрому Зиновій Лисько входить у його Раду і стає одним із найактивніших членів цієї організації: «Серйозний, завжди стриманий, він був зразком працьовитості. . . » [1, 53]. З його ж ініціативи при СУПромі від 1937 року починає виходити постійний друкований орган – місячник «Українська музика», головним редактором та адміністратором якого стає З. Лисько.

Саме на сторінках цього часопису друкувалися окремі розвідки Зиновія Лиська з питань музичного мистецтва. З-під пера дослідника виходять статті «Сучасні музики Великої України», «Іван Лаврівський», «Василь Барвінський», «Шевченко і музика» та ряд інших. Однією з найбільш вагомих робіт українського музикознавства, що повстала в ті ж 30-ті роки XX ст., є історичне дослідження «Піонери музичного мистецтва в Галичині». В ньому Лисько на основі всіх можливих на той час джерельних матеріалів відкриває маловідомі сторінки галицької музики XIX ст., відтворює історію становлення та розвитку перемишльської композиторської школи та її визначних представників – Михайла Вербицького й Івана Лаврівського. І сьогодні ця праця залишається актуальною в справі нового прочитання історії нашої музичної культури, і зокрема музичного мистецтва Західної України XIX сторіччя.

У цей же період постала найвагоміша серед його музично-теоретичних етномузикознавчих студій – праця «Формальна побудова українських народних пісень», що вийшла друком на сторінках «Української музики» протягом 1939 року. Актуальність цієї праці з часом аж ніяк не зменшувалася, адже викладені в ній наукові засади опрацювання творів усної народної традиції відкривали актуальні – в дусі часу – нові ракурси у пошуках основ для систематизації народної пісенності на основі еволюції стилістичних процесів.

Активні та плідні 30-ті роки позначились здобутками і в композиторській творчості. Здебільшого це камерно-інструментальні та фортепіанні твори, які були в постійному концертному репертуарі тодішніх виконавців. З непересічним успіхом виконувалися Фортепіанне тріо, Соната та «Хлопська сюїта» для фортепіано, користувалися популярністю солоспіви «Не стій, вербо», «Вечір», «Світанок» та інші. Всі його оригінальні композиції позначені талантом новатора, музична мова якого відзначається вишуканістю гармоній, різноманітністю діатонічних та політональних засобів.

«Золотий вересень» 1939 року та наступна за ним німецька окупація для Зиновія Лиська, як і для більшості його колег-митців, – час великого зламу. Швидкоплинність історичних подій не дають можливості для подальшого професійного зростання. В короткий «радянський» період він викладав на кафедрах історії, теорії музики і композиції реорганізованої Львівської державної консерваторії. Весною 1940 року Лисько був у складі львівської делегації в Києві на I-ому Всесоюзному з'їзді композиторів і музикознавців. Це була одна з небагатьох подій (згадуючи Харків кінця 20-х – початку 30-х років), яка активно сприяла зближенню митців єдиної української культури.

Наступні три роки німецької окупації внесли нові корективи в життя української мистецької еліти у Львові, зокрема і З. Лиська. Пристосовуючись до нових реалій, він разом з В. Витвицьким, Р. Савицьким, С. Людкевичем, В. Барвінським реорганізовує Спілку радянських композиторів у Спілку Українських Музик, засідання якої проводяться майже щоденно. Обговорюються справи Оперного театру, існування українського відділу на Львівській радіостанції, створення музичної секції у Львівському відділі «Українського видавництва» В. Кубійовича. Силами цієї секції були видані фортепіанні твори С. Людкевича, Н. Нижанківського, З. Лиська. Дуже швидко було поновлено проведення українських музичних передач на львівському радіо. Вів ці передачі Р. Савицький, а Лисько був частим гостем студії – як автор текстів про українську музику і як акомпаніатор при виконанні власних солоспівів.

Великою була участь З. Лиська у заснуванні Літературно-мистецького клубу, а особливо – в

підготуванні та проведенні 100-річчя від дня народження Миколи Лисенка весною 1942 року. Для відзначення цієї вагомості дати було влаштовано серію концертів і проведено величавий крайовий конкурс хорів Галичини. Під час цих святкувань З. Лисько особисто очолював виставку експонатів, пов'язаних з життям і творчістю великого композитора.

Внаслідок воєнних подій 1944 року Лисько приймає рішення емігрувати до Німеччини і разом з багатьма іншими галичанами покидає рідну країну. Всі плани, всі прагнення, всі досягнення, які тільки-но ставали зримими, були фактично зупинені й обірвані – як показав час – на тривалий період чи навіть назавжди. При тім весь його музичний і науковий доробок спіткала трагічна доля. Частина матеріалів він переслав у Прагу, в «Музей визвольної боротьби», який пізніше потерпів від пожежі, частина ж залишилась у Львові в сховищах НТШ, більшість з яких, очевидно, була знищена в 1950-ті роки.

Роки еміграції: шлях до визнання

У Німеччині, в таборі переміщених осіб у Міттенвальді, де оселився Зиновій Лисько, як і в багатьох інших таборах, зібралася велика громада із західноукраїнських теренів, чималу частину якої складала культурна інтелігенція. Разом знову, від початку, вони розгортають активну організаційну та культурно-просвітницьку діяльність, налагоджують освітню систему українських шкіл, започатковують театральний рух. Лисько стає директором однієї з музичних шкіл, викладає фортепіано та теорію, а згодом був призначений інспектором всього українського музичного шкільництва.

Як і недавно у Львові, мистці-професіонали знову гуртуються і невдовзі їхніми стараннями виникає нова організація – Об'єднання українських музик. Перший з'їзд і установчі збори відбулися в таборі Карльсфельд біля Мюнхену 25-26 квітня 1946 року, на яких було обрано управу на чолі з Лиськом. Разом з В. Витвицьким та А. Ольховським він активно бере участь у написанні музичних статей до Енциклопедії Українознавства, що вийшла друком у Мюнхені 1949 року. Насамперед тут варто згадати спеціально замовлену для цієї Енциклопедії статтю Лиська про українську народну музику, що стало вимовним свідченням визнання його авторитету як фольклориста. Лаконічний за формою, але об'ємний за змістом, цей матеріал залишається надзвичайно суттєвим інформаційним джерелом про народну музику і сьогодні.

Через рік, у вересні 1947-го, у Мюнхені відбувся наступний з'їзд українських музикологів, який накреслив план об'єднання українських музикантів з метою спільного виконання завдань, що їх ставить життя на еміграції на чолі української музичної культури. Були визначені основні – вагомості та амбітні пріоритети праці музикантів за межами рідної землі, які вимагали від них надзвичайної працьовитості й працездатності, що у тодішніх еміграційних умовах гідні подиву та відзначення. Але відірваний від рідного ґрунту, позбавлений можливості користуватися будь-якими джерельними матеріалами, З. Лисько майже повністю припиняє свою активну дослідницьку і композиторську діяльність. Вся увага тепер присвячується науковому опрацюванню українського музичного фольклору – створенню монументальної антології «Українські Народні Мелодії». Мета цієї праці – зібрати усі доступні народнопісенні джерела, систематизувати та вивести у широкий світ українську народну пісню. Цій нелегкій роботі були присвячені всі наступні роки його життя.

Наприкінці 1960-го року відбувається довгоочікуваний переїзд Зиновія Лиська разом з дружиною до США – в Нью-Йорк. По приїзді відомий митець активно входить у суспільно-культурне життя української громади і швидко стає найбільш помітною активною фігурою в мистецьких колах еміграції. Від 1961 року він очолює Український музичний інститут у Нью-Йорку, викладає також теорію та фортепіано. Тут, у США, стає дійсним членом Наукового Товариства ім. Т. Шевченка та Української Вільної Академії Наук у Нью-Йорку. Разом з тим – голова музикологічної секції УВАН, член Міжнародної Ради Фольклорної Музики. Продовжується його активна редакторська робота в Енциклопедії Українознавства, повністю ним зредагована і підготовлена до друку церковно-релігійна спадщина Олександра Кошиця.

З-під пера дослідника виходить ряд праць, присвячених студіюванню найстарішого фонду українських народних мелодій, в переважній більшості обрядової пісенності дохристиянського походження, які були для дослідника ніби культурним резервуаром, у якому збереглися стародавні

споконвічні традиції народного мистецтва. Та найвагомішими в ці роки життя залишаються збір та систематизація українських народних пісень. Від 1964 року почали виходити перші томи Українських Народних Мелодій – всього в десяти томах зібрано близько одинадцяти з половиною тисяч одиниць народнопісенної творчості [2, 228]. Ця енциклопедична праця – «Українські народні мелодії» – гідно зайняла чільне місце серед здобутків нашої національної етномузикології. Відзначимо, що сьогодні це єдиний найповніше зібрання українських народних пісень, в якому завдяки розгалуженим покажчикам можна з легкістю відшукати необхідний для наукових студій чи інших потреб народнопісенний матеріал. Безумовно, З. Лисько як фольклорист був гідним продовжувачем традицій таких визначних українських вчених-фольклористів, як Ф. Колесса, С. Людкевич, К. Квітка, а його постать зайняла вагоме місце серед визначних діячів національної музичної фольклористики ХХ сторіччя.

Ця праця стала останньою, «лебединою» піснею Зиновія Лиська, який помер 3 червня 1969 року в Нью-Йорку.

Післямова

Зиновій Лисько увійшов у культуру як людина надзвичайного творчого потенціалу, життя якої було безперервним подвижництвом у багатьох сферах мистецької діяльності. Тільки спираючись на перелік його активу (композиція, теорія та історія музики, фольклористика, організація редакційно-видавничої справи, педагогіка), а потім заглиблюючись у вивчення цього величезного різноманіття, не можна подивуватися широті самовираження та безмежного універсалізму мистецьких шукань З. Лиська. Ця багатогранність проявила себе у запровадженні якісно нових форм мистецького життя, що формувались у жорстких історичних реаліях – як польської Галичини, так і української еміграції в Німеччині та США.

Очевидно, що мистецька постать З. Лиська наклала вагомий відбиток на сучасне йому музичне середовище, зрештою, в суспільно-історичному контексті розвитку української культури вся його універсальна творча діяльність завжди відзначалася цінністю і мала би бути часткою духовного багатства української мистецької спадщини.

Творча особистість З. Лиська нерозривно пов'язана з новим осередком української культури, який утворився в першій половині ХХ століття у Львові. Саме тут, в центрі польської України, в 20-ті – 30-ті роки сконцентрувалася колосальна енергія національного культурного руху, який, торуючи свої власні шляхи розвитку, активно входить в орбіту впливу інших європейських культур, що, в свою чергу, сприяло активному входженню українського мистецтва в загальноєвропейський культурний контекст.

Поряд зі своїми однодумцями та соратниками він був невпинним і поступальним у справі безкорисливої і натхненної праці для українського музичного мистецтва. В період становлення нових засад розвитку національної культури для нього визначальними стають композиторська творчість, музикознавчі та фольклористичні дослідження, педагогічна діяльність, організація музичного видавництва, редакція та видання першого професійного періодичного музичного часопису на теренах Західної України. Значні його досягнення в цих напрямках, безумовно, мали значний вплив на загальний поступальний рух українського музичного мистецтва Галичини та його активну інтеграцію в загальноукраїнське русло.

Відзначимо, як і в перший період своєї творчої діяльності на теренах рідної землі (1929-1944), так і в наступний період еміграції (Німеччина, США, 1944-1969) визначальним мистецьким кредо З. Лиська було високе прагнення до перетворення професійного музичного мистецтва в єдине органічне надбання українського народу, яке могло б репрезентувати національну культуру в суспільно-історичному контексті розвитку культур інших країн. Він став представником нової генерації митців, які, створивши свою професійну організацію – СУПром, – прагнули до нової ідентичності, до нової концепції історичного культурного розвитку. Звідси, мабуть, і народжуються витоки універсалізму діяльності З. Лиська, який проявив себе у більшості сфер музичного мистецтва.

Весь його змістовний творчий доробок, а також музикознавча і фольклористична спадщина, зрештою, як і вся його музично-громадська діяльність, стають органічною, невід'ємною і гідною частиною української музичної культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Витвицький В. Музичними шляхами // Сучасність, 1989.
2. Витвицький В. Про події голосні і – тихі // Музикознавчі праці. Публіцистика. – Львів, 2003.
3. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст. – Київ, 1993.
4. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині / Упоряд. і автор вступ. статті Сивохіп В. С. – Львів – Нью-Йорк, 1994.
5. Ортега-і-Гассет Хосе. Тема нашої доби // Вибрані твори. – Київ, 1994.

Volodymyr Syvokhip

**CREATIVE PORTRAIT OF ZYNOVIY LYS'KO IN A
SOCIAL AND HISTORIC CONTEXT OF THE EPOCH**

In the article musical and civil work as well as creative heritage of Zynoviy Lys'ko was researched in a context of Ukrainian and European music art of the XX-th century.

Key words: Zynoviy Lys'ko, artistic life, cultural context, creative heritage, L'viv, emigration.

Яким Горак

**ДВА МАТЕРІАЛИ З ВІДНАЙДЕНИХ РУКОПИСІВ
ВОЛОДИМИРА САДОВСЬКОГО**

У статті висвітлюється участь В. Садовського у дискусіях про стан церковної музики в Галичині й у підготовці З'їзду галицьких музикантів, ініціатива проведення якого виникла 1899 року. З'їзд ставив перед собою завдання реформи у різних галузях музичного життя Галичини і закладення основ музичного професіоналізму через відкриття музичної школи. У додатках подано першопублікації двох рукописних матеріалів В. Садовського, які є невідомими досі документальними ілюстраціями цих подій.

Ключові слова: Володимир Садовський, Семен Дорундяк, Віктор Матюк, Іван Гарматій, З'їзд галицьких музикантів, церковна музика.

2007 року відділення «Палац мистецтв ім. Т. і О. Антоновичів» Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника поповнилося ще одним цінним надбанням для української культури – рукописним архівом композитора Йосифа Кишакевича, переданим від приватної власниці – спадкоємиці родини композитора пані Віри Яворської. Серед цих матеріалів виявилася низка рукописних матеріалів, які належать галицькому митцю, хоровому диригенту, видавцю, музикознавцю, священику Володимирові Івановичу Садовському (Домету). Вони представляють собою 15 зошитів – з них 8 меншого формату (21 x 16, 6 см.), а 7 більшого (24, 8 x 19, 7см.). Два матеріали з цих зошитів звернули на себе особливу увагу – лист до редактора «Діла» 1899 року, та допис «От Тернополя». Ці матеріали, публікацію яких пропонуємо, є цінним досі невідомим причинком до вивчення музично-публіцистичної спадщини В. Садовського, а також джерельними документами для історії української музики в Галичині.

Історія першого з пропонованих матеріалів бере початок від появи двох нотних видавництв, що побачили світ 1898 року – «Перша Служба Божа на чотири голоси мішаного хору», яку видав у Львові Філарет Колесса та видане у Лейпцигу у видавництві Редера видання «Партитура. Пісні церковні. Квартети на голоси мішані. Уложивъ і видавъ Семень Дорундякъ». Перше з означених видань було збіркою 14 церковних співів різних авторів (Д. Бортнянського, Рафаловича, М. Римсько-Корсакова, М. Вербицького, М. Лисенка), призначених для виконання під час Літургії. Видання ж церковних пісень С. Дорундяка містило опрацювання 32 коляд, 2 пісень на Богоявлення, 1 – на Стрітня, 2 – на неділі Великого Посту.

Обидва видання набули широкого розголосу у пресі. Анонсуючи вперше видання Ф. Колесси, замітка у «Ділі» без підпису автора зазначала: «Як бачимо, попри звістних уже пісень церковних, подає се видавництво пісні авторів у нас майже зовсім незнаних, як: Римського-Корсакова, Рафаловича, а також деякі незвістні у нас композиції церковні Бортнянського («Под твою милость») і Лисенка. Цілею видавництва єсть не лише улекшити організацію і веденє церковних хорів через достачене пісень поправно на чотири голоси розписаних, не лиш подати нашим хорам нові, свіжі пісні літургічні, але що найважливіше – добрати для нашого богослуженя такі пісні, що відповідали би духові наших питомих напівів церковних і нашого обряду взагалі, щоби тим способом елімінувати втискаючу ся до нашого співу церковного чужину. Для того узглядено в сім виданю передовсім такі пісні, що основують ся на наших ирмологічних і родимих напівах. Пісні добирано легкі, так що (кромі псалми Лисенкової) може їх навіть початкуючий хор виконувати» [10, 3].

У наступному ж числі газети під загальною назвою «Новини на поли нашої церковної музики» опубліковано дві рецензії: Пилипа Музики на «Першу Службу Божу. . . » Ф. Колесси і Філарета Колесси на видання «Пісень церковних» С. Дорундяка. У рецензії Пилип Музика не стільки оглядає саме рецензоване видання Ф. Колесси, скільки звертає увагу важливості й актуальності такого видання, позаяк у практиці церковних хорів прикро відчувається брак свіжої, нотної літератури і єдине доступне в цьому плані видання – вже застаріле і дуже невелике щодо обсягу видання «Партитура співів церковних і світських» (1882 р.) Івана Кипріяна. На думку автора рецензії, брак нових пісень сприяє тому, що появляються твори цілком невідповідні духові української церкви і обряду. Посилаючись на працю П. Сокальського «Руська народна музика великоросійська та малоросійська в її будові мелодичній і ритмічній», П. Музика стверджує, що українська народна пісня і церковна музика є особливим типом, наділеним своїми мелодичними і гармонічними особливостями, а також особливою системою гармонізації. На цій основі створилася нова школа, серед представників якої автор вважає П. Чайковського, М. Римського-Корсакова та М. Лисенка. «Ся нова школа в музиці, що звертає найбільшу увагу на студіюване пісень народних, уважаючи їх за підставу і точку вихідну, обіймає також музику церковну, той незвичайно цінний останок нашої старинної культури» [11, 1], – читаємо в рецензії.

Подана далі рецензія Філарета Колесси назагал позитивно оцінює видання С. Дорундяка. Окресливши коротко зміст видання, рецензент називає С. Дорундяка третім після О. Нижанківського та В. Матюка, хто взявся за гармонізацію коляд. «Збірка коляд Дорундяка дуже багата, подає нам деякі мало звістні напиви воляд та інтересні варіанти звістних мельодій, яких не подибуємо у збірках Матюка і Нижанківського. Гармонізація автора всюди добре обдуманна, красива, живо та інтересно переведена, подекуди навіть майстерна» [11, 2] – пише Ф. Колесса. Принагідно зауважено рецензентом і дві хиби видання, які радить у подальших випусках виправити: зняти надмірну хроматизацію у гармонії, не притаманну для народних коляд, а в підборі варіантів коляд віддавати перевагу тим, які закінчуються на тонічній прімі, а не на терції, оскільки закінчення на терції не є народним.

Пропонований у нашій публікації лист В. Садовського адресований до редактора «Діла», а ним у 1899 році був Іван Белей (1856-1921) – журналіст, письменник і видавець у Галичині. Як свідчить лист, В. Садовський дуже швидко написав доволі обширну статтю під назвою «З нагоди новин на поли нашої церковної музики» як безпосередній відгук на публікації в «Ділі» стосовно видань Ф. Колесси та С. Дорундяка: перші інформації в пресі про нотні видання появилися 11 грудня 1898 р. , а вже 16 січня 1899 р. стаття В. Садовського була здана до друку. Однак чи то через великий масштаб статті, чи через значущість і глобальність поставлених у ній проблем редактор довгий час (лист датовано 31 січня 1899 р. , а статтю опубліковано в останніх березневих та перших квітневих номерах газети) не друкував її і це викликало незадоволення В. Садовського. Пояснюючи редакторові глибину і серйозність поставлених проблем і трактуючи таке затягування як нерозуміння і небажання редактора статтю публікувати, В. Садовський вимагає у листі повернення свого тексту. З того, що стаття, хоч і з великим запізненням, все ж була опублікована, маємо підстави здогадуватися, що редактор так і не повернув авторові статтю, а з часом її опублікував.

Стаття В. Садовського «З нагоди новин на поли нашої церковної музики» майстерна не тіль-

ки як фахова рецензія на щойно опубліковані видання, але й як проблемна стаття, написана колоритною, доступною й образною мовою на пекучі теми, які були актуальні для тогочасного стану музичної культури в Галичині. У статті можна умовно виділи три смислові частини. У розгорненому вступі автор стверджує «велику посуху на твори музичні» і заглиблюється в причини такого стану речей, захоплюючи цілий комплекс питань: тут і відсутність фахових музикантів, яка має місце через відсутність фахової музичної освіти; тут і фахова музична освіта, для якої нема (або є лише однією) відповідних музично-теоретичних підручників з виробленою українською музичною термінологією; тут і неспроможність видань творів композиторів, і відсутність фахової музичної критики. Все це, на думку автора, сприяє дилетантизму, в якому автор бачить перешкоду, але не надає цьому поняттю «значіння якогось маловаження». Виходом з дилетантизму на поточний момент має стати ґрунтовна самоосвіта. Центральний розділ статті дає критичний розгляд видань – «новин на поли церковної музики» – видання «Першої Служби Божої» Ф. Колесси та «Партитури» С. Дорундяка. Заключення обговорює проблему цін на подібні видання.

У травневих номерах «Діла» 1899 р. автор «Партитур» Семен Дорундяк виступив з ґрунтовною статтю «З нагоди новин на поли нашої церковної музики (відповідь на критику)». С. Дорундяк не вважає своєю метою полемізувати з В. Садовським (хоч визнає слушність зауважень критика, потребу загальної дискусії), полишаючи цю справу «людям практичнішим, спритнішим і пробуваючим в догіднім місци», а лише відповідає на його в основному музично-теоретичні і композиторські зауваження щодо видання «Партитури». Ця стаття показує С. Дорундяка людиною глибокообізнаною з німецькими музичними і музично-теоретичними виданнями, яка орієнтується у музичній літературі. Так, впродовж статті зустрічаємо його посилання на праці Р. Шумана, Гансліка, Обергоффера, Е. Ф. Ріхтера, з яких подекуди він наводить просторі цитати мовою оригіналу, наводить аналогії з творами Керубіні, В. А. Моцарта, Д. Бортнянського.

Наступний з пропонованих матеріалів – допис під назвою «От Тернополя. (В деле съезда галицких музыкантов)», публікацію якого пропонуємо другим номером. В автографі цей матеріал недатований, однак його датування вдалося встановити із трьох взаємопов'язаних деталей тексту: з'їзд галицьких музикантів у підзаголовку, а також вказівки на матеріали москвофільської газети «Галичанин». Посилаючись на газету «Галичанин» в контексті того, що інтерес до церковного співу активізується серед суспільності, автор вказує на номери (159, 170), але не вказує, з якого вони року. Отже, В. Садовський писав статтю по «свіжих слідах» події, яку він у підзаголовку, і не вважав за необхідне вказувати рік. Матеріали у вказаних номерах «Галичанина», які стосуються з'їзду галицьких музикантів, знаходяться в річнику 1899 року.

На жаль, і ідея такого заходу, і весь процес його підготовки, дискусій в пресі з цього приводу не згадується ані в сучасних виданнях історії музики, ані в дослідженнях про тих галицьких митців (В. Матюка [7], В. Шухевича [1; 2], Й. Кишакевича [8]), які брали в цьому процесі значну участь. У виданій у двох частинах бібліографії праць В. Шухевича [3] та про нього навіть не вказується публікація ним підписана у справі з'їзду. Лише в біографічному нарисі про Й. Кишакевича Володимира Гордієнка трьома реченнями без жодної деталізації і джерельних покликань згадано про такі події [5, 26]. У тому контексті ще більшої ваги набувають пропоновані матеріали В. Садовського і більшою є необхідність прослідкувати хід розвитку цих дискусій.

Сама ідея з'їзду – зібрати всіх українських музикантів Галичини для обговорення стану музики в краю у різних царинах її функціонування (церковна музика, навчання співу в школах, народна музика) – почала появлятися на шпальтах преси ще з листопада 1898 року. Почин до обговорення дала стаття Івана Гарматія «В справі науки нотного хорального співу по наших селах» [4], яка акцентувала пекучу потребу упорядкування навчання співу у селах. Для успішного проведення справи поліпшення науки співу на селах автор вважає потрібним задіяти всі просвітні інституції (церква, школа, читальня, музичні товариства), реформувати організацію дяківської справи, обов'язково мусять появитися друком «колекція народних мелодій» (серед яких «класичними» автор вважає колядки, щедрівки, історичні думи і весільні пісні), популярна література про видатних композиторів (М. Лисенка, Д. Бортнянського), а також співаники.

З повною підтримкою тез І. Гарматія виступив у своїй статті «В справі науки нотного хорального співу у нас по селах і містах» Віктор Матюк. Констатує, що серйозно систематичним плеканням співу у Галичині ніхто не займається через відсутність фахових музичних шкіл і учителів. Автор покладає надії на діяльність музичних товариств, які мають взяти провід у свої руки. І тут В. Матюк вперше висловлює ідею з'їзду: автор пропонує зійтися талановитим працівникам на музичному полі для того, щоб «сею справою зайняти ся і остаточно в одно місце зїхатися, уложити і згодити ся на найпрактичніший спосіб поступованя при научуваню початкового співу так званого А, В, С, як і видати необхідний підручник науки співу. Почин до сего повинен дати «Львівській Боян», а в особенності Вп. проф. Володимир Шухевич, котрий в справі тій уже великі заслуги положив, і на таку нараду та остаточно порішене сеї пекучої справи запросити всі знані єму на поли музичнім працюючі сили на означений день і справу порушену деталічно обговорити і рішити» [9, 2]. Та не дочекуючись допомоги «Львівського Бояна», В. Матюк разом з В. Шухевичем і М. Копком уклали комітет з організації такого з'їзду.

1899 року у липневих номерах «Галичанина» за підписом комітету опубліковано матеріал під заголовком «Отзвѣ к співолюбивим русынам». У відозві вказано, що дев'ятнадцяте століття побудило до життя і розвитку всі види мистецтва, і лише українське музичне мистецтво з його невичерпним джерелом – народною піснею – перебуває наче в зачарованому сні. «Дабы мы не краснели за нашу нерадивость, за презрение нами нашей народной песни, необходимо нам собратись всем, у кого есть только дробинка любви к своей родной музице, будь он певец, или композитор дилетант, или дирижер, или мастер на яком нибудь инструменте, или просто любитель народной песни и музыки, чтобы разом позаботтись о ней посоветоваться над способами, як двигнути малорусскую як духовную, так и светскую музыку из застоя, в котором она теперь находится» [12, 2]. Далі викладені конкретні завдання, які слід вирішити на цьому з'їзді: 1) Необходимость основания Общества «Союзъ любителей малорусской музыки» (или «малорусский музыкальный союз» или як там его название постановится)» [12, 2] – центрального товариства, яке об'єднає всі співочі і музичні товариства і приверне увагу їх членів до краси і багатства народної пісні; 2) Заснованому «Союзу», «поручить . . . изготовити популярный учебники музыки, гармонии и пения, чтобы ними положить основание к рациональному воспитанию пения и музыки [. . .]» [12, 2]; 3) «Союз» має перевести видання всіх українських музикалій, як духовних, так і світських, щоб цим врятувати деякі з них від загибелі чи забуття, а крім того, щоб заохотити композиторів до інтенсивнішої творчості. «Было бы желательным, чтобы «Союзъ» в изданиях наших лучших малороссийских композиций, кроме малорусского народного текста, добавлял также текст немецкий, итальянский или французский] метрический, чтобы цивилизованной Европе дати возможность ознакомиться с красотой нашей малорусской песни и с нашими галицкими композиторами» [так! – Я. Г. – 12, 2]; 4) Провести реорганізацію навчання співу і музики в народних і середніх школах, та й у всіх закладах, де музики навчають; 5) «Союз» має зайнятися популяризацією науки гри на різних музичних інструментах, передовсім в музичних і співочих товариствах, в хорах і церковно-співацьких закладах. Цей з'їзд ставив перед собою такі завдання, які ще не одно десятиліття виконуватимуться в галицькій музичній культурі. Якби він таки зібрався і виконав хоч би частину цих завдань, то його можна було б назвати предтечею появи «Союзу співацьких і музичних товариств», який виник за 2-3 роки опісля. Але конкретної дати з'їзду у статті не вказано: вказується лише, що в справах організації звертатися до В. Матюка, а «в свое время обвестится день съезда, порядок совещаний и место вича» [12, 2].

У праці В. Гордієнка про Й. Кишакевича сказано: «У червні 1899 року композитори о. В. Матюк і о. В. Садовський виступили ініціаторами і організаторами скликання З'їзду українських музик [. . .]» [5, 26]. Це твердження дослідника потребує корекції: по-перше, В. Матюк виступив ініціатором такого зібрання у статті, опублікованій в грудні 1898 року; по-друге, сама відозва – офіційний документ про скликання з'їзду – опублікована в останніх липневих номерах «Галичанина»; а по-третє, датувати червнем 1899 року причетність В. Садовського до організації з'їзду нема на різних документальних підставах, адже його матеріали стосовно з'їзду датуються вже часом після опублікування відозви.

Інша річ, що деякі завдання, які ставить перед майбутнім з'їздом комітет, дуже суголосі ідеям, висловленим В. Садовським у статті «З нагоди новин на поли нашої церковної музики». Так, наприклад, про потребу зібрання українських музикантів для обговорення стану музики в Галичині В. Садовський пише: «Коли весь загал мислячих Русинів інтелігентів сполучає всі свої інтелектуальні сили, щоби в се «время люте» невинно працювати, аби на поли розвою загального бодай добігти випередивших нас, – нехай і рускі музики в одно скріплять ся, щоби використати свої таланти [. . .]» [15, ч. 58, СІ]. В. Садовський у статті також наголошує на потребі видавати твори українських композиторів з текстом не лише українською, але й європейськими мовами: «На мою гадку (она зовсім не така фантастична), треба би нам наші композиції рускі, або і українські народні пісні – розуміє ся в найвзірцевішим обробленню – по при тексті малорускім, видавати з текстом німецькім або італійськім або французькім, а я певний, що они на ринку європейскім будуть мати попит» [15, ч. 70, С. 3]. А в кінці статті, знову повертаючись до ідеї організації з'їзду, автор пропонує Ф. Колесі зайнятися збором зголошень від бажаючих взяти участь в такій дискусії, тих, «котрі хотіли би приступити до того «товариства приятелів музики» (чи як оно буде зватись). Відтак треба би виготовити статут з ино можливим полем ділання, – статут, котрий управняв би товариство до заложення своєї музичної школи (Conserwatorium), давав би право власного накладу діл музичних та музикалій і т. д. – і сей статут предложити зашальним зборам, котрі треба скликати як найскорше; дальше треба постаратись о затвержене статутів і впровадити машину в рух» [15, ч. 73, С. 2]. Серед рукописів В. Садовського, які збереглися у згаданому архіві И. Кишакевича поряд з матеріалами, що їх публікуємо, є два зошити, названі автором «Проект Статута Руско-українського Союза любителів музики». Це згаданий у статті проект статуту, який мав бути винесений на обговорення на з'їзді. Ще один прикметний момент у наведеній цитаті: організоване таким чином товариство мало б, на думку В. Садовського, повноваження відкрити під своїм патронатом музичну школу чи консерваторію – з одного боку, свідчить про цілеспрямовану працю автора статті щодо становлення музичного професіоналізму, з іншого – хронологічно випереджує ідею створення українського музичного навчального закладу, який з успіхом зреалізується 1903 року у Львові відкриттям Вищого музичного інституту. Така суголосість ідей статті В. Садовського з відозвою майбутнього з'їзду дає підстави стверджувати, що галицький діяч прикладався до організації такого з'їзду, хоч і прізвище його не вказується серед авторів відозви.

Ідеї відозви, зокрема стосовно церковного співу, знайшли відгомін і підтримку у дописі «От Перемышля (в деле съезда галицких музыков)» [13], опублікованому в одному з серпневих номерів «Галичанина». Однак з'їзду таки не відбулося – подальші номери газети цього року не вказують нічого про таку подію. Ймовірно, причина цього полягала в організації подібного «Союзу» у Львові, який ставив перед собою фактично такі ж завдання.

Сам характер і назва рукопису В. Садовського «От Тернополя» підказує, що він мав бути дописом до газети, а віднайдення згаданих автором в тексті матеріалів підказує, що допис цей планувався для «Галичанина». Однак автор чомусь передумав публікувати його в цій газеті і на довгий час написане залягло у шухляду. Згодом автор переробив цей допис на статтю, про що й вказав у помітці над заголовком автографа: «Перероблено на розprawку: Взаїмини межі рускою церковною піснею і народом». Стаття під дещо зміненою, ніж вказано у помітці, назвою («Взаїмини межі рускою церковною піснею а руским народом») і українською мовою була опублікована у «Музичному альманаху» під редакцією Ромуальда Зарицького 1904 року з підписом автора «Домет» і авторським датуванням «Відень, 1900» [14]. Порівняння опублікованого українського і рукописного російського текстів засвідчує, що це один і той самий матеріал, лише в друкованому українському варіанті дещо змінений і скорочений в деталях, а основний масив тексту збігається. Останнє дає підставу вважати рукописний текст чернеткою друкованого, а дату, проставлену в друкованому варіанті, вважати неточною, бо насправді текст написаний 1899, а не 1900 року. У статті В. Садовський наголошує на тісному і давньому зв'язкові народної пісні з церковним співом, вказуючи мову і древні руські напиви як споконвічні характеристики, які притаманні співу «від колиски нашої віри на Руси». Але з кінцем ХІХ – початком ХХ ст. з напливом у наші краї іноземних композиторів і диригентів питома

українська церковна музика почала нищитися, через те, що давні співи замінилися ефектними концертними номерами, невідповідними духові української церкви. На думку автора, необхідною є реформа церковного співу, яка б виелімінувала це явище з церковного співу. В останніх абзацах рукописного варіанту статті (які пропущені в друкованому варіанті) автор вдається для поглиблення аргументації своєї до думок М. Потулова і вважає, що всім необхідно допомогти в роботі комітету майбутнього з'їзду.

Отже, за пропонованими рукописними матеріалами В. Садовського приховується значний масив музикознавчих дискусій дуже важливих в історії української музики в Галичині, але попри те цілком зігнорованих в сучасних музикознавчих дослідженнях. Всі ці дискусії довкола нотних видань Ф. Колесси і С. Дорундяка, а відтак ініціатива скликання з'їзду галицьких музикантів були епізодом, який міг дати приголомшуючі наслідки. Історична роль ініціювання з'їзду галицьких музикантів, який ставив перед собою конкретні, важливі і масштабні завдання, полягає в тому, що це була хронологічно перша спроба зрушити справу музичної освіти і взагалі організацію музичного життя в Галичині, поставивши її на професійну основу (адже планувалося навіть відкрити музичну школу під патронатом створеного «Союзу»). За своїми ідеями і завданнями ця подія випередила би заснування у Львові «Союзу співацьких і музичних товариств» і відкриття Вищого музичного інституту. Однак ідеї були не зреалізовані і виконання їх історія поручила виконати іншим людям на кілька років пізніше. Участь В. Садовського в цих подіях не лише вносить новий факт до його біографії, не тільки пояснює певні ідеї в його музикознавчій спадщині, але й є яскравим свідченням його прагнення закласти фундамент музичної професійності.

Вважаю приємним обов'язком скласти подяку випускникові Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка Іванові Косаняку, який у магістерській роботі про музично-публіцистичну діяльність В. Садовського, написаній під моїм керівництвом, вперше спробував прочитати з рукопису та науково опрацювати опубліковані тут тексти. Проведена для публікації ще одна звірка текстів з рукописним оригіналом виявила у цьому прочитанні чимало неточностей, які затемнювали зміст і потребували корекції. Тексти публікуються вперше за рукописним оригіналом, без скорочень і зі збереженням авторської лексики та підкреслень. Редакторські втручання мали місце в адаптації текстів до сучасного правопису (познімано тверді знаки в кінці слів, букви «йор» чи «ять» позаміновані відповідними до контексту літерами), розшифруванні скорочень (вони подані у квадратних дужках безпосередньо в тексті), а також доставлення розділових знаків (яких в оригіналі нема, але без них важко вловити зміст характерних для стилю В. Садовського довгих підрядних речень).

ЛІТЕРАТУРА

1. Арсенич П. Володимир Шухевич (1849-1915): Життя і культурно-громадська та етнографічна діяльність. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 1999.
2. Арсенич П. Рід Шухевичів. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2005.
3. Володимир Шухевич (1849-1915): Бібліографічний покажчик у двох частинах /Укладачі М. Гордій, Б. Геляс, вст. ст. Р. Кирчіва. – Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2004. – Ч. 1. – 204 с; Ч. 2 – 230 с. – Серія: Українська бібліографія. Нова серія Чис. 18, чч. 1, 2.
4. Гарматій І. Въ справі науки нотного хорального співу по наших селах // Діло. – 1898. – 4. 255. – 14 (26)Л1. – СІ; 4. 256. – 16 (28). И. – СІ.
5. Гордієнко В. Композитор о. Йосиф Кишакевич: Біографічний нарис. – Львів: Поклик сумління, 1998.
6. Дорундяк С. Зъ нагоди новинъ на поли нашої церковной музики (Відповідь на критику) // Діло. – 1899. – 4. 99 (5 (17)). О5. – С. 2-3; Ч. 100. – 6 (18). О5. – С. 2; 4. 101. – 7 (19). О5. – С. 2-3; 4. 102. – 8 (20). О5. – С. 2; 4. 103 – 10 (22). О5. – С. 2-3; Ч. 105 – 12 (24). О5. – С. 1-2; Ч. 106. – 13 (25). О5. – С. 1-2; 4. 107 – 14 (26). О5. – С. 1-3.
7. Івасейко С. Віктор Матюк. З життя і творчої діяльності. – Стрий, 1992.
8. Кияновська Л. Творчість отця Йосифа Кишакевича. – Львів: Поклик сумління, 1997.

9. Матюк В. Въ справі науки нотного хорального співу у насъ по селахъ і містахъ // Діло. – 1898. – 4. 275. – 10 (22). 12. – С. 1-2.
10. Наука, штука и литература. «Перша Служба Божа на чотири голоси хору мішаного» // Діло. – 1898. – 4. 276. – 11 (23). 12. – С. 3.
11. Новини на поли нашої церковної музики // Діло. – 1898. – 4. 277. – 12 (24). 12. – С. 1-2. – Підписано: одна рецензія – «Пилип Музика», друга рецензія – «Філ. Колесса».
12. Отзывъ къ спиволюбивымъ русинамъ // Галичанинъ. – 1899. – Ч. 159. – 18 (30). 07. – С. 2. – Підписано: В. Матюк, В. Шухевич, М. Копко.
13. Отъ Перемышля // Галичанинъ. – 1899. – 4. 170. – 31. 07 (12. 08). – С. 2. – Підписано: Перемишлянинъ.
14. [Садовський В.] Взаїмини межі рускою церковною піснюю а руским народом // Альманах музичний: Літературна часть першого ілюстрованого календаря музичного на рік 1904 /Зложив і впорядкував Ромуальд Зарицький. – Львів: З друкарні НТШ, 1904. – С. 67-71. – Підписано: Домет.
15. [Садовський В.] Зъ нагоди новинъ на поли нашої церковної музики (Критичный ескіз музичный) // Діло. – 1899. – 4. 58. – 13 (25). ОЗ. – С. 1-2; 4. 59. – 15 (27). ОЗ. – С. 1-2; Ч. 61. – 17 (29). ОЗ. – СІ; 4. 63 – 19 (31)–ОЗ. – СІ; 4. 64. – 20. 03 (1. 04). – С. 2; Ч. 65 – 22. 03 (3. 04). – С. 1-2; 4. 67. – 24. 03 (5. 04). – С. 1-2; 4. 68. – 26. 03 (7. 04). – С. 1-2; 4. 69. – 27. 03 (8. 04). – С. 2-3; 4. 70. – 29. 03 (10. 04). – С. 2-3; 4. 73 – 1 (13). О4. – С. 2. – Підписано: Домет.

ДОДАТКИ

№1 Лист до Івана Белея

В [исокоповажаний] П [ане] Редактор

Будьте ласкаві пригадати собі, що дня 16. 1. 1899 одержала Редакція, взглядно Ви, jako Редактор «Діла», з Відня «поручено» – Критичний ескіз музичний під заголовком «Новина на поли нашої церковної музики»¹ з прошенем о ласкаве поміщення єї в ломках «Діла» або – коли редакція уважати буде, що того рода допис, писаний не надає ся до такої часописи як «Діло» – мені туюж сейчас на мої кошти відослати.

Вже дольше як два тиждні минають від часу вислання (15-31/1 лат.) а я доси не удостоївся і найменшої відповідні. .

Коли би я був написав про річ малої якої ваги а до того більше приватно до Редактора – числячи на просту чемність ввічливість – міг всегда числити на відповідь. Толковав би я собі Ваше мовчання ігнорованем, колиби моя допись не дотикала аж надто річей, могучих заінтересовати не то редактора, а що більше -загал руских музикантів і співолюбивих Русинів і для котрих я мою допись посвятив. Про те дивує мене, В [исоко]п [о]в [ажаний] Пане Редактор, що Ви могли під нею так легко перейти до порядку дневного, не зболивши вселаскавійше мене jako автора і мізерним слівцем відзначити – почитити і т. д.

Прочитайте ю уважно еще раз а побачите, що в той дописи суть межі иншими подані основно обдумані а до того в деталях обчислені способи, якби слідовало у нас і для нас видавати музикалії прилично і, що найважнійше, – як обчислення показує – надзвичайно дешево, через що малоби ся побудити в першій мірі у публіки рускої охоту до купованя своїх руских річей; руських композиторів – до основної праці; руских накладчиків – до користного видаваня; чи зрозуміло?! Дальше сказано там ясно, якби наші народні пісні видавати, щоби кинути їх на торг склеповий европейский, а там і раз рознести славу рускої пісні, а по-друге – піднести ціну, забезпечити який більший дохід композиторови і накладчикови. Дальше показано способи двигнення з застою проявившого ся на поли музичнім в Галичині; і много инших проектів, но не ідеальних а просто реальних, до котрих здійснення не потреба пожертвованя кишені а доброї волі – охоти. В самій рецензії тих «двох новин»

¹ Йдеться про статтю В. Садовського «З нагоди новин на поли нашої церковної музики. Критичний ескіз музичний», опублікований згодом у «Ділі» 1899 року (дивись: [15]).

піднесено приміром недостачі «Першої Служби Божої»¹ а ті недостачі узнав і сам п [ан] видавець (прочитавши – як конечно, вносячи до часу єго оповістки, мушу договорити ся – приватно мою рецензію), коли відповідно до ремарок в рецензії пише в «Ділі» ч. 4 з дня 19 січня (!) 1899² що в слідуєчій Службі Божій видадуть ся нові пісні основані в більшій части на ирмольогічних напівах – та дальше, що «появлять ся також партитури до служб Божих»! В рецензії «партитури» виказано основно єї добрі і лихі сторони, опираючи сказане доводами а не як у нас водить ся голословно; а се безперечно булоби послужило не лише п [анові] Дорундякови³ до єго дальшого виданя, але и многим другим гармонізаторам наших церковних пісень. Так, отже, збутя тої критичної розвідки мовчаням толкую собі або тим, що ні Редактор, ні хто другий компетентний по совістній і спріяючій так «Ділу» як і єго читаючій публиці написаного зовсім не читав, або просто: рутеньством «Діла», коли Редакція не уважала за відповідне бодай в «Переписці» повідомити мене про судьбу моєї роботи. . .

Тому заявляю я отим еще раз, що не хочу писати спеціально для редакторського Вашого коша, – і хотяй на написаня зовсім не зарозумілий! – в почутю того, що то, що я написав здалоби ся не одному музикові галицкому знати, а Ви, В [исоко]п [оважаний] пане Редактор, чи редакція не зволілисте за потрібне в своїм часі дописи тої помістити (бо ся часть рецензії як і проект о видаваню дешевім через проволоку тратить на інтересі) – прошу о ласкавий зворот моєї дописі а то тим більше і певнійше, що я наперед застеріг собі об зворот!

Жалую лише дуже, що я взагалі удався з чимто подібним як то критична розвідка до кедакції «Діла», но виправдовую себе тим, що Ви самі, п [ане] Редактор, просили мене де що Вам (а радше «Ділу») від часу до часу написати. Я хотів сею першою може за рускою дописею заінтересовати читаючих і простелити собі дорогу до цілого ряду дописей чисто фахових музичних, котрі у мене вже нашкіцовані, як прим. «Про видавництво народних пісень на люд европейский», «Про наше концертоване в Галичині», «Про співаня в Боянах і товариствах музичних», «Про плекане народних пісень по селах (хорах сельських і міщанських)», «Про музичний осуд і єго виобразоване через виховане»⁴, «Про спів наш в школах народних і середніх і єго конечну реформу», про конечне засноване пр [иміром] у Львові рускої школи музичної і т. д. і сподівався знайти у вас, В [исоко]п [о]в [ажаний] Пане Редактор, підмогу, а тим більше, що у нас много, много єсть і музиків і немуків, що живо того рода річами інтересуються, а тим самим Вашій часописи принеслиби того рода дописи, розуміє ся спопуляризовані, і користь материяльну по при поптиті – бодай з сторони фаховців – но я манувся ...

Бачу прийде ся мені удати куда инше з моєю охотою і волею служити загальній справі, де

¹ Йдеться про видання: Перша Служба Божа на чотири голоси хору мішаного. Видає Філярет Колесса у Львові, 1898.

² Йдеться про замітку: Штука, наука, література. Повний наклад «Служби Божої» // Діло. – 1899. – 4. 4. – 7 (19). О1. – С1. У замітці писалось: «Половина накладу «Служби Божої на чотири голоси мішаного хору», виданої Філ. Колессою, розійшла ся в однім місяці; се свідчить найліпше про потребу такого виданя. Тому ж гадає накладник продовжати се видавництво пісень літургічних; чекає лишень на розпродаж решти накладу, щоби можна приступити до виданя «Другої Служби Божої на чотири голоси мішаного хору», до котрої єсть уже призбираний свіжий материял – нові пісні церковні, основані в більшій части на ирмольогічних напівах. Коли поведжене видавництва буде забезпечене, появлять ся також партитури до виданих «Служб Божих». – Из замовленнями радимо поспішати ся, бо накладник гадає решту накладу віддати в коміс книгарням, а в такім разі ціну примірника піднесуть о 20%. Пригадуємо ще раз, що ціна «Служби Божої» на чотири голоси виносить 1 зр. із звичайною пересилкою поштовою 1 зр. кр., із рекомендованою пересилкою 1 зр. 20 кр. Замовлення приймає Ф. Колесса. заступник учителя при ц. к. академічній гімназії у Львові (Народний дім, II поверх)».

³ Йдеться про Семена Дорундяка. Після публікації статті В. Садовського ним опублікована стаття «З нагоди новин на поли нашої церковної музики» (дивись: [6]).

⁴ Ймовірно, що це стаття, яка 1904 року під назвою «О критичнім музичнім осуді та конечности єго виобразованя (короткий начерк після держаного відчиту)» була опублікована у виданні: Альманах музичний: Літературна часть першого ілюстрованого календаря музичного на рік 1904 /Зложив і упорядкував Ромуальд Зарицький. – Львів: З друкарні Товариства імени Шевченка, 1904. – С. 74-77.

мої заміри і мене зрозуміють; а колиби не знайшов – то чиж я мушу конечно писати для рутенських часописей?!

Даруйте, що Вам, В [исоко]п [о]в [ажаний] пане Редактор, зрабував Ваш певно вельми цінний час читанем сих посланих до Вас моїх заміток, а пересилаючи 30 кр [ейцарів] в марках на опакovanja и порто (20 поручено). Остаю з поважанем слугою

Домет.

Відень, 31. 1. 899. W/I Univ.

№2

От Тернополя¹

(В деле съезда галицких музыкантов²)

Если справедливо, что наше родное отечество основалось, крепло и развивалось исторически на твердом камне греко-русской веры и церкви; что церковь всегда была пестуном народа русскаго, его чадолюбивою матерью, – то справедливо вместе с тем и то, что эта связь народа с церковью не временна и переходяща, но постоянна и непрерывна и это родство не случайное и отдаленное, но глубокое, кровное родство, записанное в летописях нашей истории на вечные времена. Церковь влияет образующим и воспитывающим образом на народ, а народ вносит много от своего природного дарования и богатства в недра православной церкви русской, он вносит, прежде всего, нежность и отзывчивость сердца, которую выражает он в мелодии то возвышенно-простой, строгой и важной, то подвижной, ярко блестящей своими красотоми, поражающей своею чудною силою, то нежной трогательной и умильной. Мелодию эту как свое лучшее достояние народ наш от чистаго сердца отдает своей матери-церкви и потому наши русские храмы отличаются истинно народным русским церковным пением.

Наш народ ценит это пение, он понимает его как свое собственное родное, кровное, как то, что он передумал, пережил, перечувствовал. Он льнет к своей матери-церкви, он готов постоянно и неизменно слушать это свое родное пение, дорогие сердцу звуки, трогающие его до глубины души, будящие в нем лучшие благороднейшие порывы, святые чувства любви к вере и к родному отечеству. Потому то русский человек любит слушать и петь церковную песнь, в ней находит он утешение и могучую силу твердой устойчивости в его дорогих привязанностях к своему родному.

Возьмем церковное песнопение: что находит в нем народ родного?

Он слышит старинную родную речь, старинные народные напевы и мелодии, признает дорогие уму и сердцу основы родной веры, слышит знакомую ему молитву за благоверных христиан, за требующих божественной помощи и заступления от враг видимых и невидимых, от междуособной брани, от недуга и глада и от всякого зла.

Русский человек слышит в священных песнопениях родной язык, язык его предков первых христиан, язык его потомков в грядущих поколениях. Он слышит родные старинные напевы эту его родную собственность, которою утешались в старину наши отцы и которую завещали они грядущему потомству.

Заботливая мать наша русская церковь ревниво бережет это народное достояние от извращения и порчи, неизменно строго сохраняет древнейшие родные русскому человеку церковные напевы от колыбели нашей веры и церкви русской от XI и XII веков и до наших дней.

С концом XVIII и с началом XIX веков стала в Южную Русь, а передвсем в Червонную Русь перекрадаться западная музыка даже при аккомпанияментах инструментов и органов по взору пения в католических костелах. Еще в начале XIX века совершилося великолепное богослужение в катедр-

¹ На автографі статті помічено рукою В. Садовського: «Перероблено в розправку: Взаїмини межи рускою церковною піснею і народом». Стаття В. Садовського під зазначеною у помітці назвою з датуванням «Відень, 1900» була опублікована (дивись: [14])

² Йдеться про з'їзд українських музикантів, організацію підготовки якого почали в 1899 році. У комітет, який займався підготовкою з'їзду увійшли В. Матюк, В. Шухевич, М. Копко. Однак, з'їзд таки не відбувся.

ральном храме св. Георгия во Львове и св. Иоанна в Перемышля в супроводе органов и полного оркестра. С этого времени стало наше древнее церковное пение попадает в руки иностранных композиторов не только незнакомых с историческим развитием нашего пения, но даже с текстом песнопений, а следовательно и с тем: соответствует ли данная музыка или мелодия тому или другому тексту. С этого времени, вместо освященной веками строгаго, тщательно проверенного, поистине чудного мелодического древнего пения, стало везде входить в употребление фигуральное эффектное – совершенно чуждое духу русскаго Богослужения – пение, имеющее концертный характер и западную музыку, преобладающую над текстом – вопреки учению нашей церкви. Капельмейстры писали музыку на слова, не обращая внимания на соответствие музыки с текстом.

Композиторы духовной музыки из иностранцев, как Ролетшек чех при храме св. Георгия, Рудковский¹, поляк, пианист, в Ставропигии во Львове, или Нанке², Серсавий³ и Седьяк чехи, армянин Кречунович в Перемышля и др [угие] (см. «История русскаго церковнаго пения» о [тця] Бажанскаго⁴) не понимая своеобразной красоты мелодии нашего древнего пения, не ведая церковнаго устава о характере Богослужения, много успели недобрым образом повлиять на характер и направление всего церковнаго пения на галицкой Руси. Их целью было доставлять наслаждение слушателям своими музыкальными произведениями, да не заботились о том: отвечает их эффектно-музыкальные произведения и переложения духу русскаго богослужения; они гнались только за красотой в пении, но красотой внешнею, ложною, бо красотой в светском концертном духе. Сочинения их блистали некуда внешнею музыкальною стороною при одновременной скудности внутреннею музыкального замысла и отсутствии необходимаго соответствия текста с музыкою. Это однак не мешало употреблению подобных сочинений в храме при Богослужении, а возникновение значительного числа хоров на червонной Руси много содействовало распространению церковнаго пения в церковно-певческой практике.

Господство долгое западной концертной музыки, импортованное иностранными дирижерами и композиторами оставило весьма глубокие следы в русском духовно-музыкальном творчестве по-

¹ Рудковский Матвій (1808-1887) – український і польський педагог, композитор і диригент.

² Нанке Алоїз (бл. 1790-1835 (або 1836)) – диригент, композитор, педагог, з походження чех. На запрошення Й. Левицького 1829 р. прибув до Перемишля, де працював диригентом кафедрального хору до 1834 року. Як композитор гармонізував українські церковно-богослужбові співи.

³ Серсавий Вікентій (1802-1853) – диригент, педагог і композитор, чех за походженням. Працював диригентом кафедрального хору у Перемишлі.

⁴ Йдеться про працю священника, композитора, фольклориста і музичного теоретика Порфирія Івановича Бажанського (1836-1920) «Історія руского церковного пения» (Львів: Із топографії Ставропигійського Інститута, 1890. – 86с.). На сторінках 65, 67, 71 міститься інформація про деяких музикантів, перерахованих В. Садовським. Оскільки інформація про них майже відсутня у сучасних музикознавчих дослідженнях, наведу деякі уступи з цієї праці (цитую без зміни лексики, тільки правопис підводжу до сучасних норм для покращення читання і розшифровую скорочення): «1826 р. з-за Мих. Левицького став капельмайстром церкви св. Юра Ролетшек, чех. Уложив литургію на 4 мішані голоси с супроводом повної оркестри, а в часі ювілея 1826 виконав сю Литургію в котрій співала співачка Бароні. Слушателі замітили що в річи гарна ся музыка, але русинам неподобалася. Автор незнав языка, ритма. Він писав багато творев: межі иншими цілий канон воскресний – а его твори всі незадовго пішли на склад в бібліотеку Сіминарську. Той воскресний канон маємо в руках. Музыка як така правильна великанська, та не для нас. Решта его творів знаходяться в руках свящ. Іоанна Бохеньського. Его «Слици во Хр [исті]» еще і сегодня дає ся чути в Сіминарії. Він любив Sola і Unisono. Д [окто]р прав і профессор] Нападєвич заохочував Ролетшека, а владыки щедро го нагороджали. Зрозумів Єп [ископ] Снігурский чужій дух его творев, – спровадив кілька псалмів Бортияньського. Ролетшек здібний музик через наліг помер» (С. 65). «1848-53 р. Фортепяніста, гармоніста Рудковскій (1819 в Тернополю – †1868 у Львові) став учителем муз [ики] при стауруп [ігіійській] бурсі. Stabat Mater терцет Hesslero перечинив на 4 гол. і підложив р [уський] текст «Распятого» і т. д. удачно. А се тому, що стиль сеї пєси більше Strenger Styl 16 в [іку]. Багато еще других пєс латинських] перевів на руске– но сі неудачні. Писав він польські і латинські] утвори» (С67). Говорячи про Перемишльських музикантів, які на початку XIX ст. працювали у Дяко-учительському Інституті в Перемишлі, П. Бажанський зазначає: «На місце старого Нанького прийнято ормена Кречуновича – сей був лише 1/2 року. Наньке вернув назад, по сім настав чех Седьяк» (С71).

следующего времени.

Вторжение в наши храмы новомодного пения дало, наконец, такие результаты, что в последние времена многие руководители певческих храмов стали явно пренебрегать церковным пением по ирмологийным нотам, считая это пение как бы застаревшим и не отвечающим времени.

Из опыта можно убедиться, сколько вреда принесло новомодное пение богослужебному пению русской церкви. Эффектное музыкальное пение, поглощающее все внимание присутствующих в храме, заглушает собою самый текст песнопений, изменяет их настоящий смысл и значение, а передвсем отвлекает внимание молящихся от самой сущности Богослужения. Н. Потулов¹ сочинитель весьма ценного дела: «Руководство к практическому изучению древнего богослужебного пения православной русской церкви» совершенно справедливо сказал: «Пение музыкально эффектное отвлекает слушателя от совершаемого и переносит его из храма в концертный зал».

Конечно и то заметить, что в новомодном пении все внимание певцов сосредоточено на точном исполнении партитуры, поэтому нет им времени не только помолиться или сделать поклон, но даже положить на себя крестное знамение.

Наибольше вреда принесло преобразование древнего песнопения (состоявшего долгие времена в русских храмах аж до введения нового импортированного нам чехами немцами и поляками пения искусного западного) что наше Богослужение потеряло образ общего народного богослужения, каким оно от колыбели состоялось; в новом италианизированном пении не мог народ соучаствовать; богослужение становилось чем раз больше служением священника и хора или певца а народ отягался от посещения Богослужения и становился поневоле равнодушным к Богослужениям и вере своих предков. . . В наши храмы ходят не как в церковь, а как в театр любители искусного западного пения только послушать концертного пения, а вовсе не молиться!

Благодарение Богу, что древнее церковное пение стало предметом живейшей заботливости наших галицких музыков (смотри «Галичанин» ч. 159 и 170²) а даст Бог доживет деятельных мироприятий к его восстановлению как со стороны высшего духовного Настоятельства – Ординариатов, так и со стороны различных церковных учреждений – дьякоучилищ и самого общества русского.

Все, для кого дорогое древнее церковное пение, как великая религиозно воспитывающая сила, как одно из самых действительных и незаменимых средств к возвышению благовеинаго настроения молящихся во время Богослужения – все должны озаботиться мыслию о мерах к восстановлению глубоко упавшего древнего церковного пения помогать в работах комитета созывающего музыков. Мы уверяем, а полагая на лица комитетных – убеждены, что рефераты, приготовлены на съезд, будут не только интересны, но даже весьма поучающие, а постановления съезда, а после «Музыкального Союза» будут весьма полезны для галицкой музыки и русского народа. *Тернопольнинь*.

Yakym Horak

TWO MATERIALS FROM THE REFOUND MANUSCRIPTS OF VOLODYMYR SADOVSKYJ

The article describes V. Sadovskij's participation in the discussions about the condition of church music in Galicia. It also reveals his role in the preparation of the Congress of Galician musicians. The idea of conducting of the Congress appeared in 1899. The Congress set as goal carrying out reforms in different branches of music life of Galicia and laying foundations of musical professionalism through the opening of music school. The appendix contains the first publications of the two V. Sadovskij's manuscripts, which

¹ Потулов Микола Михайлович (1810-1873) – російський музичний діяч в галузі церковної музики. Автор праць: «Збірник церковних піснеспівів» (у 4 випусках, 1876-1898), «Руководство к практическому изучению древнего богослужебного пения православной российской церкви».

² Йдеться про публікації: Отзывъ къ співолюбивым русинамъ // Галичанинъ. – 1899. – 4. 159. – 18(30). 07. 1899. – С. 2. – підписано: В. Матюк, В. Шухевич. М. Копко; Отъ Перемышля (Въ ділі съезда галицкихъ музыковъ) // Галичанинъ. – 1899. – 4. 170. – 31. 07 (12. 08). 1899. – С. 2. – Підписано: Перемышлянинъ.

illustrate the events mentioned.

Key words: Volodymyr Sadovskyj, Semen Dorundjak, Viktor Matjuk, Ivan Harmatij, the Congress of Galician musicians, church music.

Володимир Заранський

УКРАЇНЬСЬКА СКРИПКОВА КОНЦЕРТНА МІНІАТЮРА

У статті зроблено спробу музикознавчого аналізу концертних скрипкових п'єс на рівні окреслення тенденцій їхнього оновлення та виявлення специфічних рис.

Ключові слова: скрипкова мініатюра, концертне виконання, музичний жанр, музична форма.

Скрипкова концертна мініатюра українських композиторів – це неоціненний доробок в музиці ХХ століття. Створення значної кількості яскравих, глибоких за змістом, оригінальних творів, що знаходять широке застосування в сучасній концертній практиці, дозволяють високо оцінювати цей винятковий пласт. Їх автори продовжили інтенсивне оновлення концертного репертуару, безмірно збагатили художні обрії використання скрипки як ефектного віртуозного інструмента.

Потреба розгляду цього питання пов'язана з тим, що серед широкого кола джерел наших музикознавців відсутні спеціальні розвідки, присвячені українській скрипковій мініатюрі, розгляду цього художнього явища в колі з проблемами скрипкового виконавства.

Мета статті – зробити аналіз концертних скрипкових п'єс на рівні окреслення тенденцій їхнього оновлення та виявити їхню специфіку.

Майже до 20-х років ХХ століття в скрипковій творчості українських композиторів спостерігається культивування жанрів побутової музики та пісенно-романсової лірики романтично – романтичного спрямування, з пануванням мелодичної стихії, визначеної народної пісенності. Джерелом формуванням скрипкового репертуару був фольклор. Звідси пріоритет перекладів народних пісень, інструментальних обробок танцювальної музики, «думки-шумки», варіації тощо. На цій основі М. Лисенком були створені перші зразки української класичної скрипкової літератури: «Українська рапсодія», «Фантазія на дві українські народні теми», «Елегійне капричіо», «Елегія», «Хвилина розчарування». Мелодика цих інструментальних композицій немов увібрала в себе найтиповіші звороти й поспівки народної пісні, танцю, через що власні мелодії композитора доволі часто майже не відрізняються від народних. В результаті органічного засвоєння народно-пісенних багатств М. Лисенко застосував у професійній музиці ладо-гармонічні та метро-ритмічні особливості українського народного музичного мистецтва, розкрив їх у концертно-віртуозних творах. Показовою щодо цього є Токата, тематичний матеріал якої опрацьовано з великою майстерністю. Тут вдало використано різні види техніки, дотримано чіткої форми, яку можна визначити як старовинну сонатну, де реприза проводить матеріал експозиції з протилежним тональним планом. Виконання цього твору вимагає від скрипаля доброго володіння штриховою технікою, поєднання legato і staccato, якісного сполучення струн тощо.

Особливо слід згадати скрипкову творчість видатного українського композитора В. Косенка. Його чудові мініатюри «Мрії» та «Експромт» були використані автором в одночастинному Концерті для скрипки. У першій п'єсі автор створює світлу елегійну тему, демонструючи самозаглиблений ліризм. «Експромт» (ор. 4, №2) наділений жанрово-танцювальними ознаками.

У період 10-20-х років ХХ століття виникає безліч скрипкових п'єс. Це «Сумна пісня» В. Барвінського, «П'єса» Д. Січинського, «Дрібнички» Я. Лопатинського, мініатюри Я. Барнича, О. Нижанківського та ін. Культивуючи жанри вальсу, мазурки, ноктюрна, елегії, балади інструментальна музика того часу демонструє дещо академізований варіант європейського романтизму, в якому прояв щирого душевного ліризму виступає як ознака національної ментальності. Львівська композиторська школа відразу дещо вирізнялася мініатюризмом як типом мислення, деталізацією усіх складових музичної тканини – тобто сецесійною «підсвіткою» пізньоромантичної стилістики. С. Людке-

вич належав до тієї плеяди західноукраїнських музикантів, котрі на переломі століть з особливою гостротою відчували необхідність створення ґрунтового професійного репертуару, що мав змінити аматорські звичаї домашнього музикування в українському середовищі Галичини. Серед скрипкових мініатюр, яких у доробку композитора є кілька, приваблює своєю свіжістю «Чабарашка». У ній композитор тонко наслідує виконавську манеру народних музикантів – орнаментальна варіаційність розвитку мелодії, типові ритмо-інтонаційні форми. Цей танок написаний у формі теми з варіаціями, що укладені у складну тричастинну форму. В основі усієї швидкої, танцювальної теми лежить двотактова фраза, яка за кожним наступним проведенням варіаційно змінює мотиви, прикрашаючи їх мелізмами, діатонічними, хроматичними і неакордовими звуками та ускладнюючи інтервальні співвідношення. Серединний розділ змінює активний, жвавий характер теми на сумний. Цьому сприяють не тільки зміна темпу і розміру, але й однойменний ре-мінор. Фактура стає поліфонізованою, з використанням підголосків та насиченою хроматизмами і альтерованими співзвуччями. Точна реприза повторює тему з двома варіаціями без змін. Виконання цієї п'єси вимагає від скрипаля доброго володіння гострим штрихом, виразного вигравання форшлагів та мордентів, а також якісного звучання флажолетів, що нагадують звучання сопілки.

«Арієта» – це друга частина скрипкового концерту Ст. Людкевича – ліричне інтермецо в циклі, часто виконується як окрема завершена концертна п'єса. Шляхетна, велична, сповнена глибокого та стриманого почуття, вона створює споглядально-елегійний настрій, можливо, навіяний образами-спогадами. З кожним проведенням аріозна тема отримує нове семантичне забарвлення, ліричний образ поступово збагачується новими виразовими елементами, вводяться контрапунктуючі голоси. Лінія розвитку призводить до кульмінації, де аріозна пластика переростає у промовисту, палку ламентацию. На тлі пульсуючого акомпанементу у солюючої скрипки з'являється нова тема – тема колискової пісні. Експресія декламаційної промови скрипки посилюється репліками супроводу. В кодї тендітне, ніжне звучання теми арієти втілює почуття світлої печалі, спогаду, навіяного спогляданням нічного пейзажу. Важливим елементом, що підкреслює красу та виразність мелодичної лінії, є зміна позицій з декламаційним глісандуванням. Цей характерний, суто скрипковий засіб стає невід'ємною складовою частиною мелодії, надає їй особливої чарівності. На фоні густої акордової фактури мелодія ніби розпадається на окремі «кришталеві краплини». Ефект згасання досягається зняттям масивності фактури. Звідси камерне, прозоре звучання, яскраві насичені фарби перетворюються в акварель. Загалом за стилістикою Арієта асоціюється з Канцонетою П. Чайковського.

«Голосіння» з «Невиспіваних пісень» – тут зустрічаємо надзвичайної теплоти кантилену у скрипки соло, де її співаючий голос звучить вельми природно, органічно. Виконавець мусить доносити свою партію без афектації, з шляхетною, стриманою емоційністю.

Цікавим зразком пісенної лірики для скрипки та фортепіано є «Коліскова» К. Стеценка (в обробці В. Стеценка). Повільний темп, мінорний лад, трактування солюючого інструмента як носія мелодичного начала надають їй певної елегійності. Основне тематичне зерно з характерною вокальною розспівністю іноді набуває імпровізаційного характеру. Розділ *Rit. mosso* вносить ладовий і темповий контраст. Інтонаційно та структурно він споріднений з початковим, але тема тут набуває елегійно-просвітленого характеру. Невелика кода завершує твір, доводячи звучання *ppp* – адже це «Коліскова».

«Прелюд» ор. 7 Я. Степового (Якименка) (в обробці П. Шольца) є прикладом ліричної інструментальної мініатюри. Наспівна, широкого діапазону, розвинута інтонаційно та ритмічно мелодія скрипки разом з тим несе в собі певну експресію, якої їй надають квінто-квартовий початковий стрибок на фоні терпких гармоній і тонічного органного пункту, затримання, морденти та пунктирний ритм. Середня частина є контрастною до крайніх розділів. Цьому сприяють зміна темпу, розміру, фактури. Нова, емоційна за характером тема починається з мелодичної вершини, в процесі розвитку збагачується хроматизмами. В динамічній репризі тема набуває імпровізаційного характеру з розгорнутими гармонічними і поліфонічними видозмінами і розгорнутою заключною каденцією.

«Танець на українські теми» Б. Лятошинського – це п'єса в дусі запального молодіжного танцю. В основній темі зустрічаються зміни *pizzicato-arco* на тлі рухливих фігур у фортепіано. В со-

люючої скрипки legato чергується з маркатованими облігатними вкрапленнями, що повинні виконуватися на штриху *spiccato*. Заключний стрімкий пасаж вимагає від виконавця володіння штрихом *sautille* на *pp*.

«Веснянка» композитора С. Орфєєва – цікава пейзажна замальовка. У вступі скрипкова тема звучить у третій октаві в темпі *Lento con sordino*. Фортепіанний виклад *Allegro grazioso* нагадує українські «Веснянки-Гагілки» і повторюється дослівно у скрипки. Наступне нижче *spiccatisimo* змінюється скрипковими трелями, що нагадують спів птахів. Після імітації дзюрчання дощових потічків за допомогою стрімких скрипкових і фортепіанних пасажів, основні мотиви «Веснянки» інкрустуються флажолетами. Середній епізод *Meno mosso* має пасторальний характер. Арпежіовані арфоподібні ходи своєю звукозображальністю нагадують весняні струмочки. Повернення основного мотиву і його багаторазове повторення додає цій п'єсі архаїчного пасторального настрою.

Створенням «Інтермецо» Л. Ревуцький поповнив репертуар скрипалів. Традиційна, щира наспівна мелодія виконується скрипкою двічі, при повторі звучить октавою вище. Середній епізод *oso animato* контрастує з крайніми розділами завдяки своїй схвильованості і тріольному акомпанементу. Кульмінаційне проведення основної початкової теми підсилюється подвійними нотами у скрипки і насиченим звучанням акомпанементу у широкому фактурному викладі. Закінчується твір фінальним нагадуванням мотиву скрипки флажолетами. Виконання цього твору вимагає від скрипаля володіння звучною кантиленою, наповненою *vibrato espressivo*, що додає барвистого тембру.

Яскравий представник галицької музичної культури 20-х – 30-х років ХХ сторіччя В. Барвінський, будучи директором Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, розумів, що виконавці обділені українським концертним і педагогічним репертуаром. Він створює ряд п'єс для скрипки на теми українських пісень – це «Пісня», «Гумореска», «Пісня і танок», «Елегія». В згаданих мініатюрах композитор вдало використовує подвійний тоніко-домінантний органний пункт, що сприяє імітуванню гри на народних інструментах. Разом з тим у них зустрічається тематизація фігураційного орнаменту, що створює підголоскову фактуру.

Із західноукраїнських митців А. Кос-Анатольський в концертній скрипковій мініатюрі виділяється своєю близькістю до джерел галицької музичної побутової культури, до елегії, до співогри з її динамічними музичними номерами. «Танець Дзвінки» з балету «Хустка Довбуша» вирізняється жанрово-інтонаційною ідеєю, де яскраво-характеристична, темброво-виразова природа теми вказує на її фольклорне походження. Гуцульський та міксолідійський лади, ритмічна синкопа є її характерними рисами. Запальна танцювальна мелодія у скрипки проводиться на фоні одноманітного органного пункту та синкопованих співзвуч, які імітують звучання троїстих музик.

«Романс» з цього ж балету (редакція скрипкової партії О. Деркач) є зразком ліричної мініатюри. На тлі синкопованих гармонічних акордів вступає наспівна мелодія скрипки. Особливої чарівності та експресії їй надають хроматичні затримання та пунктирний ритм. Тема проводиться двічі, при цьому за другим разом композитор насичує партію фортепіано тріольним рухом і дещо розширює побудову за рахунок секвенцій. У середньому розділі у скрипки з'являється нова, не контрастна тема. Разом з тим, прискорення темпу, насичення фактури, поліритмія надають цій побудові певної експресії та динамічності. У репрізі автор доручає скрипці проведення мелодії октавою вище.

«Біля водограю» – програмна замальовка. Розвиток активної, граціозної теми лежить в основі цієї п'єси. В середньому розділі тема набирає рішучого, гротескного виразу. Характерною особливістю цього розробкового епізоду є чергування трансформованого і оригінального мотивів, насичення фактури, використання дисонуючих акордів, посилення звучності.

«Колискова» Р. Сімовича продовжує лінію, започатковану «Колісковою» К. Стеценка. Повільний темп, мінорний лад (e-moll), трактування скрипки як носія співучої мелодичної основи надають їй рис елегійності. Тут автор використовує і легкі арпеджіовані фігури, і заколисуючий мотив скрипки *con sordino*. Основний тематичний кантилений матеріал проходить у соліста в одноголосному викладі з наступним забарвленням подвійними нотами. Закінчується твір колисковим чергуванням скрипкових флажолетів.

П'єса «На полонині» А. Солтиса своєю появою поповнила скарбничку української скрипко-

вої мініатюри. Зовні невибаглива мелодія, що доручена скрипці після короткого фортепіанного вступу, створює враження наспіву пастушка завдяки своїй ритмічній повторюваності. Середній розділ *Riu mosso* – емоційно насичена кантилена, що відображає величність гірського пейзажу. При поверненні до *Tempo I* основна тематика зберігається у скрипки на *p* і *pp* з незмінним ритмічним і мелодичним рисунком і нагадує народне музикування.

К. Домінчен – композитор великого творчого діапазону, але разом з тим він тонко відчуває особливості скрипкової мініатюри. Невеликим є доробок композитора в цьому жанрі – «Романс», «Поєма» та ін. В них втілена цільність задуму, конкретна, пластична образність, ясність, мелодійність музичної мови, яскравий національний колорит.

«Романс» написаний традиційно, всі розділи побудовані на одній темі. Мелодія носить хвилеподібний характер, а стрибки змінюються плавними секундовими інтонаціями. Фактура супроводу доволі насичена за рахунок використання тріолей, гармонічних акордів, дублювання інтонацій мелодії. Кульмінаційна зона, крім динамічних, регістрових та фактурних засобів підкреслюється проведенням теми у двоголосному і акордовому викладі та октавними подвоєннями. Каденція у скрипки соло підводить до репризи, де мелодична тема звучить у вищому регістрі.

«Пісня» композиторів А. Штогаренка і Д. Клебанова вирізняється наспівною, пристрасною мелодією на тлі арпеджіованого супроводу. Її характерними рисами є хвилеподібний малюнок, прихлипливий ритм, перемінний розмір та неквадратність побудов. Разом з тим цікаві гармонії (неаполітанська, дисонуючі нерозв'язні акорди), взяті арпеджіато надають думного, розповідного характеру.

Інструментальна музика, як і концертна творчість 40-50-х років, відобразила емоції відбудови і стала ґрунтом, на якому формувалися альтернативні засади «шістдесятників». Не випадково у деяких скрипкових творах можна знайти ряд прийомів, що згодом більш яскраво і переконливо будуть втілюватись у творчості композиторів нової генерації. Разом з тим у більшості творів, написаних у цей період, спостерігається деяка однотипність, вони є недостатньо оригінальними за музичною мовою. Композитори послідовно дотримуються класико-романтичних традицій.

Анданте зі скрипкового концерту Г. Жуковського часто виконується як самостійна п'єса, де переважає лірико-елегійна сфера. Тракткування партії скрипки вокальне. Опора на народно-пісенний матеріал є визначальним чинником національної окресленості твору. В процесі розвитку з'являються нові інтонації та ритми, насичується супровід, тема проводиться подвійними нотами у високому регістрі та з контрастним динамічним зіставленням мотивів. Гомофонно-гармонічна фактура, ускладнена підголосками, проведення тематичних інтонацій акордами або в октаву, насичений ладо-тональний та гармонічний план, динамічні контрасти – ось характерні риси цього твору.

Невеличкий цикл «Дві п'єси» Г. Таранова – «Колискова» і «Танець», в їх основі лежать ґрузинські теми. «Колискова» своїм ритмічним і мелодійним малюнком нагадує Сіциліану. «Танець» відтворює характер жіночого танцю з використанням м'яких нюансів і ритміки. Тут застосовано розлогі арпеджіовані тризвуки на *spiccato*, а також акордова піцикатна фактура.

У творчому доробку А. Мухи є декілька п'єс для скрипки і фортепіано – це «Скерцо» і «Вечірня мелодія». Швидкий темп, тридольний розмір, вільна зміна музичної думки – характерні риси «Скерцо». Основна тема – весела, жартівливого характеру з хвилеподібним малюнком із загальною тенденцією до низхідної. Її характеризують синкопована фактура, елементи розробковості, каденція скрипки на фоні арпеджіованих акордів. Віртуозна фактура скрипки викладена ламаним рухом мелодичного рисунка подвійними нотами та арпеджіо з репетиціями.

«Романс» київського композитора Ю. Щуровського є ліричною замальовкою і традиційно базується на пісенній основі. Солюючий інструмент трактується тут як носій мелодичного начала. Гармонічне насичення фактури ускладнюється поліфонічними прийомами розвитку – імітація тематичних елементів у скрипки і фортепіано. Середній розділ *Riu mosso* становить деякий контраст до крайніх розділів. Наспівна тема у високому регістрі проводиться на фоні розложених акордів. Яскраво-характеристична, темброво-виразова природа скрипки в даному епізоді ніби промовляє, скаржиться.

«Пісня-поєма» М. Корчинського (присвячена С. Амбарцумяну) своєю наспівною мелодією

нагадує елегію. Тут зустрічається характерне проведення основної теми у різних регістрах, що є взагалі традиційним і притаманним українській кантиленній мініатюрі.

Цикл скрипкових мініатюр В. Гомоляки складається з 10 програмних п'єс. Це: Елегія, Скерцо, Ноктюрн, «Гагілка», Молдавський танець, Гуцулка, Інтермецо, Карпатська легенда, Східна мініатюра, Іспанський танець. Всі ці твори можуть виконуватися як цикл мініатюр, так і окремими творами і використовуватися в концертному та педагогічному репертуарі. В них автор застосував широкий арсенал скрипкових кантиленних і технічних можливостей. Практична відсутність подвійних нот дає змогу виконувати ці ефектні мініатюри в навчальному процесі.

Цикл скрипкових мініатюр Ю. Мейтуса написаний в доволі традиційній манері і складається з трьох п'єс: Поема, Ноктюрн і Алегро.

В Поемі після фортепіанного вступу двічі звучить наспівна тема скрипки без суттєвих видозмін. Середній розділ *Roso animato* насичений стрімкими пасажними злетами у високому регістрі скрипки в кульмінаційній зоні *Appassionato*.

Ноктюрн дещо нагадує Поему. Тут автор використовує високий регістр звучання, флажолети, фрагмент подвійними нотами на *pizzicato* у скрипки, що нагадує звучання гітари в серенадах, віртуозні прикраси і пасажі на глісандуючому летючому *staccato*.

Алегро (*Allegro molto*) присвячене відомій українській скрипальці О. М. Пархоменко. Моторний рух *spiccato secco* на *f* поступово переміщується до вищого регістру на *ff* і нагадує награвання народних музикантів, особливо коли долучається звучання відкритих струн. Після кантиленної теми октавою вище повертаються рухливі побудови на *sul ponticello*, відображаючи звучання дрімби. Фактура фортепіанного акомпанементу імітує цимбали, що наближує до автентичного звучання народних виконавців. Ця оригінальна п'єса користується широким репертуарним попитом.

«Рондо» В. Гомоляки продовжує традицію мініатюр з використанням танцювальних мотивів. В рефрені автор використовує стрибаючий штрих *staccato* в поєднанні з легатними хвилеподібними фігурами.

«Скерцо» М. Коляди – *Allegretto* написане теж в традиційній манері, але супровід вже не має функціонального гармонічного навантаження, а представляє собою розгорнуту фактуру і розвинену діалогічну роль. У середньому розділі – насичена емоційна кантилена, що поступово переходить у віртуозні тріольні фігури у скрипки на тлі фортепіанного проведення основного тематичного матеріалу.

«П'ять п'єс» Ю. Іщенка для скрипки *solo* зовні мають певну спорідненість і дещо нагадують «Миттевості» С. Прокоф'єва та Прелюдії Д. Шостаковича і побудовані за принципом контрасту. В них композитор застосує сучасну нотографію, а також сонористику і алеаторику. Тут ми зустрічаємо авторські позначки, такі як: грати до будь-якого високого звука, грати за підставкою, підвищувати звук на чверть тону з наступним поверненням до основного, грати з перестроюванням струни на тон нижче з поверненням до основного. Автор використовує *sul tasto*, глісандування, флажолетні звучання.

«Ліричні сцени» І. Карабіца складаються з чотирьох п'єс. Перша – це невелика імпровізація з короткими уривчастими діалогічними репліками скрипки і фортепіано, з наспівною ніжною кантиленною мелодією на *p* у скрипки і крихким мерехтінням пасажів супроводу в поєднанні з тендітними підголосками, з використанням подвійного *tremolo*, що створює тривожний насторожуючий ефект. Завершується мініатюра урочистим коротким наспівом *Maestoso* у верхньому регістрі. Друга сцена – це речитативна імпровізація, що починається однотоктною інтрадою, яку продовжує на подальшому тлі невелика каденція соліста на *accelerando*. Пасажний злет змінює маркатована каденція фортепіано, яка переходить до скрипкової подвійними нотами. Завершується ця композиція синкопованим рисунком на тлі висхідного руху супроводу. Третя сцена – починається каденцією-імпровізацією, в кінці якої вступає фортепіано з асиметричними пасажними побудовами. Поступово рухливі фігурації поєднуються з секундовими сполученнями і тритонами, що віддалено нагадують стогін. Завершується ця сцена початковою токатною каденцією скрипки. Четверта сцена – звучить коротка мелодія з використанням широких інтервальних стрибків. Характерний ритмічний рисунок

тематичного матеріалу трансформується стрімким висхідним рухом в квінтальному, потім в секстальному і септальному групуваннях та приводить до хроматизованої каденції соліста, спочатку *sostenuto*, а потім *poco a poco accelerando*. Закінчується п'єса квартовими флажолетами скрипки. «Ліричні сцени» вимагають від виконавця володіння вишуканою промовистою інтонацією, а також делікатної витонченої штрихової техніки.

«Музика» І. Карабіца продовжує лінію новаторських пошуків і досягнень сучасної української скрипкової музики. Починається твір імпровізаційною побудовою на *pizzicato*. Продовжує її наспівний речитативний фрагмент *arco*, де використано високу позиційну гру на струнах G і A з метою тембрового збереження мотивів. У наступному розділі автор до виконання початкового награвання долучає *pizzicato* лівою рукою, що позначається + . Стрімке *Piu mosso* виконується *arco* і своєю імпровізаційністю докорінно змінює поміркований характер попереднього. Після кульмінації в подвійних нотах на *ff* наступає *Maestoso*, побудоване на використанні матеріалу, що своїм щипковим характером звучання нагадує лютню. В швидкій *Codi Vivace* автор застосовує ударне звучання смичка *col legno*. Крім цього, композитор зазначає, що групу нот потрібно виконувати кілька разів у вільній послідовності, прискорюючи темп. Цей прийом додає ще більшої імпровізаційності. Закінчується п'єса *arco* на трелі, що перетворюється на мерехтіння однієї ноти мі з *tremolo* і завершується крещендуєм глісандуванням кварта у квінту з поставленням остаточної крапки на *pizzicato*.

«Поема» О. Зноско-Боровського для скрипки *solo* умовно поділяється на 7 розділів, хоча виконується *attacca* і нагадує українські думи. Тут автором використано і кантилену речитативну розповідь *sul G*, і двоголосний діалог, і «заплачкові» схвильовані подихи, і уривчасті мотиви «схлипування» на хвилеподібних нюансах і маршовим тріумфальним завершенням твору.

«Два інтермецо» О. Ківи – цікавий творчий здобуток композитора в жанрі мініатюри. Вони відзначаються яскравим використанням наспівних і віртуозних можливостей скрипки.

Серед найвагоміших досягнень сучасного музичного мистецтва слід згадати доробок яскравого представника львівської школи – Мирослава Скорика. Його скрипкові твори по-новому відобразили бачення автором фольклорного первеня, його багаті можливості для синтезу не лише з найновішими прийомами композиторської техніки (алеаторика, сонористика), але й з ритмами джазу, з витонченими алюзіями до барокової імпровізаційності і експресії. Саме це яскраво оригінальне тлумачення, нове бачення національних засад в музиці принесло йому європейське визнання.

Так «Алегрето і танок» з Гуцульського триптиха для симфонічного оркестру в перекладі для скрипки і фортепіано є цінним надбанням в жанрі концертної п'єси. В Алегрето «Іван і Марічка» на тлі біжучих вісімок акомпанементу виринає чудова лірична кантилена, де зустрічаємо імітаційне звучання трембіти (фрагмент теми на фоні відкритої струни «Соль») та награвання сопілки, що досягається використанням штучних квартових флажолетів. Такі звукообразальні ефекти додають українського фольклорного забарвлення і відтворюють звучання гуцульських народних інструментів. Середній епізод – розгорнена каденція скрипки-соло, де використовуються трелі, що створює незворотне відчуття тривоги. В поєднанні з квартами і нюансовим нагнітанням від *p* до *ff* досягнуто максимального драматичного напруження. Після тривалої цезури знову як спогад звучить початкова тема з нагадуванням сумного відлуння трембіти та співу сопілки.

Танок «Дитинство» побудовано на зіставленні чотириразового повтору мотиву коломийки, який при кожному наступному проведенні набуває щораз іншого драматургічного забарвлення та ліричної танцювальної теми. В цій п'єсі зустрічається і доволі часта зміна метро-ритму: 2/4, 3/8, 2/8, 3/4. Майстерне використання розлогих фрагментів на *pizzicato* та флажолетне звучання, що нагадує сопілку, створюють мальовничу картину гуцульського танцю.

«Вальс» з Партити №5 вирізняється мелодією з яскравими чарівними лейтінтервалами – низхідна септима, висхідна кварта і квінта та їх модифікації, що проводяться наскрізно у п'єсі як опорні. Танцювальний характер теми підкреслюється фактурою фортепіано з активним басом на сильній долі та дводольним акордом на другій. Середній епізод розвиває основну тему, дещо ускладнивши мелодію скрипки і партію супроводу. Принцип поступового ущільнення звукової матерії є характерною рисою М. Скорика. Тут автор використовує в партії скрипки гамоподібні пасажі і хромати-

зовані мотиви, арпеджіовані акорди.

«Арія» з Партити №5, навпаки, є ліричною п'єсою, хоча і тридольний розмір, і тональність, і лейтінтервали (7, 4, 5) залишаються ті ж самі, що й у «Вальсі». Повільний темп, висхідні малі секунди, затримання, плавний гамоподібний рух, рівномірний супровід характеризують теми твору. Якщо у попередній п'єсі особливістю мелодії була її плинність, то тут фрази і мотиви розділяються паузами. За другим разом фортепіанна фактура збагачується безперервним рухом вісімками по тонах і півтонах як у середньому розділі «Вальсу». У скрипки тут також звучать гамоподібні пасажі з поступовим додаванням інтервалів та акордів, а під кінець з'являється протилежний рух паралельними тризвуками і основна тема «Арії» проводиться один раз.

Надзвичайно цікавими концертними мініатюрами є «Старовинний танець» та «Іспанський танець» з сюїти до драми Л. Українки «Камінний господар»; транскрипції для скрипки *Quasi valse* – Пастораль – *Postludium* з Партити №3 для струнного квартету, триптих для струнного квартету «Коліскова, Вальс і Скерцо». Натомість «Простенька мелодія – Народний танець – Лірник» з «Дитячого альбому» для фортепіано у перекладі Б. Каськіва поповнили український навчально-педагогічний репертуар.

Вершиною скрипкових п'єс кантиленного характеру є «Мелодія» з музики до фільму «Високий перевал», яка не сходить з концертного репертуару і, як правило, виконується на «біс».

«Веснянки» (10 варіацій) Лесі Дичко – це невеликий цикл дуже самобутніх варіацій.

Особливою увагою і пошаною у виконавців користується триптих Євгена Станковича «На Верховині», куди увійшли п'єси: Колісанка, Весілля, Імпровізація.

«Колісанка» – після тритактового фортепіанного вступу зі змінним метром: 3/8, 5/8, 2/4, на 4/4 вступає скрипка зі своєю темою, що нагадує тиху речитативну розповідь. Поступово звучання переходить у тонке мерехтіння, подібне до ніжних трелей, що приводять до заключного квартового флажолету.

«Весілля» починається «крикливою» темою у фортепіано на тлі чергування синкопованого тритона і «зменшеної» октави. Продовжує цей фрагмент остинатна рухлива формула, що зміщується через змінність метра – 3/4, 4/4, 3/4. Тут автор використовує гострі інтервали, глісандуючі вигуки, гостра синкопована мелодія скрипки нагадує народні награвання. Закінчується ця дуже колоритна, характерна і образна жанрова сценка шестиразовим повторенням флажолетної фіоритури, що нагадує сопілочку.

«Імпровізація» – побудована на матеріалі, що асоціюється з грою народних музикантів-самоуків. Вступна інтрада віддалено нагадує своєю речитативністю думу. В подальшому її розвитку автор використовує широкі інтервальні і регістрові стрибки подвійними нотами. Після стрімкого пасажу вгору – звучить на ноті До в найвищій позиції тріоль, перетворюючись в прискоренні в квінтоль, секстоль, околь-*tremolo*. Це саме, тільки в зворотньому заповільнюючому напрямі, відбувається з квартовим флажолетом. Завершується імпровізація затихаючим речитативом.

«Капричіо» Віталія Губаренка за своєю композиційною фабулою дуже споріднене з Триптихом Є. Станковича. До його складу входить – Заплачка, Співанка, Веселий музика. (Заплачка-Імпровізація; Співанка-Колісанка; Весілля-Веселий музика). У «Співанці» спостерігається і аріозність, і баркарольність, в «Імпровізації» речитативність і хоральність як символ високої духовності, втілення ширих роздумів, а в «Веселому музиці» народна імпровізаційність поєднана з танцювальністю. Цей невеликий цикл вимагає від скрипаля володіння всім віртуозним арсеналом техніки, адже тут необхідна і вишукана кантиленність, широке застосування подвійних нот, і акордова фактура, і трелі, і звуковий прийом *sul ponticello*.

«Дві п'єси» В. Борисова складаються з Вальса і Бурлески. Вони продовжують новаторські тенденції, що започаткували композитори-«шістдесятники» в пошуках оновлення засобів музичної мови, гармонії тощо. Мрійливий, витончений мелодичний Вальс протиставляється віртуозна Бурлеска, де в середньому розділі звучить задумливе *Adagio* і використано флажолети і гру *sul ponticello*. В поверненні до основної теми зустрічаємо і штриховий варіант рикошет, і насичення скрипкової фактури ходами з хроматичними секстами.

«Пісня» закарпатського композитора І. Мартона нагадує простенький народний наспів. Лише проводячи тему у верхньому регістрі, автор надає їй певного розвитку, особливо в акомпанементі.

«Новелета» І. Мартона суттєво відрізняється від згаданої «Пісні». Нові засоби виразовості перш за все проявляються в гармонічній і мелодичній мові. Композитор на відміну від попередньої п'єси використовує свою власну мелодику, оперту на закарпатський український і угорський фольклор. Він опрацьовує надбання національної музичної мови подібно до Б. Бартока, який, досконало знаючи її особливості, створював власні мелодії.

У своєму «Інтермецо» Г. Ляшенко любить наспівним голосом скрипки. Весь розвиток доручається супроводу, що ритмічно, фактурно, гармонічно збагачує його. Цей твір вимагає від скрипаля доброго володіння звуком, що пов'язане з штриховою технікою правої руки, і якісного різнобарвного художнього *vibrato*.

Отже, серед показових рис практично усіх згаданих творів – яскрава характеристичність тематизму, збагаченого романсовими, пісенними, танцювальними та речитативно-декламаційними жанровими ознаками, експансія колоратурного елемента, принцип контрасту між кантиленою і моторикою, динамічністю, сміливістю художніх рішень, піднесеністю емоційного тону. Скрипкова палітра оздоблена вокальними прийомами: атака звука, вібрація, *portamento*, багатогранність виразного речитативного інтонування, декламаційність. Особливу увагу композитори надавали максимальному наближенню звучання до людського голосу, до співу або речитативу. В кантиленних творах йдеться про прагнення вокалізувати скрипкову партію (*sotto voce*, *portamento*). У віртуозних п'єсах запроваджується весь технічний арсенал – пасажі, трелі, подвійні ноти, флажолети, гострі та стрибаючі штрихи, каденційні епізоди. Ці твори вирізняє майстерність і завершеність композиції, використання «трансцендентних» технічних можливостей скрипки, зокрема штрихової техніки. Суттєвої композиційно-драматургічної ваги набувають різного роду вступи та завершення, контрапунктичне насичення фактури акомпанементу.

Органічне злиття інтелектуального та чуттєвого в творах, що були написані до 70-х років ХХ сторіччя, призвело до гармонічної врівноваженості стилю, в якому все ж провідним залишилося інтелектуальне начало. Натомість в сучасній концертній мініатюрі раціонально-аналітичний фактор часто виступає як провідний. Зазвичай пропонуються нові штрихи, динаміка, текст стає строгішим за рахунок скасування зайвих «декоративних» прикрас та каденцій. Ці п'єси продовжують інтенсивне оновлення і збагачення концертного та педагогічного репертуару.

Скрипкові твори, представлені в цій роботі, значно розширюють уяву про творчі здобутки композиторів. Блискуча своєрідність, національний колорит, поєднання логічної завершеності форми з живою природністю музичної мови, зіставлення проникливої наспівності із захоплюючою стихією танцю – спільні риси цих творів. Водночас кожен із розглянутих творів містить чимало своєрідного. Передусім – це індивідуальний ліризм, тут і яскраво емоційна кантиленна стихія, то таємничо-прониклива, то драматично-пристрасна. Особливо слід підкреслити імпровізаційність, що нерідко поєднується з досконалістю форми, емоційною свободою.

В історії скрипкового мистецтва твори, розглянуті в пропонованій статті, посідають винятково важливе місце. Вони здійснили значний вплив на шляхи розвитку інструментальної музики, і їх можна розцінювати як один із факторів формування цілісної уяви про українське музичне мистецтво ХХ століття.

Volodymyr Zaranskyy
THE UKRAINIAN VIOLIN'S CONCERT MINIATURE

The attempt to make musicological analysis of the violin's concert pieces on the level of their tendencies, renovation and signification of the specific features is being made in the article.

Key words: violin's miniatures, concert performance, music genre, music form.

СПЕЦИФІКА ПІСЕННО-ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ ДЛЯ ДІТЕЙ
ЛЕСІ ДИЧКО (НА МАТЕРІАЛІ КАНТАТ)

У статті висвітлено жанрово-стильові особливості пісенно-хорової творчості для дітей Л. Дичко на матеріалі зразків кантатного жанру у контексті загальних тенденцій стильових процесів в українській музиці останньої третини ХХ століття.

Ключові слова: пісенно-хорова творчість, цикл, стилістика, жанр, кантата, модус мислення.

Поступ сучасного музичного мистецтва значною мірою зумовлений професійним вихованням нових поколінь, зацікавленість яких цим видом творчості виникає переважно у юному віці. Важливим чинником приваблення дітей до національної мистецької скарбниці є яскравий, ефектний репертуар, над поповненням якого працюють представники різних композиторських шкіл. Вивчення цих творів – як у руслі загального розвитку української музики, так і в різних жанрових чи стилістичних напрямках – складає одне з актуальних завдань сучасного музикознавства.

Серед аналітичних розвідок, присвячених творчості композиторки – статті С. Грици, Л. Кияновської, Л. Пархоменко, А. Терещенко, Б. Фільц, Л. Серганюк, О. Письменної, де знаходимо окремі спостереження та узагальнення, але конкретного висвітлення питання музики для дітей ще до цього часу не зроблено.

Мета статті – висвітлити кантатну творчість для дітей Л. Дичко, що інтенсивно репродукована упродовж 70-х років ХХ ст. і має продовження у нових композиціях та редагуванні попередніх текстів у наступні десятиліття.

Лесі Дичко належать важливі для галузі дитячої творчості здобутки у площинах стилістики й оновлення жанрового поля. У загальному процесі розвитку української музичної культури вони стали можливими внаслідок загального піднесення рівня музичної техніки, що був досягнутий українськими композиторами старших поколінь і на ґрунті якого сформувався індивідуальний почерк композиторки. Творчі експерименти з модифікацією типового жанрового поля були у той час переважно мотивовані потребою у мистецькому переосмисленні попередніх здобутків. Відтак музика для дітей стає, як й інші жанрово-видові напрямки компонування, сферою активного творчого експериментування мисткині й втілення новаційних, сміливих і оригінальних для свого часу ідей.

Особисте обдарування Л. Дичко часто спрямовувало її в русло іномовлення, метафор, алегорій чи глибокого занурення в міфи народнопоетичного українського мислення й ментальності. Вона прагне до поетики казки чи епічних полотен, щоразу добираючи прийнятні для неї концепційні й драматургічні моделі і уникаючи конфліктного драматизму за типами класичної і романтичної драматургії. Вже в час чіткого окреслення її особистого способу мислення серед інших яскравих проявів творчої композиторської молоді 60-х років ХХ ст. ця неповторність виявляється у творах, що істотно збагачують плин стильового розвитку української музичної культури.

Очевидно, що можливості експресивної техніки (якщо розуміти експресію не тільки як крайній вияв емоційних поривів чи тиші, а, властиво, як спосіб висловлювання) у річищі традиційно-характерних для української культури жанрів найяскравіше виявилися у «Червоній калині» (1968) — другій у її доробку кантаті (після кантати-рапсодії «Думка» на вірші Т. Шевченка, 1964). Саме тут найповніше відбите розуміння композиторкою естетики «нової фольклорної хвилі», що стало визначальним для наступних зразків цього спрямування й так чи інакше відбитих у більшості наступних опусів Л. Дичко. Важливим є той факт, що до багатого за можливостями й жанрового поля творів для дітей вона підійшла, вже будучи авторкою високо оцінених музичною критикою й громадськістю композицій-«казок» та «акварелей» – «Казкової сюїти» (1961) і «Веснянок» для симфонічного оркестру (1969), акапельного хору без слів «Лісові далі» (1962), романсів «Казка» на текст В. Коломійця (1966) й циклу «Пастелі» на поезію П. Тичини (1967) тощо. Фактично напередодні звернення до галузі музики для дітей з'явився такий знаковий твір, як камерно-лірична

п'ятичастинна симфонія «Привітання життя» на вірші Б.-І. Антонича (1972), де було остаточно сформовано основний структурно-драматургічний тип великої циклічної композиції, якого композиторка притримуватиметься у більшості творів такого типу. Відтак і в музичному матеріалі дитячих кантат виразно простежується активна дія чинників «нового неофольклоризму»: семантичні опори для концепції творів відшукуються насамперед в обрядовому фольклорі, важливе значення надається достатньо незвичним прийомам голосоведення та фактурним комбінаціям, а за фактичної відсутності цитувань мелодичного матеріалу культивується вільне комбінування фольклорних елементів. У галузі тональності композиторка опирається на розширену систему мажоро-мінору, збагачуючи її колористичними елементами і яскравою забарвленістю народних ладів. Ці риси чи не найяскравіше серед творів того часу втілені у хорі на вірші японських поетів «Сонячний струм» (зокрема, реалізовано такий виразний прийом, як підміна традиційної тонічності певним «тональним центром»).

Апробувавши метод втілення стилістично-семантичних ознак первинних фольклорних жанрів у музичному тексті поза безпосереднім цитуванням чи стилізацією, композиторка приходиться до їх розробки на інтонаційному рівні. При цьому посилюється символіко-метафоричне сприйняття поетичних текстів (як авторських, так і фольклорних), а після творів 60-х рр. XX ст. композиторка переносить «шарм» такої експресивно-символічної інтонаційності у тембральні комплекси. Внаслідок чого тембровість починає діяти як конструктивний прийом і набуває значення символу або асоціативного знака. Втім, ці засоби у музичних текстах Л. Дичко відділені від звичного поняття лейттембру: як комплекси звучань, вони швидше відіграють роль асоціації з певним жанром чи явищем природного світу. Інтонаційність цих комплексів передусім виявляє «звукобразжальне», візуальне походження, ніж спрямованість до «мовно»-поетичної сфери.

Характерні приклади такого роду творчих пошуків виявляють синтез лірико-акварельної, так би мовити, візуалізуючої (умовно) та «ново-фольклорної» сфер, що сповна проявився у композиціях 1972-го року: хорі «Сонячний струм» (вірші М. Бахтинського) та камерній кантаті «Пори року» на народні тексти. У цих творах ідея жанру-асоціації впевнено і вивірено вноситься композиторкою у площину семантики музичних структур; стилістичні компоненти й конструктивні елементи форми – за адекватної мистецької реалізації – спрямовуються до втілення ідеї семантичної жанровості. Саме цей підхід різко вирізняє кращі композиції Л. Дичко серед інших яскравих мистецьких здобутків того часу. Ця ж позиція, хоча й ускладнює рівень стилістики, адекватно й потужно виявляється у хорових опусах для дітей.

Серед цих творів найчисельнішою групою є кантати – «Сонячне коло» (кантата № 5 на вірші Л. Чередниченка для дитячого хору з оркестром; 1974–1975); «Здрастуй, новий добрий день» (для хору без супроводу; 1975–1976); «Весна» для дитячого хору і камерного оркестру (вірші Б. Авдієнка). Варіант – для хору і органу; 1976–1977); «Барвінок» (кантата № 4 на вірші С. Жупанина для дитячого хору з оркестром; варіант для хору камерного оркестру і органа; 1979–1984). Інтерес до жанру, що тривалий час репрезентував позиції офіційного мистецтва, пов'язується з тими ж чинниками, які викликали розгортання «нової фольклорної хвилі». До цього ж напрямку творчості належать дитяча ораторія-балет «Слава робітничим професіям» (сл. Є. Авдієнка; 1986; перша редакція – Двадцять пісень-прелюдій для сопрано, баса, фортепіано і ударних; друга – концерт-кантата для дитячого хору, двох фортепіано й ударних, 1977–1978); композиція для сопрано, баса, читця та фортепіано «Пори року» (1989–1994); друга редакція – «Чотири пори року» для дитячого хору без супроводу на народні тексти (2003–2004). Рідкісними зразками звернення до інших галузей компонування є п'єса для симфонічного оркестру «Килимок» (1979–1984), дві пісні на вірші В. Батюка та цикл пісень «Піонерський триптих» (сл. М. Лисича, В. Пепа і А. Демиденка) для дитячого хору і камерного оркестру.

Поміж них першорядну роль надано яскравій змістовності виразно національного колориту, рішучому розширенню мовно-виразової сфери тощо. Саме ці риси виявляють важливі аналогії з українською кантатною творчістю кінця XIX – перших десятиліть XX ст., коли у жанр були принесені самотні національно-стильові чинники.

Значущість цієї галузі доробку Л. Дичко в українській хорівій музиці та справжній художній

успіх таких її творів спонукали мистецтвознавців до висловлення високих оцінок. «П'ять кантат для дітей Лесі Дичко, – зазначає Г. Конькова, – вельми оригінальна галузь української музики. . . з надзвичайно витонченим хоровим звукописом, майстерно розробленою фактурою, розвиненим поліфонічним письмом...» [3, 85-86]. Аналізуючи цю ж галузь доробку композиторки, Б. Фільц наголошує, що у цих творах повною мірою розкривається своєрідність індивідуального почерку композиторки. Серед цих рис дослідниця особливо наголошує на ліричності, багатих звукових й візуальних враженнях, оригінальності ритміки й колористики, використанні народно-пісенної інтонаційності тощо. Показовим прикладом формування цього яскраво індивідуального творчого почерку є вже рання «Казкова сюїта» для симфонічного оркестру, написана на основі тематизму її власних дитячих п'єс, де привертає увагу витонченість інструментального колориту, надання тембру функції одного з основних засобів розкриття образу: «Виразовість багатого на звукові барви інструментального ансамблю, яким є симфонічний оркестр, відкрили перед юною композиторкою можливість ширше продемонструвати своє чуття тембрів і показати уміння користуватися ними для втілення в музиці конкретного програмного змісту» [1, 13]. Водночас не менш чітко проявляється важливість семантики обрядового фольклору. Так, М. Гордійчук підкреслює значення драматургічно-композиційних властивостей цих творів, особливо ж – циклізації п'єс-мініатюр на основі апробації закономірностей обрядових дійств. Вчений характеризує результат цього підходу як створення «системи мікроциклів у циклі» й пояснює його «прагненням Дичко до конкретизованої образності й театральності вираження. І це природно, коли зважити, що кожна частина – то свого роду «конденсат» певного народного звичаю чи обряду, який у побуті немислимий без драматичного дійства» [1, 59]. Натомість Г. Конькова відзначає насамперед «вміння юної тоді композиторки говорити небагатослівно, образно ліпити надзвичайно пластичну форму» [3, 85].

І справді, дитячі кантати 70-х рр. ХХ ст. будуються так, що самі виявляють тенденцію до мікроциклізації і виокремлення «мініциклів». У прагненні задіяти величезний потенціал внутрішньої «ланцюговості» або ж апелювання до інших, «позакласичних» джерел композиторка знаходить міцне опертя у закономірностях обрядових циклів та глибинної символіки образності й текстів. Жанровість виступає тут як багатоманітність внутрішніх відповідностей, що до цього часу і тривалий час згодом знаходиться поза зоною активної уваги більшості композиторів, які працювали з фольклорними прототипами у різноманітних циклічних композиціях. Найскладніші типові формотворчо-драматургічні утворення узгоджуються завдяки переосмислення внутрішньої змістовності жанрового ґрунту мініатюр у їх споріднених, часто дотичних один до одного сенсах.

Всі ці спостереження підводять до висновку, що композиторка від кінця 60-х років ХХ ст. активно працює вже у сформованому нею певному стилістичному середовищі, де одну з першорядних ролей відіграють народнопоетичні та народно-музичні чинники. Отже, можна з певністю констатувати принциповий збіг з явищем, що визначене мистецтвознавцями як «активне фольклорне середовище», тобто середовище, «яке найбільше відповідає даному індивідуальному композиторському стилеві і мисленню» [4, 38-48]. Ним для Л. Дичко є насамперед сфера давніх архаїчних жанрів української пісенності (в т. ч. – дитячий ігровий фольклор) та музична епіка. Показовою рисою підходу композиторки до використання фольклорного матеріалу – за очевидного звертання «тільки» до текстової основи – є уникання проявів стильових зумовленостей на рівні строгої типологічної визначеності, натомість активність впровадження певних інтонаційних формул. У цьому – важливе продовження традиції, започатковане у творчості М. Леонтовича і визначене Б. Луканюком. Поширення мистецьких засад у творчості Л. Дичко відбувається як у кількісному (вивчаючи проблему, вчений вказав на відсутність у репрезентованих в доробку М. Леонтовича похоронних голосінь, кобзарських дум та локальних за значенням жанрів), так і в якісному (йдеться про поглиблення сфери музично-поетичних прообразів на рівні інтонаційності) напрямках.

Окрім цього, так чи інакше відображаючи різноманітні зацікавлення авторки образотворчим мистецтвом й відкриття багатьох сучасних композиторів і її власних знахідок у «живописних» композиціях, дитячі кантати Л. Дичко відтворюють у цьому одну з характерних для українського музичного мистецтва 60-х років ХХ ст. тенденцію: пошук специфічних форм відповідності між зобража-

льною та музичною стихіями, відтворення цих аналогій у конструктивно чітких і строгих формах, а техніки «образотворчого» мазка – у музичних інтонаціях тощо. Така візуальність значною мірою спрямовує слухачські враження до певної театралізації несценічних жанрів; композиторка сприяє цим збагаченню сучасного українського музичного стилю. Яскрава виразність, властива образам дитячих творів Л. Дичко, їх достатньо багатопланова асоціативність є наслідком розвинутого в неї відчуття синкретичності музичного дійства. Вона прагне до виразної характеристичності образних ліній і, так би мовити, впровадження в закономірності циклу законів драматичного спектаклю, що виявляється у «видовищності» тієї чи іншої сюжетної ситуації, характеристичній образності, що не повторюється у наступному матеріалі, мовно-виразових засобів різних частин.

До певної міри «візуалізації» її творів сприяє універсальність звуконаслідувань та стилізацій різних звучань, що притаманні її композиціям: тут відтворюються «образи» жанрів фольклорної (кантово-псалмовий пласт, жанри родинної і календарної обрядовості, коломийкові інтонації тощо як знаки національного музичного мистецтва) і сучасної масової пісенності, «експериментальна» мовна інтонаційність і віковічно усталені стилістичні звороти. Оригінальності й непересічності стилю Дичко у дитячій музиці сприяє широке застосування прийомів сучасної композиторської техніки, внаслідок чого лінійність поєднується з гетерофонічним викладом, а алеаторичні інкрустації – з блискучою розробкою сонористичної звучності. Ці у загальному окресленні пласти у своєму сусідстві «працюють» на «театральність» як видовищність багатьох її творів для дітей, поглиблюючи й увиразнюючи образну характеристичну ситуацій та загалом провідний задум будь-якого її твору.

Одним з перших масштабних творів для дітей, що одразу був осмислений як важливий набуток українського хорового мистецтва, стала створена упродовж 1974–1975 років кантата «Сонячне коло» на вірші Л. Чередниченка. У її десятичастинній композиції яскраво виявилися окреслені вище стилістичні засоби, які у поєднанні з яскравим звукописом надали можливість створити яскраве, колоритне, неофольклористичне полотно високого стильового рівня, що на той час не мало аналогів у своєму жанрі. Вперше у сфері дитячої музики з'явився твір, що виявив такий масштаб діалогічної розробки засобів академічної та народної культур. Водночас у контексті української музичної творчості того періоду «Сонячне коло» мало джерела і прототипи насамперед у музиці Л. Дичко (Рапсодія «Думка» для солістки, хору та симфонічного оркестру (1964), балет «Досвітні огні» (1966), кантата «Червона калина» (1969, 2-га ред. 1971), у досягненнях її сучасників, що опрацьовували ресурси поезики національного фольклору в різних жанрах – від інструментальної мініатюри та вокальних обробок народних пісень до монументальних оперно-симфонічних композицій. І хоча «Сонячне коло» написано не на фольклорні, а авторські поетичні тексти, концепція кантати спрямована на відтворення закономірностей народно-музичного мислення і світовідчуттєвих форм, їх семантики, а не тільки стилістичних закономірностей фольклорних жанрів новітніми технічними засобами.

Так, вже назва кантати спрямовує до символіки прадавніх вірувань і водночас, певним чином, є передбаченням її драматургічно-композиційної логіки. І справді, «коло» безпосередньо виявляється у образно-тематичній арці (із варіативним повторенням музичного матеріалу) між першою («Білий дід») та останньою («Січень-Новорічень») частинами твору. «Сонячні» рефрени, формуючи, так би мовити, «малі кола», звучать у текстах «Сонячних вершників», «Золотих струмків» і «Осені»; образ символічного діда-господаря з'являється у «Ранковому концерті»; символ пташки-провісниці («Пташка») модифіковано в образності «Зозулі», де в жанрі дитячої пісенки приховано метафору «відліку часу», що скеровує до потреби осмислення подій і явищ життя, усвідомлення органічного взаємозв'язку людини з довколишнім. Саме тут зустрічається рідкісний серед усіх текстів особистий займенник «я», що умовно персоніфікує персонаж і вносить у кантату важливий прояв тенденції до персоніфікації жанру.

Натомість у «Ранковому концерті» звернення до «символів-персонажів» пташок поет, а слідом за ним і композиторка, обіграє у жартівливо-ігровий спосіб формування сценічної «події» за моделлю широко популярного сюжету пісні «Ходить гарбуз по городу». Тут птаха персоніфіковано як перепілку, що виграє на сопілці у загальному звучанні всієї природи, виступаючи як одна з її частин серед рослин (цілком нетривіальний ряд, що створює ознаки пародії – незабудки, чорнобривці,

цибуля, помідори тощо). На рівні музичного тексту впровадження фольклорної семантики тут пов'язане із введенням її елементів у загальну композиційну канву та інтерпретацією жанрових основ кожної з частин. Безпосередньою контекстуальною основою таких жанрово-стилістичних «означень» є усталена у світовій музичній культурі модель циклічних змін. Л. Дичко дотримується її загальних принципів: «сюжет» кантати розгортається від «Весни» до «Зими» (у подальших творах, як буде показано, ця модель підлягатиме змінам). Проте саме семантика фольклорної образності спонукала композитора до індивідуалізації змісту кожного з розділів-«мініциклів».

Так, розділ «Весна» починається з сюжету-метафори Стрітіння і зіставлення засад жанрів вокально-симфонічної поеми (сюжет «білого діда») з симфонічно-хоровою мініатюрою-веснянкою (сюжет «прийшов собі хлопець»). Зіставлення цих площин напрочуд яскраве: вщерть ущільнений «віхолами» шістнадцятих простір, в якому проступає суворий ритмічний контур вокальної партії (особливо показовий початок – дві четвертних і половинна, чотири восьмих і дві четвертних) достатньо раптово змінюється вільними, акустично прозорими і широкими у своєму діапазоні звучностями. Їх жанровою основою є переспів веснянкової інтонаційності, ефектно збагаченої терцевими ланцюжками-кружляннями оркестрових партій, подекуди – мелізматичним імітуванням зароджуваного пташиного щebetу і «бринінням» особливого весняного повітря (акордове арпеджіато). Тематизм і фактура цього розділу композиції виказують вільне оперування принципами гуртового багатоголосся й гетерофонності в карстих традиціях стильового розвитку української музики ХХ століття. Серед оригінальних композиційно-стилістичних знахідок частини – квазісиметричне варіативне обрамлення: низхідні октавні хроматичні гами «переведені» у висхідні, а отже навіть на такому рівні засоби поезики виявляють тенденцію до переінтонування і у такий спосіб – зміни свого семантичного змісту.

У другій частині («Пташка»), де домінують прийоми звукопису, а різноманітні сонорно-колеристичні ефекти щедро використані і в хоровій, і в симфонічній партіях, також присутні стилістичні чинники, що виказують істотну активність фольклорної жанрової семантики. Так, інтонаційність мелодії солюючої партії близька до розспівно-строфічних дитячих пісень із характерною ритмічною остинатністю, що разом із розспівом тексту у невеликому (в межах терції-кварти) діапазоні створює ефект певної моторності, характерний для цього пласту пісенності, а мелізматичні звукоімітації нагадують про дитячу гру на духових інструментах-іграшках (свистульці, свищику, свистуниці, сопілці, керамічних жанрових іграшкових композиціях тощо).

У партитуру «Пташки» Л. Дичко переносить прийом часо-просторового зіставлення фактурних площин, зберігаючи навіть пропорційність масштабних (37 і 7 тактів) і темпових (*Vivo* – *Andante*) співвідношень. Проте саме останній сегмент форми другої частини внаслідок прийому *attacca* при слуховому сприйнятті сприймається як своєрідна оркестрова інтермедія до наступної частини, ще більше уяскравлюючи хороводно-стрічкові інтонаційно-фактурні моделі. Зважаючи на особливе пристрастя Л. Дичко до зображальних мистецтв, потрібно зауважити, що барви «Пташки» постають на тлі «білого», безключового нотного стану. Основна ладо-тональна «пара» – ля мінор-мажор, багато насичений хроматикою і альтераціями, мінливими відхиленнями і політональними вертикальними комплексами. Ці властивості «пісенного» блоку «Пташки» цілком відсутні у «інтермедії», де запановує прозора діатоніка Мі мажору.

Ефектний фінал першого розділу кантати – некваплива, віншувально-хороводна «Веснянка». Хороводність є звичною основою для музичного відтворення принципу кола, що виражається не у рондальності, а у структурно своєрідній три-п'ятичастинності. Зауважена своєрідність зумовлена використанням кількох типів повторності. На рівні структурної організації перша ознака ґрунтується у традиційній куплетності з використанням типу «заспів–приспів». Другий – доповнення форми ще одним «приспівом» («Рано, ой рано»), який, за незмінності тексту, з'являється в інших формотворчих зумовленнях – після Фа-мажорної інструментальної інтермедії, що продовжує друге проведення основного тематизму. Таке «переструктурування» оригінально модифікує композиційно-формотворчі ознаки, доповнюючи їх чинником концентричності. А це – ще один аспект прояву семантики обрядового «кола».

Так само сповнена фольклорною асоціативністю й партитура «Веснянки». Тут, безсумнівно, панує хорова партія, а оркестровий виклад поглиблює її «тони» і «візуальні плани». Окрім цього, Л. Дичко вдається ще до одного засобу: яскраво виявляється «антифонність» хору й оркестру у першому проведенні другого «приспіву» «Рано, ой рано», де двооктавні інструментальні унісони спрямовані до створення ефекту просторового «бриніння». Стилїстика тематичного матеріалу оперта на пісенну інтонаційність веснянок настільки, що складає враження обробки мелодії народної пісні, до того ж – у стилі гетерофонного багатоголосся. Важливий штрих у семантичне підґрунтя стилїстики «Веснянки» вносить, як не дивно, нижній пласт інструментальної партитури із, здавалося б, винятковою гармонічно-опорним призначенням. За кварто-квінтовими переливами і «розгойдуваннями» проступає акустична модель дзвону. Синтезуючи всі згадані засоби, композиторка створила ефектний «фінал» розділу, стилїстично напрочуд цілісного поза багатим жанрово-тематичним наповненням.

Динаміка образних планів виявляє спорідненість розділів «Весна» і «Літо», при цьому другий розділ сповнений сліпучою сонцесяйністю. Він поєднує наскрізною драматургічною концепцією дві частини – «Сонячні вершники» і «Золоті струмки», що безпосередньо ґрунтуються у символіці української літньої обрядової пісенності. Таке споріднення не тільки явно відтворює семантичні узгодження віршів, а й спрямовує сприйняття їх образності до контекстуальності української музики як характерного і своєрідного способу світовідчуття. Тому у «Літі» доцільно вбачати не тільки оспівування цієї пори року, а й мати на увазі глибший драматургічний підтекст (зокрема, специфіку розвитку образності у вокальних циклах на вірші «Сонячних кларнетів» і «Пастелей» П. Тичини). Водночас тут втілено показове для естетики Л. Дичко прославляння ідеального світу чіткими, рельєфними засобами. Об'єднуючи два вірші у наскрізну форму, композиторка прагне до укрупнення загального масштабу обох частин, внаслідок чого при слуховому сприйнятті розділ сприймається як одна частина композиції.

Створюючи метафоричну картину бігу сонячних коней, композиторка звертається до жанру токати, моторика якого (дванадцятидольне наповнення такту) дозволяє якнайкраще відтворити образний сенс поезії. На тлі кластерних звучань по-особливому легко звучить мелодія у сопрано соло, невагомо підносячись над оркестровими співзвуччями. Важливо, що ця тема спирається на інтонаційну модель, що раніше звучала у «Пташці», хоча її розвиток у цьому випадку має інший характер. Л. Дичко розгортає початковий квартовий імпульс у коротку (чотиритактову) фразу, до якої додається три такти фонічної імітації цокоту копит («коп-копи-коп»). Так утворено приспівкову структуру, завдяки якій перший мелодичний блок нагадує куплетну форму, а виклад – ознаки дитячої пісенності.

Мелодична побудова другої частини «Сонячних вершників» змінює ракурс ілюстрування образності: у оркестровій партії введено гамоподібні переливи, які у «Золотих струмках» будуть втілювати потік сонячного проміння. У наступній частині, незважаючи на притишення звучання, динамічність метафоричної картини нагнітається ще більше внаслідок зміни контуру верхнього інструментального пласту і остинатного повторення упродовж всіх шести тактів тонічного Ре мажорного співзвуччя (без терції і з секундою, завдяки чому хроматизація – колористика – лад є максимальною).

Ефект наскрізності розвитку образності обох частин «Літа» створюється завдяки тематичній єдності інструментального блоку. На початку «Золотих струмків» композиторка вдається лишень до ритмічного «ущільнення» простору та зміни тональних барв (Фа-дієз мажор після Ре мажор-мінору). Фактура ж викладу виявляє високий ступінь споріднення з попереднім матеріалом, оригінальним чинником якого є домінування оркестрової партії у партитурі першого тематичного блоку цієї частини аж до заключної її побудови, коли у хорових голосах одно- й двоголосі «струмки» переростають у повноцінну акордову течію (висхідні паралелізми спочатку терцій, потім тризвуків і, нарешті, септакордів).

У структурі контрастно-складової форми «Золотих струмків» є кілька частин, що вносять яскравий жанровий контраст до основного тематизму. Серед них насамперед *Adagio maestoso* («Літо

прийшло»), заснований на стилістиці прославної пісенності з характерними для неї густими, насиченими звучаннями, щільною і ритмічно чітко оформленою фактурою. Другий – виконана у традиціях масової похідної дитячої пісні «сцена» «Ми ідемо на поля», у внутрішній будові якої використано епізоди канонічної імітації (таке формотворення пов'язане з відтворенням антифонних перегуків між різними групами співаючих за аналогією до пісень-ігор весняно-літнього циклу). Ефектною кульмінацією розділу є велично-прославна кода, емоційно-прославна піднесеність якої не має аналогів у жодній з попередніх частин. Тому кульмінація «Золотих струмків» набуває значення кульмінації двох розділів – «Весни» і «Літа», водночас створюючи логічну зону драматургічного «переходу» до образності наступних частин.

Оригінально вирішена загальна структура третього розділу кантати. Тут в обрамленні двох мініатюр-пісень (перші дві частини) й інструментальної мініатюри за участю читця постає справді концертний за стилістикою і порівняно з іншими блоками розділу масштабний «Ранковий концерт». У «Синіх черевичках» (*Largo misterioso*) у дещо таємничому колориті легких ритмоінтонаційних остинатних фігур шістнадцятих (інструментальна партія) постає метафоричний образ «синього ранку». Прагнучи віднайти засоби, що якнайкраще відповідають «непомітності» початку осінньої пори у природі, композиторка в основу мелодії пісні кладе ту ж інтонаційну модель кварта із заповненням, що переінтоновувалась у кількох попередніх частинах кантати. І другий тематичний елемент («Я по лісі піду») вносить знайомі стилістичні прийоми – акордові паралелізми (хоча цього разу різноспрямовані у різних фактурних пластах), що асоціюються із стилістикою віншувальних епізодів твору. Та саме «непоказні» нюанси несуть важливе семантичне навантаження, вказуючи на проявлення циклічних змін у природі.

«Зозуля», жартівлива за ефектами, досягнутими стилістичними засобами, у драматургії розділу виконує функцію своєрідної інтермедії-передбачення, або ж квазі-перед'їкту до «Ранкового концерту». Фактура цієї цілком нескладної пісеньки містить атрибути, характерні для тієї особливої групи творів української музичної традиції, де образ цього птаха набуває значення важливого семантичного символу. Під очевидним шаром наївного дитячого вірша та його мелодичної конкретизації в інструментальній партії прихована метафора відліку часу, що виникає у регулярності й частковій остинатності фактурно-ритмічних моделей. Остання частина розділу («Осінь») різко вирізняється серед усіх частин кантати фактичною відсутністю вокальної партії, яку короткочасно заміщує читець з хору. У її «лапідарній» поетичній основі композиторка відшукала панівну символіку кантати: це символи «золотаря», «тихого золота» і «золотої» осені. Та колорит цієї барви інший – «тихий», тому відтворений винятково інструментальними притишено-ніжними звучаннями акордових паралелізмів, легким плином гамоподібних вісімкових пасажів і оспівувань.

У такому обрамленні драматургічна, стилістична, сонористична ефектність «Ранкового концерту» настільки рельєфна, що складає враження рельєфної кульмінаційної зони твору. Але не менш ефектною є й заключна частина кантати – «Січень-Новорічень»: образність «Зими»-свята не доповнено жодними іншими картинками. До того ж початковий блок цієї частини є майже буквальною репризою першої частини, що створює фундаментальне обрамлення всього твору. Аналогічний прийом арки-обрамлення був апробований композиторкою у «Казковій сюїті», де в якості тематичної репризи було використано «Казковий марш», але змінена оркестровка підкреслила «дещо урочисто-декоративний характер» цього фрагмента [1, 15].

Новий тематичний матеріал з'являється у заключних розділах – акапельному «Працювала Земля ціле літечко». Появу акапельного епізоду у заключній частині кантати можна трактувати як введення важливого стилістичного символу української хорової культури [1, 15]. Другий період цього епізоду напрочуд наближено до стилістики дитячих пісень-примовлянь, але з ефектним «розростанням» і згущенням хорової фактури, та «Здрастуй, Січень-Новорічень», де синтезовано й доповнено типовими щедрівковими елементами чинники прославно-віншувального тематизму. Таке тріумфальне завершення твору якнайкраще відповідає семантиці свята: саме цей нюанс змінює традиційну концепцію «Зими» як періоду спокою, або ж закінчення життєвого циклу, і замикає «Сонячне коло» сонячними ж звучаннями.

Аналіз цієї кантати показує, що вже у першому випадку звернення композиторки до жанру вміщує у собі найхарактерніші ознаки її модусу мислення. Яскраво втілюючи засади національної хорової традиції, твір виявляє варіативне трактування атрибутивних ознак кантати і при цьому достатньо виразно показує ознаки інваріантного ядра жанру. Як і в хоровому концерті, багатоманітність індивідуальних трактувань дитячої кантати зумовлене синтезом його варіабельних (структура) і стабільних (семантика) ознак. Драматургічна і концепційна цілісність кантати значною мірою зумовлена домінуванням об'єктивної креативності у її творчій психології. Водночас введення у музичну тканину різних образно-сюжетних планів (подієвого, пейзажного, характеристичного, узагальнюючого тощо) створює передумови до розгортання кількох стилістичних основ і, як наслідок, значної стилістичної свободи того чи іншого твору. До цього додається гнучка й виразна інтонаційна техніка, широке врахування ефектів різноманітних штрихових і артикуляційних прийомів хорового виконавства.

За аналогією до застосованих у «Червоній калині» драматургічно-формотворчих чинників, композиторка переносить у сферу дитячого виконавства й інші засади сучасного трактування кантати. Так, «поряд з драматургічними засадами, що йдуть від сценічних форм (конкретизація образності, двоплановість, елементи ілюстративності в оркестровій партії)» [9, 139], вона, на відміну від «дорослої музики», де яскраво виявлена епічна картинність симфонічного рівня, привносить у музичне прочитання першоджерела характерні риси фольклорних дитячих пісенно-ігрових жанрів.

Гра як атрибут дитячої сфери вносить неповторні відтінки в інтерпретацію «дорослих» обрядових сфер: обряд стає грою, отримуючи внаслідок цього «дитячого погляду» ту оригінальність, яка не присутня у площинах монументальних вокально-хорових композицій, розрахованих на доросле «професійне» сприйняття (безсумнівно, вдалою спробою поєднання засад балету й кантатного хору є дитячі хор зі «Швейцарських фресок»). Отже, основні принципи, застосовані композиторкою у жанрі кантати для дітей, цілком відповідають рівню й новим стилістично-драматургічним ідеям, які зародилися й розвивалися в українській музиці останньої третини ХХ ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гордійчук М. Леся Дичко. Творчий портрет. – К.: Муз. Україна, 1978.
2. Горбунко С. Дитяче хорове виховання в Україні. – К., 1999.
3. Конькова Г. Леся Дичко і дитячий світ // Спрага музики. Паралелі і час спогадів. – Частина 1. – К., 2001. – С. 85–86.
4. Луканюк Б. Активне фольклорне середовище як фактор композиторського стилю (на прикладі творчості М. Леонтовича) // Українське музикознавство. – К., 1987. – Вип. 22. – С. 38–48.
5. Пархоменко Л. Твори для дітей // Музика. – 1974. – №3. – С. 7–8.
6. Письменна О. Трансформація українського фольклору у кантаті Л. Дичко «Сонячне коло» // Наукові записки: Серія мистецтвознавство. – Тернопіль, 2001. – Вип. 2 (7), С. 22–31.
7. Серганюк Л. Контекст традиції // Музична україністика: сучасний вимір. Збірка наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства Лю Пархоменко. ІМФЕ. – К., 2005. – С. 175–182.
8. Тишко Н. Музика дітям : нотатки про твори для школярів // Культура і життя. – Вип. №8 – К., 1973.
9. Терещенко А. Українська радянська кантата і ораторія. – К.: Наукова думка, 1975.
10. Фільц Б. Народна обрядовість у творчості Лесі Дичко (на матеріалі дитячих хорових кантат) /Богдана Фільц // Матеріали до українського мистецтвознавства (на пошану А. І. Мухи). – Збірник наукових праць ІМФЕ ім. М. Т. Рильського – Вип. 3. – К., 2003. – С. 112–116.
11. Фільц Б. Види і жанри української музики для дітей // Українське мистецтвознавство. – Вип. 5. – К., 2004. – С. 105–109.

Ljdja Shegda

**CHARACTERISTICS OF LESIA DYCHKO'S CHORAL PIECES FOR CHILDREN
(BASED ON CANTATA FORMS)**

The article discusses genre and stylistic characteristics of Lesia Dychko's choral compositions for children based on cantata genre prevalent within the general trends of stylistic modes in Ukrainian music of the last third of the XX century.

Key words: choral compositions; cycle; stylistics; genre; cantata; mode of thought.

Наталія Цейко

**МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНА ВЗАЄМОДІЯ ЯК ОСНОВА КОМПОЗИЦІЇ СОЛОСПІВУ
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ В. КІПИ НА СЛОВА ЛЕСІ УКРАЇНКИ)**

У статті розглядається музично-поетична організація творів в. кіпи на слова лесі Українки. В цьому ракурсі аналізуються солоспіви «Осінній плач», «Стояла я і слухала весну», «Хотіла б я піснею стати» та ін. ; вирізняються резонуюча та авторизуюча тенденції взаємодії слова та музики.

Ключові слова: солоспів, музично-поетична взаємодія, резонуюча тенденція, авторизуюча тенденція.

Проблема діалогу – ключового фактору музично-поетичної взаємодії – активно опрацьовується сучасним українським музикознавством і культурологією (праця О. Самойленко [10], та ін.). Музично-поетичний діалог став предметом досліджень О. Філатової [11], С. Луковської [6], О. Галузевської [3] та ін.

У представленій роботі буде здійснена спроба дослідити музично-поетичну взаємодію як основу композиції солоспіву на прикладі творів Вадима Кіпи на слова Лесі Українки. Вадим Кіпа – український піаніст і композитор, уродженець Київщини, випускник Київської консерваторії та аспірантури, емігрант до США, відомості про якого знаходимо у працях Т. Булат [1], Б. Верещагіна [2], А. Мухи [7]. Отож, дана тема, пов'язана з творчістю митця, спадщина якого тривалий час була практично невідомою для вітчизняної спільноти, є актуальною.

Мета статті – висвітлити музично-поетичну взаємодію як основу композиції солоспіву.

Звернення В. Кіпи до творів Лесі Українки втілюється в музиці до драми «Бояриня», яка вперше була поставлена у Нью-Йорку режисером Володимиром Липняком [1, 4] та в циклі з дев'яти романсів, що увійшли до згадуваної збірки «Романси на вірші українських поетів». Всі ці романси написані на слова з різних поетичних циклів Лесі Українки. Отож, до вокального циклу, написаного у 1966–1967 роках, увійшли такі твори: «Не співайте мені сеї пісні», «Надія», «Осінній плач», «Вечірня година», «Напровесні», «Стояла я і слухала весну», «Пісня», «Хотіла б я піснею стати», «Скрізь плач, і стогін, і ридання». Як вказує Т. Булат, ще шість вокальних творів на вірші поетеси залишилися незакінченими [1, 7]. «Мелодика романсів Вадима Кіпи – переважно аріозо-декламаційного типу. . . Фортепіанний супровід вокальних творів – напрочуд виразний. Завдяки йому солоспіви мають неприховані риси дуетності, а сама структура композицій нерідко тяжіє до музичних сцен» [1, 7]. У вступному слові Віталій Кирейко вказав на переваження солоспівів складними піаністичними пасажами [4], відтак у збірці бачимо вже полегшену редакцію, здійснену В. Кирейком таким чином, щоб не порушити авторської мови.

Перш ніж перейти до характеристики музично-поетичної взаємодії у солоспівах В. Кіпи на слова Лесі Українки, звернемося до тлумачення резонуючої та авторизуючої тенденцій у названій взаємодії, спираючись на працю Н. Огаркової [8]. Базуючись на дослідженнях Б. Асаф'єва, О. Руч'євської, В. Васіної-Гроссман, в яких камерно-вокальний твір визначається як «система музично-поетичних взаємодій» (курс. – Н. О.) [8, 111], Н. Огаркова на основі ступеня контрасту у взає-

модії елементів поетичного і музичного текстів виводить дві тенденції та показує їх взаємодію на прикладі камерно-вокальних творів Д. Шостаковича, С. Слоніського, Б. Чайковського, Б. Тищенко, В. Сильвестрова, – композиторів, у творчості яких принципи музично-поетичної взаємодії, за словами авторки, отримали «яскраво новаторське вирішення» [8, 110].

Отож, до цих тенденцій належать [8, 111]:

- 1) «резонуюча» – «утвердження поетичної ідеї, смислової логіки поетичного тексту... передбачає максималізацію ознак паралельної організації поетичного та музичного текстів»;
- 2) «авторизуюча» – «утвердження власне музичного смислу, іманентно музичної логіки розвитку матеріалу... передбачає мінімалізацію ознак паралельної організації» поетичного та музичного текстів.

Вказані вище тенденції взаємодіють між собою, проявляючись у ставленні композитора до смислової та структурної сторін поетичного тексту. Відтак, на структурному та семантичному рівнях Н. Огаркова показує схематичні варіанти двох принципів музично-поетичної взаємодії [8, 113–114]. Перший із них – «паралельний принцип музично-поетичної взаємодії», що поділяється на «паралельно-резонуючий» і «паралельно-авторизуючий» типи. Як вказує авторка, поняття «паралелізму» використовується у значенні аналогії, на відміну від повної тотожності та повної роздільності, як його пояснює Ю. Лотман у праці «Аналіз поетичного тексту» [5]. Другий – «поліфонічний принцип музично-поетичної взаємодії», що передбачає рівноправну дію «резонуючої» та «авторизуючої» тенденцій.

Керуючись результатами вказаних вище досліджень, вважаємо за необхідне більш детально показати варіанти *взаємодії* резонуючої та авторизуючої тенденцій *на рівні семантики твору*, здійснивши це на прикладі аналізу солоспівів В. Кіпи на слова Лесі Українки. В цілому погоджуючись з висновками Н. Огаркової, представимо варіанти не лише дії резонуючої чи авторизуючої тенденцій, а й їх суміщення. Останнє бачимо двох типів:

1) постійне суміщення тенденцій – співіснування дії двох тенденцій протягом всього музичного твору (наприклад, резонуюча у вокальній партії та авторизуюча, контрастна, у фортепіанній партії або навпаки);

2) рухоме суміщення тенденцій – перехід від ознак однієї тенденції до ознак іншої або їх раптове зіставлення.

Серед прикладів панування резонуючої тенденції в музично-поетичній взаємодії – солоспів «Скрізь плач, і стогін, і ридання», що завершує камерно-вокальний цикл. Поетичний текст – вірш зі збірки «На крилах пісень»¹.

Музичний текст «резонує» з поетичним декламаційністю у вокальній партії, починаючись у тональності, що вже набула стійкої семантики трагедійності – *c-moll*, а також «хиткістю» зіставлення підвищеного та діатонічного IV ступеня, переважанням «похмурої» субдомінантової сфери та ін. (приклад 1):

*Скрізь і плач, і стогін, і ридання,
Несмілі поклики слабі,
На долю марні нарікання,
І чола, схилені в журбі. < . . . >*

¹ Леся Українка. Зібрання творів у 12 т. – К. : Наукова думка, 1975. – Т. 1. – С. 81.

Приклад 1

Moderato

Скрізь

плач, і сто-гін, і ри-дан-ня, не-смі-лі по-кли-ки, сла-бі,

Відображаючи семантичні зміни в поетичному тексті, музичне звучання переходить у ще більш «затемнену» «тональність плачу» b-moll (*rosso animato*, друга частина солоспіву). У ній викладається наступна структура вірша («Над давнім лихом України. . .»), що завершується твердженням:

< . . . > Заржавіють від сліз кайдани,
Самі ж ніколи не спадуть! < . . . >

Під час викладу другої частини солоспіву, в якій насичується фортепіанна фактура (гармонічні фігурації тощо), здійснюється модуляція з b-moll у більш оптимістичний B-dur, а в динамізованій репрізі, в якій поєднуються елементи музичного викладу з першої і другої частин – у «героїчний» Es-dur:

< . . . > Нащо даремнії скорботи?
Назад нема нам вороття!
Берімося краце до роботи,
Змагаймося за нове життя!

Окрім тональної семантики, яка видається найбільш вагомою, у солоспіві необхідно відзначити подекуди наявність конфліктних полігармоній у фортепіанній партії (як, наприклад, у вступі), альтераційності мелодичної лінії вокальної партії тощо. Таким чином, композитор, зберігаючи структуру вірша, постійно слідує за його семантикою, тим самим відображаючи стильові основи поезії Лесі Українки в музичній інтерпретації.

Як приклад авторизуючої тенденції в музично-поетичній взаємодії проаналізуємо інтерпретацію В. Кіпою вірша Лесі Українки «Стояла я і слухала весну» з циклу «Мелодії» збірки «Думи і мрії»¹. У солоспіві спостерігаємо контраст поетичної «пісні весни», як назвав цей вірш О. Рисак [9], та похмурого колориту музики (приклад 2).

¹ Леся Українка. Зібрання творів у 12 т. – К. : Наукова думка, 1975. – Т. 1. – С. 118.

У кульмінації твору на словах

< . . . > Вона мені співала про любов,

Про молодісі, радосі, надії < . . . >

композитор переходить у ще більш «песимістичний», «трагедійний» es-moll.

Andante Приклад 2

я - - ла я і слу - ха - ла - вес - ну,

В цілому мелодика вокальної партії солоспіву має декламаційний характер, що в поєднанні з альтераційністю в фортепіанній партії (одночасне використання пониженого і підвищеного IV ступеня, неаполітанський з хроматичними неакордовими звуками тощо) створює ефект напруження. Так, наприклад, на кульмінаційній вершині (« . . . надії . . . ») III ступінь мінору вокальної партії звучить на фоні тонічного тризвука, стійкість якого «вибивається» неакордовими звуками – дисонуючим з тонікою VII підвищеним та ін.

Аналіз музичної інтерпретації вірша «Стояла я і слухала весну» вказує на втілення в солоспіві лірико-драматичного образу на противагу ліричному образу поезії Лесі Українки. В. Кіпа концентрує увагу на складних інтимних почуттях внутрішнього світу людини, для якої «радощі», «молодощі» весни є контрастними, зовнішніми, чужими емоційними станами. У цьому знаходимо «смісл думок і почуттів людини, що жила в добу соціальних зламів» [1, 8].

Перейдемо до варіантів суміщення резонуючої та авторизуючої тенденцій. Постійне суміщення тенденцій знаходимо у солоспіві «Не співайте мені сеї пісні», що також написаний на вірш із циклу «Мелодії» збірки «Думи і мрії»¹.

У вокальній партії чітко простежується контраст до семантики вірша, що свідчить про авторизуючу тенденцію, яка проявляється у використанні «зустрічного жанру»² романсу. Мелодика солоспіву, що є досить стереотипною (неоригінальною), нагадує типовий мелодичний матеріал з пісенно-романсового інтонаційного словника, контрастує з настроєво-семантичною палітрою вірша (приклад 3).

¹ Леся Українка. Зібрання творів у 12 т. – К. : Наукова думка, 1975. – Т. 1. – С. 117.

² Стосовно поняття «зустрічний жанр», а також «зустрічна інтонація» та «зустрічна концептосфера» див. працю О. Галузевської [3], в якій авторка відштовхується від поняття «зустрічний ритм» В. Васиної-Гроссман.

Приклад 3

Не спі - вай - те ме - ні се - і піс - ні, не вра - жай - те сер - день - ка мо - го! Лег - ким сном спить мій жаль у сер - день - ку. На - що спі - вом бу - ди - ти йо - го?

Аналіз солоспіву показав, що резонанс до семантики вірша проявляється в фортепіанній партії. Саме в ній зосереджена поступова драматизація образу в музичному висловлюванні, здійснена поступовим переходом від спокійних фігурацій до більш насиченої, багат шарової фактури, до поєднання акордового викладу та тришаровості фактури в другій частині (приклад 4) та в репризі, в якій нарешті настає кульмінація («... *легким сном*...» на фоні витриманого VI септакорду в партії фортепіано).

Також ознакою авторизуючої тенденції є зміни композиції вірша в солоспіві. Тут застосуємо поняття «зустрічної форми», яке вже використовувалося при аналізі способів музично-поетичного діалогізування в солоспіві Лесі Українки – Віктора Герасимчука «Гей, піду я в зелені гори» у праці «Солоспіві Віктора Герасимчука на вірші з циклу «Хвилини» Лесі Українки: проблема музично-поетичного діалогу» [12]. Аналогічно у солоспіві «Не співайте мені сеї пісні» тричастинність-репризність використовується замість закладеної у вірші двочастинності: композитор повторює першу строфу вірша в репризі.

Приклад 4

Ви не зна-є-те, як я страж-даю, якси-джу я, мов-чаз-на, блі - да, то ж то - ді в ме-не в сер-ці гли - бо - ко сі - я піс-ня сум-на-я ри - да.

Нарешті, прикладом рухомого зміщення тенденцій є солоспів «Напровесні» зі збірки «На крилах пісень»¹. Тут спостерігаємо співставлення в музично-поетичній взаємодії: авторизуюча тенденція проявилася у фортепіанному вступі, резонуюча – в подальшому розвитку солоспіву.

Образ, створений у фортепіанному вступі (приклад 5) і в завершенні твору, створює контраст, «відтіняє» подальший світлий, активний настрій солоспіву. Очевидно, це підкреслення головної ідеї вірша, вираженій у словах

< . . . > Не дивуйтесь, що серце так рв'яно,

Щиро прагне і волі, і діла < . . . >

Якщо у завершенні солоспіву фортепіанна партія резонує з семантикою вірша, то на початку твору зіставлення образності фортепіанного вступу та наступного поетичного тексту з легким, світлим, сповненим весняної чистоти музичним супроводом (приклад 6) є доволі контрастним.

Приклад 5

Allegro agitato

¹ Леся Українка. Зібрання творів у 12 т. – К. : Наукова думка, 1975. – Т. 1. – С. 55.

Приклад 6

Allegro agitato

Не ди - вуй - тесь, що кві - том пре - крас - ним роз-ці-

ла - ся дів - чи - на не - смі - ла

Не зупиняючись на аналізі засобів музичної виразовості цього солоспіву, як яскравий приклад резонуючої тенденції вкажемо на зображальність в другій частині твору, частково виражену і у вокальній партії, і в фортепіанній (приклад 7).

Приклад 7

так на - про - вес - ні дзвін - кі по - то - ки пруд-ко,

гуч - но збі - га - ють із кру - чи.

Проведене дослідження музично-поетичної взаємодії як основи композиції солоспіву на прикладі творів Вадима Кіпи на слова Лесі Українки дозволило зробити висновок про те, що композитор по-різному підходить до опрацювання поетичного слова поетеси. Музика В. Кіпи і резонує з семантикою віршів, і контрастує з ними «зустрічним жанром», «зустрічною формою», настроями та образністю. У циклі солоспівів композитора на вірші Лесі Українки знаходимо приклади як *максималізації* ознак паралельної організації поетичного та музичного текстів, утвердження поетичної ідеї, що свідчить про домінування резонуючої тенденції в музично-поетичній взаємодії (наприклад, солоспів «Скрізь плач, і стогін, і ридання»), так і приклади *мінімалізації* ознак паралельної організації поетичного та музичного текстів, утвердження власне музичної ідеї, в результаті чого контрастне музичне звучання виявляє панування авторизуючої тенденції (наприклад, твір «Стояла я і слухала весну»). Та найбільш цікавим є поєднання дії вказаних тенденцій у музично-поетичній взаємодії. Так створюється постійне суміщення тенденцій (наприклад, «Не співайте мені сеї пісні») та рухоме суміщення – модуляція з однієї тенденції в іншу (наприклад, «Напровесні»).

Таким чином, діалог музики і поезії є однією із найвагоміших основ творення композицій солоспівів Вадима Кіпи на слова Лесі Українки, різноманітних за образністю та багатогранністю музичного висловлювання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Булат Т. Музикант з «дужим інстинктом до звукової барви»: Слово про українського піаніста, композитора, органіста, педагога Вадима Кіпу // Кіпа В. Романси на вірші українських поетів. – К.: Музична Україна, 1998. – С. 5–8.
2. Верещагін Б. Вадим Кіпа // Музика. – 1998. – № 4. – С. 14–15.
3. Галузевська О. Діалог слова і музики у співтворчості Івана Карабиця та Бориса Олійника: Автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17. 00. 03 /Національна музична академія ім. П. І. Чайковського. – К., 2006.
4. Кіпа В. Романси на вірші українських поетів. – К.: Музична Україна, 1998. – С. 14–50.
5. Лотман Ю. О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста. Статьи и исследования. Заметки, рецензии, выступления. – СПб. : Искусство-СПБ, 1996.
6. Луковська С. В. Вокальні мініатюри К. Дебюссі на слова П. Верлена в контексті камерно-вокальної творчості композитора: Автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17. 00. 03 /Національна музична академія ім. П. І. Чайковського. – К., 2005.
7. Муха А. Композитори України та української діаспори: Довідник. – К.: Музична Україна, 2004.
8. Огаркова Н. О некоторых аспектах взаимодействия поэзии и музыки в советской камерной вокальной музыке 60–70-х годов // Проявление контраста в музыке: Межвузовский сборник научных трудов. – Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1988. – С. 110–130.
9. Рисак О. Мелодії та барви слова у творчості Лесі Українки // «Найперше – музика у Слові»: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст. – Луцьк: РВВ «Вежа», 1999. – С. 85–238.
10. Самойленко О. І. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства: Автореф. дис... д-ра мистецтвознавства: 17. 00. 03 /Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2003.
11. Філатова О. О. Жанровий генезис виконавського діалогу в музиці (на матеріалі камерно-вокальної творчості): Автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17. 00. 03 /Одеська держ. музична академія ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2005.
12. Цейко Н. Солоспіви Віктора Герасимчука на вірші з циклу «Хвилини» Лесі Українки: проблема музично-поетичного діалогу // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. – Вип. 14. – Рівне, 2008. – С. 99–105.

Natalia Tsejko

INTERACTION OF POETRY AND MUSIC AS A BASIS
OF COMPOSITION OF SOLO SINGINGS

(ON THE EXAMPLE OF WORKS BY V. KIPA ON LESIA UKRAINKA'S VERSES)

The musical-poetic organization of Vadim Kipa's works on Lesia Ukrainka's verses is examined in this publication. The solo singings «Autumn's crying», «I stood and listened to the spring», «I would like to become a song», etc. are analysed in this foreshortening; the vibrant and authorising trends of the interaction of music and word are selected.

Key words: solo singing, musical-poetic interaction, vibrant trend, authorising trend.

Ольга Коменда

ФУНКЦІЇ КОНЦЕПТУ «НАДІЯ» У КАНТАТІ ВІКТОРА ТИМОЖИНСЬКОГО
НА СЛОВА ЛЕСІ УКРАЇНКИ

У статті зроблено спробу простежити вплив концепту «надія» на структурні параметри (принципи членування та взаємозв'язку) кантати Віктора Тиможинського на слова Лесі Українки.

Ключові слова: концепт «надія», принципи членування та взаємозв'язку, інтерпретація, концептуально-структурна організація, семантика.

Концепт, концептуальний аналіз, концептуальна семантика – поняття, якими активно оперує когнітивна лінгвістика. Учені досліджують різнопланові за сферою функціонування концепти – обов'язок, правда, послух, пам'ять, совість та ін.

Сьогодні немає єдності між ученими в питанні, що слід вважати концептом. За твердженням Т. Космеди, концепт (лат. *conspicere* (*conceptus*) – це «згусток певної культурно-національної інформації, зафіксований у мові» [3, 166]; на думку Ю. Степанова – «згусток культури у свідомості людини; те, у вигляді чого культура входить у ментальний світ людини» [8, 40]; для О. Селиванової – це «фрагмент знання, досвід особистості, що включає як мовну, так і позамовну інформацію» [7, 14]; для В. Маслової – це «семантичне утворення, відзначене лінгвокультурною специфікою, таке, що... маркує етнічну мовну картину світу і є цеглинкою для побудови «оселі буття» (за М. Хайдеггером), певний квант знання, що відображає зміст усієї людської діяльності..., є наслідком зіткнення словникового значення слова з особистим і народним досвідом людини (за Д. Лихачовим) і оточений емоційним, експресивним, оцінним ореолом» [4, 36].

Погоджуючись із таким трактуванням концепту у застосуванні до аналізу вербального тексту, вважаємо, що коректно розглянути його також в аспекті взаємодії з музичним текстом, поєднуючи концептуальний і структурний підходи.

Антон Веберн¹ у лекціях «Шлях до нової музики» (1933 р.) зазначав: «Бажаючи що-небудь сказати, я повинен говорити *зрозуміло*. Але як стати зрозумілим? Для цього потрібно виражати думку по можливості *чітко*. Слухачеві повинно бути ясно, що я говорю. Я не повинен витратити зайвих слів, ходити навкруги. У нас є для цього особливе слово: *наочність* (*Fasslichkeit*). Наочність є вищим законом усякого вираження думки. Ясно, що це повинно бути вищим законом» [2, 23].

Поняття *Fasslichkeit* Веберн тлумачив як дихотомію «членування² – взаємопов'язаність». «Необхідно, – за словами композитора, – щоб весь час співалося «одне і те ж» Тому що потрібний взаємозв'язок, співвіднесеність елементів...» [2, 24], необхідно так працювати з матеріалом, щоб все виводити з одного (гармонію – з мелодії, інтермедію – з теми, розробку – з експозиції і т. ін. – О. К.),

¹ За словами Тиможинського, Веберн для нього особисто – знакова постать.

² Членування – тобто розмежування головного і другорядного.

і щоб таким чином отримувати найбільш тісний, найбільш органічний взаємозв'язок»¹ [2, 57].

Виходячи із сказаного, метою статті є спроба простежити вплив концепту «надія» на структурні параметри (принципи членування та взаємозв'язку за Веберном) однойменної кантати Віктора Тиможинського, написаної на вірші Лесі Українки. Це передбачає вирішення завдань:

1) виявити специфіку інтерпретації концепту «надія» у поезії Лесі Українки;

2) визначити, яким чином відбувається перекодування значень з вербальної системи у звуко-висотну, тобто вказати закономірності, на основі яких формується структура кантати, визначивши функції концепту «надія» у цьому музичному тексті.

Як вказує тлумачний словник української мови, слово «надія» має два основні значення:

1) впевненість у можливості здійснення чогось бажаного, потрібного, приємного або сподівання [5, 739];

2) власне те, на що можна надіятися, покладатися, хто є вірадою, опорою для кого-небудь².

Значно об'ємнішими значеннями (порівняно із вказаними – індивідуально-суб'єктивними, романтизованими) наповнюється вказане поняття з точки зору колективного досвіду українців, етнопсихології нації. Віддзеркалюючи усвідомлення багатолітніх прагнень до самовизначення та державотворення, часто «німий», пасивний (інтравертно-психологічний) протест проти іноземних гнобителів, слово «надія» для українця набуває національно-визвольного смислу. З іншого боку, уособлюючи релігійність української нації, поняття «надії» пов'язується із семантикою прощення гріхів, духовного вдосконалення, життя після смерті як ключових моментів православного християнського віросповідання.

Виразно колективний характер інтепретації поняття «надія» дозволяє говорити про нього як про один із ключових концептів української культури. Адже, як зазначає А. Свідзинський, концепти – це поняття, які є важливими насамперед «для соціального буття людей, поняття вельми сміливі, такі, що еволюціонують в історичному часі, зберігаючи при цьому певне інваріантне ядро... , містять в собі оцінку дійсності, викликають певні емоції, впливають на формування цінностей» [6, 72].

Погоджуючись із тим, що феномен концепту передбачає одночасне задіяння, перетинання багатьох можливих смислів, і що в такому розумінні власне концепт «надії» заявляє про себе у численних текстах Т. Шевченка, М. Коцюбинського, М. Вовчка, І. Франка і багатьох інших знакових для української культури мислителів, слід вказати і на його особливе, принципово важливе значення для творчості Лесі Українки. Не ставлячи за мету розглянути всі форми функціонування цього концепту у творчості геніальної поетеси, наведемо лише відомі рядки з «Contra spem spem»:

Так! Я буду крізь сльози сміятись,

Серед лиха співати пісні.

Без надії таки сподіватись.

Буду жити – геть думи сумні!

Цей чотиривірш показовий не тільки з точки зору акцентування концепту «надії» (розташований в кульмінації, в 3/4 форми), але і тим, що поняття «надія» тут відрізняється від поняття «сподівання», що суперечить традиційному їх розумінню як синонімів. Багатство змісту, гра сенсами «надії нема, але сподіватися буду», своєрідне «заперечення заперечення» в цілому, очевидно, власне психологізму пізньоромантичної доби, загострюють семантичне навантаження тексту, тим більше, що знайдений прийом певною мірою використовується у кожному з рядків (сльози – сміх; лихо – пісні; безнадія – сподівання; буду жити – думи сумні). Навіть такий поверхневий аналіз одного з ключових для Лесі Українки текстів свідчить про самотність інтерпретації концепту «надія» – звичайно в характерному для творчості поетеси індивідуалістично-психологічному ракурсі.

¹ Виводячи теорію композиції із філософії Гете, спираючись на праці «Вчення про колір» та «Метаморфоза рослини», Антон Веберн абсолютно ясно висловлює думку про те, що в мистецтві все повинно бути таким як в природі, оскільки все є вираженням природи, навіть якщо вона виступає у вигляді людини.


² Прикладами цих значень подаються рядки Т. Шевченка: 1) «Як же його у неволі жити без надії?»; 2) «А он розпинають вдову за подушне, а сина кують, Єдиного сина, єдину дитину, Єдину надію! в військо отдають!» [5, 739–740].

МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА І СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ

Що пропонує в цьому плані поезія, вибрана Тиможинським для кантати «Надія» (1991 р.)? В основу кожної з чотирьох частин покладений окремих вірш. Див. Таблицю 1.

Таблиця 1

Основні рівні концептуально-структурної організації музичного тексту

назва частини	1 ч. «Надія» ¹	II ч. «Єретик»	III ч. «Осінній спів, осінній плач»	IV ч. «Країно рідная!»
темп	Andante	Sostenuto. molto	Andante sostenuto. Adagio	Moderato
тональний план, співвідношення	<u>a- h- a-</u> 2 2	<u>d-</u> 4	<u>c- b- c-</u> 2 2 2	<u>D- A- G- A-</u> 2 4 2 2
композиційна будова	строфічна з рисами тричастинності	симфонізована по-будова, риси варіацій на cantus firmus	тричастинна форма	симфонізована куплетна форма (риса куплетної і контрастно-складової форм)
форми інтерпретації концепту надія	A A/A// A/// A1 <u>сумна НАДІЯ</u> – нездійсненність бажання (нічого немає, крім надії)	A A/A//A///A///A <u>дуалізм НАДІЇ</u> – Єретика та Інквізитор Торкмаведи (у кожного своя нездійсненна надія), система паритетних стосунків у вигляді хреста н І н Є  н Є н І	A B A/ <u>БЕЗНАДІЯ</u> (надії взагалі немає)	A B C A/ <u>радісна НАДІЯ</u> – «далека мрія, якась надія мліє»
концептуальний час	тепер	було колись	тепер	колись буде
концептуальний об'єкт	один герой /вона/	двоє героїв /він і він/	один герой /вона/	колективний герой /вони/
жанрові витоки	поетичні лірична поезія музичні лірична пісня, пісня-романс	епіко-драматична поема мелодрама, псалмо-спів, хорал	ліричний вірш лірична пісня, пісня-романс, арія	одичний вірш марш-гімн

Кожний з віршів прямо (як у I ч.) чи опосередковано (як у III ч.) втілює художню ідею, пов'язану з концептом «надії» (так реалізується принцип взаємозв'язку). Проте, поміщена у різні контексти, вона щоразу набуває своєрідного емоційно-сислового забарвлення. Завдяки різниці контекстів кожна з частин циклу по-новому інтерпретує концепт. (Див. Таблицю). При цьому прин-

¹ Написаний дев'ятирічною дівчинкою.

цип членування реалізується як посередництвом якісного навантаження концепта в даний момент (сум, радість, змагання за надію, відсутність надії і т. н.), так і за допомогою об'єктного та часового параметрів.

Своєрідність побудови і характеру взаємозв'язків цього циклу можна виявити шляхом його співвіднесення із семантико-структурним інваріантом симфонії, що, як відомо, уособлює упорядковану взаємодію чотирьох основних форм життєдіяльності людини: *gomo agens – gomo sapiens – gomo ludens – gomo communis* (за М. Арановським) [1, 24]. Логіка цієї концепції базується на перенесенні активного, діяльного (драматичного, чоловічого) начала у II ч. кантати, натомість – зосередженні у її непарних частинах (I, III) споглядальності, жіночності, ліричності¹. Цілком вірогідною в такому випадку постає гіпотеза безпосередньої залежності лірико-драматичного різновиду кантати від жіночої (емоційної) сутності концепту «надія».

Модель цього циклу представляє неklasичне співвідношення «полей напруги і розслаблення» (драматургічних плюсів і мінусів). Замість «сильна – слабка – слабка – сильна», як це є у класичній симфонії, тут варіант – «слабка – сильна – слабка – сильна». Логіка побудови позбавлена ознак концентричної симетрії, натомість базується на ідеї парного контрасту, характерного для пісенного жанру (заспів – приспів). Таким чином напрошується висновок про те, що і енергетичну, і драматургічну концепцію циклу формує характерність концепту «надія».

Необхідно звернути увагу на ще один дуже важливий момент. Він стосується III ч. , єдиної, де взагалі немає лексеми надія, по суті навіть натяку на неї. На перший погляд, саме через це ця частина взагалі «випадає» з цілого. Проте, коли розглянути III ч. не просто як продовження, а власне як наслідок II ч. , то стає зрозуміло, що факт відсутності надії в III ч. – логічний результат «драматичного хреста» II ч. – єдиної частини кантати, де згідно із закономірностями драматичного жанру поняття «надії» піддається «рольовому розщепленню» і еволюційному (в умовах наявності сюжету) дуалізму (надія є – надії немає) (Див. Таблицю).

Така концентрація «подій» і «результатів» утворює ситуацію, за якої логічним закінченням кантати стає III ч. як найбільш результативна, найретельніше і найпослідовніше підготована². Фіналу відводиться певною мірою формальна роль данини традиції.

Сказаним в основних рисах розглянуто функцію концепту «надія» на композиційно-архітектонічному рівні. Тепер розглянемо його дію на рівні побудови кожної частини.

Звертаючись до загальноприйнятого тлумачення слова «надія», пригадаймо, що воно означає також опору для кого-небудь [5, 739–740], прагнення опори, впевненості, стабільності. Бути надійним – означає бути стабільним, передбачуваним, незмінюваним. З цієї точки зору будь-які фактори константності, в т. ч. повторності музичного тексту можуть бути інтерпретовані як знаки надії. У I ч. , наприклад, вони представлені доволі показово. Це не тільки звертання до моделі варіантної строфічності, ознаки динамічної репризи, але й прийоми імітаційної поліфонії, а саме – імітації тенорисопрано у 2 строфі «Надія вернутись», 3-голосне фугато «Поглянуть і ще раз на степ, могилки» у 4 строфі тощо.

У II ч. – їх вагомість в цілому дещо слабша, що пояснюється вищезапропонованою концепцією кантати. II ч. представляє собою вільно трактовані, симфонізовані варіації (на зразок *cantus firmus*), побудовані на розгалуженому мелодико-гармонічному варіюванні теми-кластеру «Було се за часів». Ступінь варіювання в II ч. , порівняно з I ч. , значно вищий, ніж ступінь повторності, проте феномен нестійкої рівноваги надії-безнадії досягається в т. ч. ще більш послідовним, ніж у I ч. , застосуванням фугатної форми – у 1-й вар. *Andante molto* «Кати-ченці» – 3-голосне фугато; у 2-й вар. *Meno mosso* «І чутка є така» 3-голосне фугато; у 4-й вар. *Meno mosso* «І сталось вічне диво» – 2-голосне фугато.

¹ Емоційно-почуттєвою якістю концепта зумовлено, очевидно, і темпове вирішення кантати (три перші частини – *Andante*, фінал – *Moderato*).

² Напрошується порівняння із 5-ю симфонією Бетховена, де, звичайно, ж зовсім іншими засобами, але поява фіналу обумовлювалася приблизно таким же рівнем інтенсивності підготовки, як поява III ч. кантати Тиможинського.

В умовах інтенсивного варіювання і симфонізованого викладу II ч. не випадково також, очевидно, фігурує прийом ремінісценції (в інших частинах його немає), що проявляється через повторення, перегуки мотивів на відстані: «на інквізицію» – «і тільки сльози»; «і мук ще додали» – «він не зомлів»; «І чутка є така» – «І сталося вічне диво». Зазначені фугато і ремінісценції виконують роль факторів константності, стабільного начала, тобто, по суті, є перекладом концепту «надії» на музичну мову.

У III ч. такої константності немає, за винятком динамічної репризи та вільної імітаційності в рамках мелодизовано-поліфонізованого викладу. У IV ч. також не спостерігається повторень, виразної схожості між розділами форми. Натомість з метою художнього узагальнення тут акумулюється більшість знаків попередніх частин, поміщених в однорідне звукове середовище симфонізованої куплетної форми. Єдиний виняток становлять неточні імітації в зоні кульмінації («І оновлення сили молодій»).

Розгляд дії чинників повторення – неповторення в окремо взятій частині підтверджує достовірність запропонованих вище (Див. Таблицю) форм інтерпретації концепту «надія», а також стверджує його вплив на побудову кожної окремо взятої частини.

Для вивчення закономірностей членування і взаємозв'язку дрібніших елементів структурної організації музичного тексту звернемося до інтерваліки, акордики, ладо-тональних співвідношень і т. ін., розглянувши їх з точки зору взаємодії з концептом «надії».

У I ч. помічаємо значну роль квінтових (квартових) мелодичних кроків і гармонічних співзвуч. Цей досконалий консонанс (ч. 5), багатократно обіграний в експозиції, репризи, коді I ч. переважно у дисонантному оточенні, який фігурує в якості віх тонального плану фіналу саме тих частин, де концепт «надії» проявляє себе найбільш ефективно, виконує роль лейтінтонації кантати. Зважаючи на такі його бажані, очікувані психологією музичного сприйняття риси, як консонантність, досконалість, повторюваність (в рамках даного тексту), він може вважатися своєрідним музичним корелятом концепта «надії».

Його семантику посилюють яскраві мажорні акорди (побічні тоніки a-moll), що з'являються у хроматичному мінорному контексті на дієвих, позитивних словах «поглянуть» (F-dur) – «жити» (E-dur) і в I ч., і в IV ч.; характерні для Тиможинського квінтакорди¹: у II ч. («і мук ще додали», «він не зомлів»), у III ч. («плач», т. 15), у IV ч. («сповитому журбою», «йшла шукать»), «пикардійська терція» на початку і в кінці II ч.

Натомість сумний характер, нездійсненність надії, у I ч. наприклад, уособлює застосування на початку третьої строфи мінорного варіанту мотиву «поглянуть» – VI7moll, після якого у наступному співзвуччі тон «as» знову переходить у «a», створюючи ефект нестійкості, блукання, при цьому тональні орієнтири й надалі залишаються прихованими (підключається чужий «b» і т. ін.).

Противагою різним мажорним акордам є символіка h-moll (b-moll у репризи III ч. використовується як максимальне затемнення h-moll)², яка проходить через всю кантату як знак безнадії, байдужості, втрати. Вона з'являється у 4-й строфі I ч. («Поглянуть і ще раз на степ, могилки»); досить багато у II ч. – тричі у 1-й вар. зі словами «на інквізицію», а також – «мовчав на всі погрози», «зомлів» (за другим і третім разом), «давайте ще вогню, вогонь моя відрада»; на початку IV ч. («рідная»),

Роль противаги квінті як головному музичному кореляту концепта «надії» виконує лейтінтонація секунди, яка відіграє вагомий роль не тільки на макрорівні тональних співвідношень (Див. Таблицю), але й у формуванні того сумного, безвідрадного, хроматичного, тонально-невизначеного контексту, у який поміщені вищевказані знаки надії. (Див. наприклад 3-ю строфу I ч. «Поглянуть і ще раз на синій Дніпро»).

Особливо широкомасштабно лейтінтонація секунди заявляє про себе у II ч. кантати. Вона звучить кругом – у вертикалі, горизонтально, як складова тонікального кластера тощо, уособлюючи

¹ Див. «Два хори rustico», «Кривий танець», «Купайло» тощо.

² Нерівність співвідношення сил, в якій різні мажорні акорди протиставляються одному мінорному, є драматургічно закономірним і художньо оправданим прийомом. Пригадується народна приказка «Всі щасливі (мажор – О. К.) – щасливі по-різному, всі нещасні – однаково».

безнадію, самотність, відчуження, страждання. Окремо варто звернути увагу на показове тривале приготування секундової інтонації у 3 вар. II ч. до того моменту, як вона перетвориться в остинато (*fegose con moto*, «І завдали тортури несвітської»), на фоні якого вестимуть мелодію басы, що тричі розпочинатимуть активний підйом, так і не досягнувши бажаної вершини (зрив кульмінації – хорал «моливсь один з ченців»). Секунда мелодична і гармонічна («благаю вас, кати») звучить і в соло баса (II ч.) «Ченці, ради Христа».

У III ч. секунда набуває значення *lamentoso*. У такому сенсі вона представлена і мелодично, і як крок секвенції (в темі), і як тональне співвідношення експозиції – репризи (c-moll – b-moll).

Спостереження за розсипаними по всьому тексту такими і подібними їм елементами схиляє до розгляду даного явища з точки зору взаємодії різних структур, які кружляють у єдиному текстуальному потоці, співвідносяться на відстані, дотикаються, перетинаються, у процесі чого відбувається перекодування інформації з однієї знакової системи в іншу, наслідком чого є породження смислу.

Підсумовуючи проведений аналіз, необхідно зазначити, що концепт «надії» є багатокомпонентним, оскільки вміщає в себе низку концептів-мінімумів (емоція, предмет, бажання, сподівання, «сумна надія», «радісна надія», індивідуальна, колективна, активна, пасивна, світська, духовна тощо). Моделюючи концепт-максимум, концепти-мінімуми взаємодіють між собою, взаємозумовлюють один одного, об'єднуючись такими характерними рисами концепту-максимуму, як антропоцентричність, гуманістичність, кордоцентричність. Семантика концепту-максимуму в кожному випадку формується ієрархією його структуротворчих елементів, яка залежно від контексту може змінюватися, виводити на перший план нові пріоритети.

У розглянутих віршах Лесі Українки ієрархія смислів концепту-максимуму може бути представлена як: 1) психологія особистості; 2) етнопсихологія; 2) національна історія; 4) релігія (християнство); 5) навколишній світ (природа); 6) народні звичаї, традиції (міфологія).

Аналіз кантати «Надія» виявив, що різноманітні смислові нюанси концепту, спостережені у поезії Лесі Українки, знайшли індивідуальну інтерпретацію у способах організації звукового матеріалу музичного тексту Тиможинського. Спосіб їхньої взаємодії полягає у співвіднесеності, органічності сполучення низки знаків і значень поетичних та музичних елементів тексту. У загальному це можна уявити як паралельні лінії тексту (вербальну, де реалізуються значення концепта, і музично-інтонаційну), на різних участках яких з'являються певні повідомлення (знаки), значення яких співвідносяться не лише зі значеннями своєї знакової системи, але й зі значеннями паралельної. Взаємодія між двома знаковими системами відбувається на основі віднайдення семантичної схожості, спорідненості між знаками різних знакових систем, тобто шляхом дешифрування знаків і перенесення (перекодування) інформації з однієї знакової системи у іншу. В умовах поетично-музичного діалогу¹ такі «вогнища» художньої структури (моменти семантичної спорідненості, семантичного збігу знаків різних систем) нерідко бувають згенеровані семантичною дією певного концепта, при цьому виконують креативну, енергетико-творчу функцію тексту, утворюючи між собою систему взаємовідносин і значень вищого рівня, а також за рівнем узагальнення і абстракції створюють можливість виходу у позатекстову сферу.

У результаті проведеного аналізу виявлено, що концепт «надія» у музичному тексті Тиможинського виконує функції:

1) генерування системи художніх ідей, образів, символів, значень, що прямо чи опосередковано втілюються у кожному з елементів тексту кантати, об'єднуючи усі його ділянки у єдине ціле і водночас співвідносячи даний текст із позатекстовими явищами;

2) структурування музичного тексту за допомогою різного роду втілення принципу повторності (надія – константність, стабільність, незмінність і т. ін.) – строфічності, імітаційності, реприз-

¹ В основі взаємодії структурних елементів різних знакових систем лежить феномен діалогічності (за М. Бахтініним), що репрезентує себе на синтагматичному та парадигматичному рівнях. В умовах поетично-музичного діалогу він може утворювати своєрідні криві, що в певні моменти перетинаються, де точки перетину стають «семантичними згустками», чи паралельні – «лінії орнаменту», що ніколи не дотикаються, але утворюють певні відношення.

ності як на синтагматичному, так і парадигматичному рівнях;

3) координування і взаємодії (моменти утворення смислу) текстових структур як одиниць ієрархії смислів концептів-мінімумів – частин, ділянок форми, фаз розвитку кантати тощо, що володіють знаковою сутністю;

4) формування первинних (циклічна кантата) і вторинних (лірико-драматична) жанрових ознак тексту, його психо-енергетичної напруженості (пасивність – активність – пасивність – активність), а також драматургічної концепції твору, де саме III ч. (мінус-кульмінація), а не IV ч., відіграє роль фіналу.

Нескладно побачити, що кожна з перелічених функцій концепта так чи інакше реалізує опозиційний принцип «членування – взаємозв'язку». Таким чином генералізуючою функцією концепту «надії» у кантаті Тиможинського постає (за Веберном) унаочнення структури музичного тексту.

Запропонований дискурс в основному торкався деяких позицій синтагматики тексту Тиможинського. Фактично невисвітленими залишилися його парадигматичні зв'язки – шлейф інтертекстових алузій, пов'язаних із кантатою М. Лисенка «Радуйся, ниво неполитая» (циклічність) і кантатою-симфонією «Кавказ» С. Людкевича (роль поліфонічного мислення, симфонізація жанру), стилістикою хорів К. Стеценка (фактура фіналу), вокальним циклом М. Мусоргського («Песни и пляски смерти») і симфонією Д. Шостаковича № 14 (трансформація концепту в кожній частині). . . . Подібний ряд може бути суттєво продовжений. І кожний його елемент стане потенційною можливістю віднайдення нових смислів, розширення і збагачення запропонованої інтерпретації, у т. ч. і стосовно концепту «надія».

ЛІТЕРАТУРА

1. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советский музыке 1960 – 1975 годов. Исследовательские очерки. – Л.: Советский композитор, 1979.
2. Веберн А. Путь к новой музыке. Лекции о музыке. Избранные письма / Пер. с нем. В. Г. Шнитке. М.: Музыка, 1975.
3. Космеда Т. А. Аксиологічні аспекти прагмалінгвістики: формування і розвиток категорії оцінки. – Львів: Видавництво ЛНУ ім. І. Франка, 2000.
4. Маслова В. А. Когнитивная лингвистика: Учебное пособие. – Минск: Тетра Системс, 2004.
5. Новий тлумачний словник української мови у 4-х т. / Уклад. В. Яременко, О. Сліпушко / 2 т. – К. : Аконт, 2001.
6. Свідзинський А. Самоорганізація і культура // http://dsl.sf.ukrtel.net/biblio/index.php?a_id=1&r_id=3/ – 224 с.
7. Селиванова О. Принципи концептуального аналізу // Актуальні проблеми металінгвістики. – Київ; Черкаси: Брама, 1999. – С. 11-14.
8. Степанов Ю. Константы: Словарь русской культуры: Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Академический Проект, 2001.

Olga Komenda

FUNCTIONS OF CONCEPT OF A HOPE IN THE CANTATA OF VICTOR TIMOZHINSKY ON THE WORDS OF LESYA UKRAINKA

An attempt to trace influence of concept of a hope on the structural parameters (principles of articulation and intercommunication) of cantata of Victor Timozhinsky on the words of Lesya Ukrainka is done in the article.

Key words: concept of a hope, principles of articulation and intercommunication, interpretation, conceptually structural organization, semantics.

ЧИННИКИ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДНОЇ МУЗИКИ

У статті досліджується проблема взаємодії традиційних і сучасних чинників у розвитку української пісенної естради.

Ключові слова: масова культура, масова музика, фольклор, стильовий демократизм, естрадна пісня, джазова музика.

Національні культури, покликані розв'язувати складні внутрішні проблеми, не обмежуються вузьколокальними інтересами. Репрезентовані своєрідною творчістю, що часто сягає світового рівня, вони долучаються до розв'язання численних проблем, зокрема збереження самобутнього обличчя у дедалі щільнішому плінні глобалізаційних процесів.

Так, сталою й важливою рисою розвитку української культури, у т. ч. і музичної, є її виразний фольклоризм, закорінений у найглибших семантичних пластах ціннісної орієнтації на скарби й досягнення національного народного мистецтва. Рухаючись у напрямку кристалізації національного звукоідеалу шляхом синтезування загальнонаціональних чинників у індивідуальні музично-стильові моделі, українські митці активно відгукуються на сутнісні потреби того чи іншого періоду розвитку культури й суспільства, зберігаючи давні й привносячи новачіні елементи у всі сфери музичного мистецтва. Зокрема, це виразно простежується в одній з його основних галузей – естрадно-пісенній культурі, що до кінця ХХ століття набула доміантних позицій серед усіх інших внаслідок тотального впливу медійно-інформаційних технологій та її превалювання у розповсюджуваних мистецьких продуктах через засоби масової комунікації [1] тощо. Потребою вивчення цієї проблеми як чинника розвитку української естрадної музики зумовлена актуальність статті.

Методологічні засади вивчення означеної проблеми є численні праці й розробки, спрямовані на висвітлення різних аспектів функціонування масової музичної культури, зокрема публікації, присвячені дослідженню запитів масової аудиторії (у конкретному випадку – глядачів чи слухачів) і розширення спектра естрадно-музичної творчості через синтез засад різних музичних жанрів, якот: джаз, рок, фольклор та класична музика [4]. Так, А. Цукер, проводячи порівняльний аналіз масової музики з академічною музикою та фольклором у дисертації «Проблеми взаимодействия академических и массовых жанров в современной советской музыке» [13], підкреслює амбівалентність масової музики з її тяжінням до різних форм професіоналізму та тенденцією до фольклоризації.

Важливий ракурс проектування цього погляду на український матеріал містить позиція Л. Васильєвої. Аналізуючи проблеми розвитку рок-музики другої половини ХХ ст., вона зауважує, що звернути увагу на національний фольклор вітчизняних представників масової музики змусило засвоєння ними англо-американських рок-н-рольних стандартів [2]. Загалом, у цих та багатьох інших наукових працях роль фольклору у розвитку масової музики визнається позитивною і такою, що сприяє професійному та художньо-образному збагаченню, сприяючи поєднанню різних стильових традицій в музичному висловлюванні. Натомість у праці «Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века» В. Конен висуває концепцію про масову музику як самостійний потужний художній пласт, що репрезентований жанрами, які не збігаються за своїми фундаментальними ознаками з фольклором [10]. Отже, дискусії з цього приводу тривають.

Тому доводиться визнати, що, незважаючи на наявність ґрунтовних праць з проблем масової музичної культури, теоретичні питання щодо ролі фольклору в сучасних процесах розвитку естради (у різних її видах – пісенної, вокально-інструментальної; традиційної чи, умовно, «медіатрансльованої» тощо) на найзагальніших рівнях досі не вирішені із належною чіткістю. Неоднозначно трактується у роботах, присвячених вивченню світової естради¹ як явища глобального рівня, і

¹ Термін походить від французького слова «estrade» (поміст, настил), що стосувалося сценічного майданчика або спеціального підвищення, на якому відбуваються виступи співаків, інструменталістів та інших виконавців.

необхідність «входження» самобутніх етнічних чинників у масову музичну культуру на противагу стандартизованим моделям глобального характеру.

Спрямоване до найширших слухацьких кіл, українське пісенне естрадне мистецтво є зрозумілим і доступним різним віковим категоріям і верствам населення незалежно від рівня освіти. Значимо, що у постіндустріальних вимірах пошук актуальних форм побутування національної традиційної культури (однією з основних проявів якої в Україні є пісенна естрада) є нагальним завданням, адже в її масових осучаснених «акціях» чимало «шароварщини», що істотно відчужує від неї широку молодіжну аудиторію. Природно й те, що зразки масової пісенної культури, передовсім шлягери, підлягають механізму дії загального для масової культури принципу моди: вони втрачають актуальність часом доволі швидко, хоча масовій естрадній пісні притаманна атмосфера довірливого спілкування між автором і слухачем.

Необхідність віднайдення засобів подолання окресленого негативного чинника потребує не тільки високого професійного рівня композиторсько-виконавських робіт, а й відповідних теоретичних досліджень, що й зумовлює мету статті. Відповідно виникає й потреба у якісному розширенні методології цього напрямку в руслі новітніх культурологічно-мистецтвознавчих запитів та міждисциплінарних досліджень.

Так, зі сфери сучасного літературознавства доцільно залучити методологію, спрямовану на вивчення модерних мовних утворень під впливом мовно-виразової палітри естрадних жанрів. Серед таких праць – дисертація «Історична еволюція поезики української пісні (кінець XIX – початок XX ст.)» [12] А. Матвійчука. Простежуючи еволюцію жанрів української пісні в ракурсі актуалізації пісенної поезики, він наголошує на її зумовленості, з-поміж інших чинників, саме певними конструктивними елементами масових жанрів. Дослідник дійшов висновку, що на сучасному етапі установлені метафоричні розмовно-поетичні конструкції переносяться в естрадну пісню, поширюючи таким чином елементи фольклоризму¹ у сферу масової музики. Означаючи вторинні, неавтентичні явища, це поняття (а отже, і методологія вивчення таких процесів) і справді адекватно прикладається до явищ, пов'язаних із стилізацією елементів народно-музичної культури у сценічних формах масової культури. Водночас воно виявляє і те, що, поза важливими проявами споріднення, фольклор й естрадна пісенність (як одна з іпостасей масової культури) – це відмінні у своїх парадигмах суспільно-мистецькі пласти, що підтверджує досвід розвитку естрадної музики у світі упродовж всього минулого століття.

Проте і в традиційних, і в новітніх жанрах української пісенної естради – у текстах, в інтонаційній сфері (часто також у візуальному ряді чи сценографії) тощо – виявляється потужний емоційно-психологічний та естетичний потенціал фольклору і традицій національної вокальної лірики – солоспівів, побутових міських романсів тощо. Жанр естрадної пісні особливо позначений легкістю сприйняття та стереотипізацією інтонаційних формул народнопісенного походження. Так, ще на стадії формування української естради була опублікована збірка пісень під назвою «Жіноча доля в піснях» (1924 р.), у якій новими на той час засобами музичної виразності відтворювалися фольклорні зразки. Відбувався процес синтезування української естрадної пісні з перлинами музичного фольклору, що згодом став характерною рисою музичної естради України.

Якісні зміни у сфері популярної музики, що відбувалися від 60-х років XX ст. , відтворювали відчуження кращих її зразків від заідеологізовано-казенного стилю масових пісень. Ці твори набувають достатньої динамічності, інтонаційної й ритмічної гнучкості [9]. Першими репрезентантами таких змін стали «Червона рута» і «Водограй» В. Івасюка, «Не забудь» та «Гуси-лебеді» Б. Янівського, блюз-танго «Намалой мені ніч» й перший український твіст «Не топчть конвалій» М. Скорика.

¹ Фольклоризм – термін, запропонований французьким фольклористом XIX ст. П. Себійо (Sébillot) для позначення захоплення фольклором та занять ним; використовується в культурологічній лексиці. Музичний фольклоризм – явище, що відтворює явні (на рівні стилістичної системи) і опосередковані (сюжетика, структуротворення, концепція) зв'язки з народним мистецтвом і диференціюється як технологічний (тільки зовнішні асоціації) або семантико-концепційний (відтворення глибинних особливостей світосприйняття, ментальності тощо) принцип. Може втілюватися також шляхом стилізації або пародіювання.

Такі тенденції були зумовлені характерними процесами в українській музиці загалом та самотністю авторської стилістики найяскравіших її представників. Зокрема, у зразках естрадно-пісенних жанрів М. Скорика¹ виявляється типове для нього тяжіння до засобів сучасної композиторської техніки, загострених гармонічних і тембрових барв, що допомагають підкреслити закладену у фольклорних мелодіях динамічність, перетворити їх на матеріал музично-драматичної розповіді. Один з найяскравіших зразків проникнення чинників популярних естрадних жанрів у академічну сферу – його «Карпатський концерт» із застосованими тут джазовими елементами, впровадженими у ритмоінтонаційність гуцульського фольклору.

Засади карпатської народно-музичної творчості були розвинуті також А. Кос-Анатольським, популярні пісенні твори якого – «Пісня про трембіту», «На горах Карпатах», «Привіт Говерлі», «Карпатський вальс», «Карпатське танго», «Коли заснули сині гори», «Ой, піду я межі гори», «Білі троянди», «Зоряна ніч» та ін. – позначені мелодійністю, простотою побудови, але одночасно глибоким ліризмом, що сприяло їх легкому запам'ятовуванню, що є головною ознакою популярної естрадної пісні [11].

Особливо яскраво відтворилися засади українського (зокрема – буковинського) пісенного фольклору у творчості В. Івасюка², твори якого захопили слухачів ліризмом і пристрасстю, глибоко народним духом і водночас дуже оригінальним на той час композиційно-інструментальним супроводом. Особливої популярності серед масової аудиторії здобула «Червона рута» з її оригінальною, фантастичною образністю, чудовою мелодією та запальною ритмікою.

Збагачення масової ліричної пісні образномовною та музичною стилістикою відбулося значною мірою завдяки творчості композитора і поета О. Білаша. Творча манера композитора сформувалася на ґрунті народнопісенного мелосу. Так, у пісні «Два кольори» на вірші Дм. Павличка неквапливість мелодичного висловлювання тяжіє до елегантності, а типово романсові мотиви чергуються з майже речитативними, що підкреслює естрадність твору. Модерного значення набули й інші пісенні твори О. Білаша: «Ой, висока та гора», «Ясени», «Прилетіла ластівка», «Сніг на зеленому листі» (всі на сл. М. Ткача), «Цвінуть осінні тихі небеса» (сл. А. Малишка), «Журавка» (сл. В. Юхимовича) та ін. До масової популярної пісні уповні справедливо віднести його музику до художніх фільмів («Роман і Франческа», «Сумка повна сердець», «Небезпечні гастролі» тощо).

Багатством фольклорних інтонацій позначена пісенно-естрадна музика сучасного українського композитора О. Злотника – автора численних п'єс для естрадних ансамблів та рок-груп. Значною популярністю серед них користуються його ліричні пісні «Гай, зелений гай», «В ніч на Івана», «Лед» (всі на сл. Ю. Рибчинського), «Гей, літа» (сл. А. Матвійчика), «Чуєш, мамо» (сл. М. Ткача), «Родина» та «Батько і мати» (сл. В. Крищенко), «Музиченьки» (сл. А. Демиденка) та ін.

Втім, авторські ініціативи українських композиторів з популяризації авторського доробку в жанрах естрадної музики від 60-х років ХХ ст. оперті на різноманітні виконавські форми – від традиційних сольних і ансамблевих³ виступів (у т. ч. в жанрів авторської пісні¹) до створення специфі-

¹ До естрадної сфери доробку М. Скорика належать: п'єси для естрадних ансамблів і пісні («Не топчуть конвалій», «Я тебе почекаю», «Аеліта», «Нічне місто», «Карпати», «Не знаю», «Львівський вечір», «Квіти говорять», «Ти забудь ті слова», «Три трембіти», «Стрийський парк»). Зворотний вплив засобів естрадного виконавства помітні у його «Блюзі» для фортепіано (1964), партиті № 5, циклі п'єс для фортепіано (1975), дитячому мюзиклі «Пісні Арлекіна» (постановка: Київ, 1978), «Трьох джазових п'єсах» для фортепіано у 4 руки тощо.

² На власні тексти В. Івасюк створив такі шедеври, як «Відлітали журавлі», «Я піду в далекі гори», «Червона рута», «Водограй», «Пісня буде поміж нас», «Лиш раз цвіте любов», «Балада про мальви», «Я – твоє крило», «Ласкаво просимо», «Наче зграя птиць», «Колискова», «Мандрівна музика», «Два перстені», «Там за горою, за крем'яною», «Капелюх»; пісні на слова різних поетів, зокрема Дм. Павличка, О. Гончара, Б. Стельмаха, М. Петренка, Ю. Рибчинського, Р. Братуня, Р. Кудлика та ін. (понад 40) – «У долі своя весна», «Кленовий вогонь», «Літо пізніх жоржин», «Балада про дві скрипки» та ін.

³ Від другої половини 60-х років ХХ ст. специфічні ансамблі, що у своєму репертуарі орієнтувалися на стилі та форми естрадної музики, отримали назву вокально-інструментальні ансамблі, або ВІА. Їх репертуар на той час піддавався суворій цензурі, обов'язково підлягаючи затвердженню художніми радами філармоній. У ньому переважали еkleктичні композиції (зокрема, обов'язковими були патріотичні пісні), популярні пісні з кінофільмів та закордонного походження шлягери.

чних музично-естрадних «театрів». Так, серед сучасних зразків плідного функціонування останньої форми – театр етно-естрадної пісні «Вишнева гора» (ініціаторкою ідеї, авторкою музики й текстів – Наталія Дяченко), що з 2006 року провадить діяльність у Рівному. Вони створюють естрадні композиції на основі старовинних народних пісень, заглиблених у міфо-поетичну культуру наших пращурів, водночас здійснюють експерименти в площині синтезу стилістики цього фольклорного пласту із засобами джазової музики, створюють своєрідний різновид фолк-джазу.

Істотно сприяли масовизації української естрадної музики різноманітні фестивалі й конкурси різного спрямування, які щорічно проводяться у різних регіонах країни.

Серед них визначну роль свого часу відіграв Всеукраїнський фестиваль сучасної пісні та популярної музики «Червона рута», що вперше був проведений 18–24 вересня 1989 року у Чернівцях після відбіркових турів у різних містах України². Внаслідок плідної роботи журі (директор – Тарас Мельник, художній керівник – Анатолій Калениченко) на першій «Червоній руті» як фіналісти (серед 35 гуртів, 78 солістів і 48 бардів) були представлені невдовзі надзвичайно популярні серед молодіжної аудиторії гурти напрочуд високого виконавського рівня, як «ВВ» (дипломант), «Квартира № 50», «Зимовий сад», «Еней»³. Перемогу у виді «рок-ансамблі» вибороли такі колективи, як «Сестричка Віка» (Львів; перше місце), «Кому вниз» (Київ) і «Брати Гадюкіни» (Львів, обидва гурти – друге місце), «Зимовий сад» і «Н [езаймана] З [емля]» (Луцьк; третє місце). У номінації «солісти й ансамблі поп-музики» прозвучали колоритні стилі Ірини Білик, Андрія Миколайчука (друга премія), Павла Дворського (третя премія), Марійки Бурмаки, Василя Жданкіна (гран-прі), Тараса Чубая та багатьох інших. Вже тільки це засвідчило вражаючий потенціал українського естрадного виконавства всупереч культивованій на той час провладної позиції багатьох ЗМІ щодо відсутності у цій сфері яскравих національно заангажованих постатей.

Концепція фестивалю від того часу і дотепер спрямована на стимуляцію розвитку української поп-музики в найрізноманітніших стилях – від рок-музики до бардівської пісенності, але основне – культивування в цих стилях глибинних чинників української традиційної автентики. У зв'язку з цим організатори «Червоної руті» також започаткували конкурсну номінацію на кращу пісню, званням лауреата у якій були відзначені твори «Пролетіло літо» (муз. О. Мельника, сл. О. Мезенцевої), «Мольба» (муз. Г. Гавриленка, сл. Д. Павличка), «Я буду жити» (муз. В. Грицишина, сл. І. Франка). З метою культивування творчих сил сучасного шоу-бізнесу й пісенної естради у структурі фестивалю згодом було створено продюсерський центр і школу-майстерню.

Серед учасників, які на наступних фестивалях вибороли звання лауреатів й дипломантів, були такі у майбутньому знакові фігури й гурти української масової пісенної естради, як:

1991, Запоріжжя: Андрій Кузьменко («Скрябін»; Львів), Ольга Юнакова (Львів), Жанна Боднарук (Чернігів), «Табула Раса» (Київ), «Плач Єремії» (Львів), Ірчик зі Львова (Львів), Сестри Тельнюк (Київ);

1993, Донецьк: Олександр Пономарьов (Хмельницький), Руслана Лижичко (Львів), Ірина Шинкарук (Житомир), Віктор Павлік (Тернопіль), «Пікардійська терція» (Львів), «Брати блюзу» (Івано-Франківськ);

1995, Севастополь – Симферополь: Ел Кравчук (Київ), Марина Одольська (Кам'янець-

¹ Авторська пісня – «жанр міської масової музичної культури, де автор музики і віршів виконавець співає власні пісні під гітарний акомпанемент», що допускає також виконання «співаної поезії (музика співця на слова іншого автора)» та творів інших авторів. У сучасній українській естраді її представлено у напрямках поп-барду (В. Морозов, Л. Бондар, «Очеретяний кварк», «Чорні черешні»), рок-барду («Рутенія», «Арахнофобія»), гротескної пародії (І. Сітарський, «Метелики»), імпресіоністська (І. Козаченко), національно-патріотична (М. Бурмака, Е. Драч) включно з нео-кобзарством (В. Жданкін, Ю. Баришовець) і т. і. (Визначення і диференціація наводиться за: [6]). Як й іншим поняттям сучасної культури, терміну надано різних визначень: від «явища третьої культури», «вільної культури» [5] до своєрідного джерела сучасного пісенного фольклору і «маленького спектаклю» [10] чи «різновиду «музики міського побуту» [7]).

² Так, переможцями півфінального туру в Умані Черкаської області стали такі популярні у 90-х роках ХХ ст. виконавці, як Едуард Драч і Андрій Миколайчук.

Подільський), Ані Лорак (Київ), Наталя Могилевська (Київ), Катя Бужинська (Чернівці), «Вхід у змінному взутті» (Рівне);

1997, Харків: Катя Чілі (Київ), «Танок на майдані конго» (Харків), «Гартак» (Луцьк);

1999, Дніпропетровськ: Росава (Київ);

У 2001, 2003, 2005 і 2007 роках заключні тури фестивалю відбувалися вже тільки у Києві. Втім, його переможці (навіть такі яскраві, як «Очеретяний кіт» (Вінниця), «Крихітка Цахез» (Київ) у 2001) з різних причин не змогли піднятися на авансцену української масової естради, тоді як лауреати й дипломанти попередніх років змогли завоювати симпатії й набути популярності і в інших країнах пострадянського простору. Очевидно, що на цьому позначилися такі фактори, як відсутність належної державної підтримки, зниження рівня потужності й загальна девальвація ідеї «Червоної рути» (можна сказати, і внаслідок її некомерційності).

Неабиякою популярністю – особливо серед масової молодіжної аудиторії – користується й така мистецька спрямована на розвиток національної молодіжної культури акція, як неконкурсний фестиваль «Рок-екзистенція», започаткований «Мистецькою агенцією «Арт Велес» (проводиться у Києві). Масовість його аудиторії забезпечена актуальною громадсько-мистецькою концепцією, що відтворює зв'язок і з традиціями українського пісенного мистецтва з його промовистою національною заангажованістю, і з найновітнішими мистецькими запитами молоді й середнього покоління. Започаткований, на відміну від «Червоної рути», вже в умовах комерційної економіки, «Рок-екзистенція» вибором стійке місце в системі музичної індустрії внаслідок виразності свого іміджу: метою фестивалю заявлені «висвітлення, розвиток та популяризація українського рок-мистецтва, прогресивної незалежної музики» [1].

Згідно з такою метою фестиваль приваблює насамперед виконавськими силами, відбір яких підпорядковано таким провідним критеріям:

– несекундарність чи невторинність власного стилю з метою формування імпульсів оригінальних авторських проєктів (а, отже, організатори свідомо відмовляють в участі комерційним музичним структурам чи т. зв. «продюсерським проєктам», що насправді де факто виявляє альтернативність до стратегії масової культури);

– професіоналізм виконання – «не тільки досконале (професійне) володіння музичними інструментами чи вокалом, але й як гармонійне поєднання поетичного тексту, вокальної манери, тембральної палітри та аранжації, манери поведінки на сцені, зовнішнього вигляду та пластики, мелодики та ритмічної основи» [1];

– явний зв'язок з національною культурою, «виражений не тільки у виконанні пісень українською мовою», а й у «глибокому використанні художньо-виражальних засобів, естетичних моделей, притаманних творчості української нації» [1].

Вже у перший рік заснування фестивалю (1996) до участі у ньому долучилися такі популярні серед масової молодіжної аудиторії гурти, як «ВВ», «Кому вниз», «Плач Єремії», «Актус», «Вій», «Брати блюзу». Вже на наступних акціях на «Рок-екзистенції» були представлені фактично всі стилі сучасної рок-музики, репрезентовані також колективами «Океан Ельзи», «Мертвий півень», «Плач Єремії», «Крихітка Цахес», «Мандри», «Армада», «Гайдамаки», «Перкалаба» та іншими.

На розвиток і популяризацію масової молодіжної культури з метою оригінального відтворення національних традицій та піднесення іміджу української культури у світовому контексті спрямована й концепція фестивалю «Гарас Бульба» (м. Дубно Львівської області), розроблена авторами проєкту¹. Учасниками акції є гурти, що виконують україномовні композиції у всіх стилях рок-музики, при цьому – винятково у «живому» звучанні (фонограми не допускаються). Серед відомих широкій аудиторії виконавських постатей – Віктор Павлік, Василь Жданкін, Руслана, Ольга Юнакова, Олександр Тищенко, Жанна Боднарук, Лері Він; «Анна Марія», «Плач Єремії», «Пліч-о-Пліч», «Вій», «Еней», «Жаба в дирижаблі», «Мертва зона» та інші.

Натомість щорічний Міжнародний конкурс молодих виконавців сучасної естрадної пісні

¹ Художній керівник – Віталій Міщук, директор – Олександр Пахолок, виконавчий директор – Микола Арсенюк.

ім. Володимира Івасюка, що проводиться у Чернівцях з 1993 року, більш «демократичний» щодо репрезентації стилів сучасної естради. Не обмежуючись винятково українським роком, концепція акції спрямована на повномасштабне охоплення виконавських напрямків (за обов'язкової умови – включення у конкурсну програму твору В. Івасюка). Гран-прі фестивалю свого часу завоювали Таїсія Повалій (1993), Олександр Пономарьов (1995), Марина Одольська (1998), творчість яких належить до напрямку поп-музики, генетично пов'язаної з традиціями пісенного фольклору, міського побутового романсу та інших поширених у минулому пісенних жанрів.

Чимало композиційно-стилістичних прийомів, властивих для цих площин творчості, вдало вписуються у нову сюжетіку. Так, у найновіших шарах пісенності інтегруються тематика й стиліові риси пісень літературного походження, балад та міського романсу. Так, типовою особливістю сучасного естрадного мистецтва є прихильність авторів цієї музики до пунктирної ритміки та вокального й вокально-інструментального ансамблевого супроводу. Під впливом естради посилюється «переритмізація» традиційних мелодичних формул, властива сучасному побутуванню балад [5]. Завдяки місткості художньо-естетичної структури та музично-стильової системи пісенності традиційні елементи цього жанру легко адаптуються до нових вимог, що виникають у зв'язку зі змінами в громадсько-політичному і культурному житті народу.

Втім, попри зусилля представників сучасної української музичної культури на культивування саме національних чинників, домінування у сучасному суспільстві спрощених стереотипів масової культури спричинило істотне розмивання традицій, властивих українському співу. Тож надзвичайно актуальним є вивчення досвіду деяких країн проти шкідливого впливу на свідомість їх громадян виявів глобальної маскультури. Зокрема, урядом Французької республіки встановлено суворий бар'єр: питома вага іноземної музики у радіоефірі цієї країни повинна складати не більше сорока відсотків. У Нідерландах впроваджено закон, що зобов'язує Національний оркестр не менше семи відсотків від обсягу його репертуару надавати народній музиці цієї країни. Й навіть у США Бостонська радіостанція протягом вісімнадцяти годин на добу повинна передавати американські народні пісні та музику.

Отже, основою стильового розвитку української масової музичної культури і, зокрема, пісенної естради, як і в інші періоди розвитку українського музичного мистецтва, є здобутки музичного фольклору. Загалом потрібно зазначити, що умови і способи утвердження національних фольклорних засад у сучасній українській масовій музиці потребують додаткового дослідження, адже зміна парадигм у площині популярного мистецтва так чи інакше відтворює основні зміни у функціонуванні суспільства та психології особистості.

ЛІТЕРАТУРА

1. <http://www.rock-ekzyst.com/>
2. Васильєва Л. Л. Рок-музика як фактор культурного розвитку у другій половині ХХ століття: Автореферат дис... канд. мистецтвознавства. – К.: КНУКіМ, 2004.
3. Грица С. И. Типология строфики славянской народной баллады // UNESCO. Международная научная конференция «Славянские культуры: развитие, взаимодействие, международный контекст». Тезисы докладов и сообщений. – К., 1979.
4. Данилюк А. І. Масова культура в контексті демократичних перетворень ХХ століття: Автореферат дис. . . канд. філос. наук. – Київський національний ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2000.
5. Дулов А. Все мы – из вольной культуры // Авторская песня. – 1994. – № 1.
6. Калениченко А. Авторська пісня // Українська музична енциклопедія. – Т. 1. – К., 2006. – С. 27–28.
7. Каманкина М. В. Самодетельная авторская песня 1950-1970-х годов (к проблеме типологии и эволюции жанра): канд. дис. . . канд. искусствоведения. – М.: ВНИИ искусствознания, 1989.
8. Ким Ю. «Авторская песня – это маленький спектакль / Беседу записал А. Ольховский // Комсомолец Кузбасса. – Кемерово. – 1986. – 1 февраля.
9. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст.: Монографія. – Тернопіль: Астон, 2000.

10. Конон В. Дж. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века /Конон В. Дж. – М.: Музыка, 1994.
11. Конончук В. О. Пісенна творчість Анатолія Кос-Анатольського в контексті становлення розважальної музики Галичини: Автореф. дис... канд. мистецтвознавства. – Львівська держ. музична академія ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2006.
12. Матвійчук А. М. Історична еволюція поезики української пісні (кінець XIX – початок XX ст.): Автореф. дис... канд. іст. наук. – Київський національний ун-т культури та мистецтв. – К., 2006.
13. Цукер А. Проблемы взаимодействия академических и массовых жанров в современной советской музыке: Автореф. дис. . . д-ра искусствоведения. – М.: Моск. гос. конс., 1991.

Mykola Mozgoviy

THE FACTORS OF THE DEVELOPMENT OF THE UKRAINIAN VARIETY MUSIC

The problem of the interaction of the folklore and modern directions of the development of the Ukrainian variety song is investigated in the article.

Key words: mass culture, mass music, folklore, style democracy, variety song, jazz music.

Оксана Гнатишин

ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ЕСТЕТИКИ ІВАНА ФРАНКА І МУЗИЧНА ТВОРЧІСТЬ

Дослідження поетом і науковцем процесу художньої творчості, врахування при цьому активності реципієнта творів мистецтва, складність і особливості процесу сприймання. Роздуми І. Франка про природу мистецтва, особистість митця, двояку природу художнього твору, його зміст, композицію, ідейність, образність.

Ключові слова: естетика, реципієнт, зміст, композиція, ідейність, образи, творчість, художність.

До висвітлення доробку І. Франка у галузі психології, педагогіки, естетики зверталися чимало українських дослідників. Однак його погляди на теорію художньої творчості, методологічний підхід до розуміння процесу сприйняття творів мистецтва музикознавцями досі не досліджений. Це у контексті розкриття І. Франком закономірностей зв'язку між творчістю та її адресатом, висвітлення ним особливостей функціонування продукту творчості як важливої ланки художнього процесу мало велике значення для сучасного поетові життя і не втратило свого значення до сьогодні, і є *метою* пропонованого дослідження.

Однією з важливих особливостей сучасної української музичної науки є усвідомлення нею процесу творення наукових концепцій, серед яких як музично-психологічну вирізняємо концепцію рецептивної естетики – різновиду естетичної теорії, яка зосереджується на проблемі сприймання музичних творів, їх впливу на публіку. До сьогодні музикознавці вже неабияк долучилися до її розвитку, але усвідомлення неможливості обійтися в цій справі без врахування поглядів на цю проблему І. Франка визначає *актуальність* звернення до них, оскільки він першим з українських дослідників художньої творчості довів необхідність у процесі цієї художньої творчості враховувати активність реципієнта творів мистецтва, поставив питання про особливості сприймання, які у нього виникають, підходячи до висвітлення проблеми і як учений, і як творець. *Предметом* вивчення виступає взаємодія художнього (мистецького) твору зі слухачем, тобто «художній процес», котрий в останні роки набув права громадянства. Питання такого роду безпосередньо і найглибше розглядалися вченим у його праці «Із секретів поетичної творчості»¹, а також принагідно згадувалися у деяких інших статтях, присвячених літературі та

¹ Стаття під такою назвою вперше з'явилася у «Літературно-науковому Віснику» у 1898 р. (т. I, кн. I, с. 17-70)

мистецтву. Вони й становитимуть *об'єкт* пропонованого дослідження. Естетичне дослідження І. Франка, присвячене поетичній творчості, повинно увійти до наукового обігу музикознавців з огляду ще й на поетове переконання, що музика «первісно була в нерозривному зв'язку з поезією... і, мабуть, ніколи вповні не відділиться від неї» [6, 91].

Естетичні питання, розглянуті І. Франком, загалом були актуальні для мистецтва тих часів. Проте нові завдання, що постали перед естетикою на межі століть, диктували прагнення поета визначити найзагальніші закони поетичної (художньої) творчості в невідомому для його попередників і сучасників аспекті. Зауважимо, що, як спостерегли дослідники феноменології естетики І. Франка, «сам Франко не раз «переформатовував, переакцентував» свій «естетичний кодекс» [3, 224]. В результаті йому багато чого вдалося. Так, заперечуючи «всякі правила чи то диктовані давніше, чи такі, які можна б було продиктувати коли-небудь» [6, 114], що їх постулювали дедуктивна і догматична естетика, І. Франко відстоював повну свободу розвитку «штуки», виводячи мистецтво за суворі межі краси як мети. «Для поета, для артиста нема нічого гарного ані бридкого, прикрого ані приємного, доброго ані злого, характеристичного ані безхарактерного. Все доступно для його творчості, все має право до штуки» [6, 118]. Звичайно, сама по собі теза не була новою для часів написання трактату, однак позиція письменника полягала не тільки в запереченні головного твердження старої естетики, а й «аксіоматичного принципу взагалі, на якому будувалась або могла будуватися система будь-яких естетичних диктатів» [1, 18].

І. Франко віддавав перевагу індуктивній естетиці, котра не диктує закони артистичному розвитку людства, а «докладно аналізує кожду поодинокую штуку» з метою «зрозуміти процес і виплоди артистичної творчості» [6, 118] з метою удосконалити саму творчість і «оживити» можливості осягнення її результатів («виплодів»).

Радянські дослідження проблем естетики в музиці розглядали такого роду мистецький процес переважно як систему «композитор — твір — виконавець — слухач». Сьогодні з урахуванням новіших поглядів ланцюг все частіше виглядає так: композитор + процес творчості (компонування) → твір → виконавець + процес творчості (трактування) → реципієнт + процес сприйняття (розуміння).

І. Франко не користувався поняттям «художній процес», проте вперше «пов'язав у цілісну систему виникнення, існування і функціонування твору мистецтва та сприймаючого цей твір реципієнта» [4, 8]. Він підкреслював, що лише при умові врахування органічного зв'язку між процесом творчості, талантом автора, твором і його сприйняттям можливо розглядати науку про мистецтво і літературу справді на науковій основі. Ця позиція І. Франка позначилася на його методі дослідження літературно-художньої творчості, застосованому ним до багатостороннього аналізу проблеми сприйняття творів мистецтва. Він довів необхідність врахування митцем логіки сприйняття його доробку реципієнтом, орієнтації творця на особливості цього сприйняття [4, 9].

Складність сприйняття художнього твору зумовлена, на думку І. Франка, специфічною особливістю кожного виду творчості, котра полягає у їх чіткому розподіленні за певними органами чуття. Відповідно певні «відділи штуки» (види мистецтва) користуються своїми відчуттями: музика – слухом, малярство – зором, література ж відтворює дійсність за допомогою слова. Тому «техніка одної штуки» зв'язана лише з одним «зміслом», коли тимчасом поезія, «дає можливість апелювати до всіх зміслів» [6, 108].

У роздумах про природу поезії І. Франко близько підійшов до найістотніших проблем творчого мислення, в рівній мірі актуальних і для науки, і для мистецтва. Йдеться про роль, яку відіграє підсвідомість у творчих процесах. Віддавна письменники, художники, композитори, а в останні роки й вчені дійшли висновку, що у творчому процесі крім логічного мислення діють і інші, непідлеглі безпосередньому контролю свідомості, компоненти, без яких неможливі різні способи відтворення дійсності. «Майже кождий чоловік має в собі величезне багатство ідей і почувань, хоча мало хто може і вміє користуватися ними. Бо все, що чоловік у своєму житті думав і читав, що ворушилось у його душі і розбуджувало його чуття, все те не пропадає, а робиться ... скритим набутком його ду-

ші» [6, 62]. Переведення цих скарбів (думок, вражень) із свідомого в несвідоме — необхідне явище для нормального функціонування психічної діяльності людини і є результатом великої праці самого поета.

І. Франко приходиться до *визначення митця* як особистості «окремого психічного типу» (основною прикметою котрого є «здібність час від часу піднімати цілі комплекси давно погребаних вражень і споминів, покомбінованих, не раз також несвідомо...») і до *визначення натхнення*, котре І. Франко називає «душевним зворушенням». «Тільки той поет годен зватися правдивим поетом, хто малюючи нам конкретні і яркі образи, рівночасно вміє торкати таємні струни нашої душі...», — писав він. І продовжував: «він [правдивий поет] має ключ до скарбниці наших найглибших зворушень, він розбуджує в нашій душі такі сили і такі пориви, що без нього, може, й довіку дрімали би на дні...» [7, 272]. Розібрати «за якими творами стоїть правдивий поетичний талант, правдиве «вітхнення», а де є холодне, розумове, свідоме складання, гола техніка, дилетантизм» — справа реципієнта. «Певна річ, зміст і композиція поетичного твору, його, так сказати, скелет в значній мірі мусять бути ділом розуму, обдумані, розважені і розмірені, і де сього нема, там і найгеніальніше виконання деталей не окупить браку цілості» [6, 65].

І. Франко не випадково зупиняється на *змісті і композиції* твору, іншими словами — на тому, *що відбирає* митець із піднятих на поверхню матеріалів підсвідомості, *як розташовує* він їх у своєму задумі і «яке *враження* він викличе при їх допомозі в нашій душі» [6, 118]. Отже, він довів, що секрет поетичної творчості якраз і полягає в умінні митця поєднати власний творчий акт зі сприйняттям його результату (твору) реципієнтом у вигляді «моделі резонансу».

Від того як поет чи артист використовує і представить певні «речі, явища, ідеї» залежить передусім цілісність майбутнього твору, яка також народжується не стихійно, а в результаті суворого розрахунку, тобто при безпосередній участі мислення [1, 27]. Іншими словами, якщо композиція і зміст твору — діло розуму, тобто цілковито належить верхній свідомості, то ідеї, асоціації, фантастичні образи в творі ґрунтуються на утаєних функціях нижньої свідомості. Так І. Франко підводить до одного з найважливіших своїх висновків про «повну гармонію... еруптивної сили вітхнення з холодною силою розумового обміркування» [6, 65]. Рівень талановитості поета, художника (митця) прямо залежить від затраченої ним роботи по збиранню досвіду. Щоправда, при цьому І. Франко ставить поезію на вищий щабель «нашого душевного інструменту», ніж музику, бо тільки у ній, на його думку, «чуття» межує з думкою і «не раз помітно переходить в домену чисто інтелектуальної праці» [6, 86].

Як видно, досліджуючи процес творчості, І. Франко виходив із *двоєї природи* літературного, мистецького твору: *як відображення* митцем дійсності і *як об'єкт пізнання* для читача, слухача. При цьому він зазначав, що сприйняття художнього твору не можна отожднювати з перцепцією дійсності, бо твір мистецтва, на відміну від безпосереднього контакту людини з навколишнім світом, відтворює цю дійсність, як згадувалося, за допомогою певних органів чуття. Незаперечним є факт, що зображена у творі мистецтва дійсність неминуче викликає потребу порівняти зображене з його «прототипом» у самій дійсності, що породжує цікавість до *засобів*, якими користується митець.

І. Франко також дійшов висновку, що ідеї, які несуть художні твори, стають доступними і зрозумілими, а також дієвими лише тоді, коли між митцем і слухачем відбувається своєрідний *діалог*, зрозуміло, на глибинному рівні — відчуття, сприймання і, врешті, розуміння. І хоча поет не розвиває тему діалогічності в сенсі словесного комунікату, однак його міркування слід розглядати в контексті лінгво-психологічної теорії О. Потебні, основні постулати котрої той виклав ще за понад 35 років до І. Франка в праці «Мысль и язык» (1862). Як вважав О. Потебня, мистецтво є мова художника, і тому говорити — означає не передавати свою думку другому, а лише розбуджувати в другій людині її власну думку, тобто зв'язувати своє індивідуальне мислення із загальним мисленням народу. Той, що слухає, може значно краще від того, хто говорить, розуміти, що приховано за словом, і читач може краще від самого поета досягати ідею його твору [5, 153].

Загалом І. Франко надавав великого значення *ідейності* поетичного твору. Так, аналізуючи «писання» Лесі Українки, головною умовою ідейності він вважав наявність у основі поетичного

твору певного «образу, факту, враження, чуття автора», котрі він «по змозі» викликає «в такій самій формі, в такій самій силі, в такім самім колориті в душі читача» [7, 272], виключивши все випадкове і виявивши все типове. Цього найкраще досягається завдяки такій поетичній техніці, яка являє собою «комбінації конкретних образів», але так упорядковані, «щоб вони, мов знехотя, торкали найтайніші струни нашої душі...» [7, 272].

І. Франко стверджував, що «спосіб, як в'яжуться одні з одними ідеї, репродуковані в певнім поетичнім творі, надає тому творові головну часть його колориту. От тим-то досвід над асоціацією ідей у поета може нам докинути дуже важний причинок до його характеристики» [6, 65]. На думку І. Франка, «чим ясніше і докладніше репродукуються ідеї в людській душі, тим ясніше мислення...» [1, 65]. Таким чином, поняття ідейності він поєднував з органічністю внутрішньої структури твору і органічністю духовного життя самого митця. Ідейність, говорив дослідник, не можна «вложити до твору», вона є «впливом такого, а не іншого способу думання, бачення і почування автора, впливом і маніфестацією його душі, образом його індивідуальності» [7, 273]¹.

Отже, збудження словесним матеріалом художнього твору живих *образів* залежить як від письменника, так і від читача. Так і в музиці. Освоєння читачем (слухачем) художнього твору, зокрема музичного, залежить від його вміння, здатності переробляти враження, розкодовувати художні образи, котрі в музиці закодовані певними знаками, символами. Вони [образи] викликають у душі читача, як каже І. Франко, тривалі вібрації, потік власних асоціативних уявлень. Поет (композитор), сколихнувши їх, використовує спорідненість свого і чужого переживання, вводить у свідомість читача (слухача) зерно його ж життєвого досвіду. Інакше кажучи, справжній поет (митець) «має ключ до скарбниці наших найглибших зворушень» [7, 272]. Власне здатність викликати при цьому активність розумової діяльності читача, слухача І. Франко вважав критерієм талановитости мистецького твору. Таким чином він розглядав твір мистецтва не тільки як джерело інформації, приемних (не-) відчуттів тощо, а й як збудник активності мислення реципієнта, «як фактор мобілізації інформаційного потенціалу сприймаючого» [4, 12].

І. Франко приходив також до думки й про особливу психологічну (поряд з естетичною) *функцію слова* у процесі відтворення певного життєвого враження і в процесі його розуміння.

Поетичне слово І. Франко визначає як *сигнал*, що викликає «в нашій душі враження в обсягу всіх зміслів» [6, 95]. Уже за самою своєю природою – це переважно *звуковий* сигнал, а тому, яких би відчуттів він не стосувався, він вносить у них деякий додатковий акустичний елемент, що служить додатковим імпульсом для виникнення слухових асоціацій. Однак у тлумаченні естетичної природи слова І. Франко виходив, насамперед, з його *значення* і негативно ставився до будь-яких спроб ігнорувати це значення. Будувати поетичний образ на основі тільки музичних елементів слова – означало б, на його думку, добиватися чисто *зовнішніх* версифікаційних ефектів ціною втрати *пластики* і *змістовності* цілого.

Крізь усі міркування Франка про поетичну творчість проходить думка про *цілісність художнього образу*; він виникає з одного душевного поруху, і його не можна звести до звичайної суми окремих частин і часток, з яких він складається. Водночас не вивчивши ці частини і частки, ми не зможемо пізнати внутрішні секрети цілісного поетичного утворення, структури твору. Важливо, що «нагромадження якихось нібито естетичних образів», як і «комбінація гучних слів» «тільки тоді творять дійсну красу, коли є частями вищої цілості – духовної краси, ідейної гармонії».

Виявляючи різницю між поезією і музикою, І. Франко розрізняв дві групи музичних творів, спорідненість котрих з поезією неоднакова. Найприроднішою функцією музики є змальовування нею «тільки конкретних звукових явищ (шуму бурі, свисту вітру, реву води, голосів звірів)». Друга функція музики, до того ж «безмірно старша від першої – символічна музика, музика людського чуття і людських настроїв. Ця група музичних творів набагато ближча до поезії, однак для неї, за І. Франком, недоступним «*є ціле царство думок і рефлексії, абстрактів, крайобразів, руху і діланя...*» [курсив наш. – О. Г.] [6, 90]. Тут спостерігаємо деяку нечіткість у висловлюванні автора.

¹ У зв'язку з цим варто згадати хоча б відчутий галичанами і відзначений І. Франком у 1903 р. «якийсь інший, новий і свіжий... дух...» Лисенкової музики [8, 84].

По-перше: попередньо і дещо пізніше у тій же праці він визнає музику (поряд з поезією) «ще одною артистичною діяльністю людського духу» [6, 85], тобто не тільки надає їй виразних ознак духовності (поряд із звукообразальністю лише «претензією» на «внутрішню боротьбу різних сил нашої душі» [6, 95]), а й природним *виявом* душевної роботи. Тим більше, що «побудження крові до живішого або повільнішого бігу», «легка дрож» або те, що у нас «пробігають мурашки за плечима» під час слухання музики, на нашу думку, заперечують Франкову тезу про *неможливість* музики *торкнутися* «спеціально ніякої духової струни» [6, 90]. Сумнівним видається й таке сприйняття музики, коли б насправді під час її звучання «вищі духові сили звичайно спочивали» [6, 90]. Тим більше, що музика, як пише сам І. Франко, викликає «в нашій душі такі ефекти, яких не може викликати говорене слово» [6, 90].

По-друге. Така ж неоднозначність помітна й у Франковому твердженні про «недоступність» для музики «царства думок». Чи мав при цьому поет на увазі неможливість змальовувати у музичному творі конкретні думки, чи може відстоював відсутність думки (мислення) у процесі його створення або сприйняття – до кінця незрозуміло. Однак уважний аналіз його часто нечітких висловлювань у названому трактаті дозволяє схилитися на користь першого, бо І. Франко, якщо розглядати окремо суто музичний твір (без його ототожнення з поетичним у контексті загальнохудожнього) крізь призму мелодії як «певного *симетричного згрупування* музикальних фраз, котре вже само собою, своїм *пов'язанням тонів* викликає в нашій душі напруження, зацікавлення...» [6, 91], явно передбачає участь конкретного цілеспрямованого *думання* про ті ж «симетричні згрупування», «пов'язання тонів» як у творця музики (композитора), так і у слухача, не кажучи вже про їх виконавця (інтерпретатора). Тому, зважаючи на безумовну присутність інтелектуального начала у кожному творі мистецтва з одного боку та неможливості існування чуттєвої сфери поза раціональною з іншого, слід усвідомлювати *різницю* між інтелектуальним навантаженням, що його отримуємо від філософського твору і музичної композиції.

Для музикознавців особливо важливим є переконання І. Франка в тому, що музика може досягти своєї мети при двох умовах: «не виходячи з границь артизму», і «не роблячися клоунською еквілібристикою» [6, 91]. Маємо на увазі, що мистецтво треба вивчати як цілісну систему. Саме І. Франко «проклав перші стежки до вироблення системно-типологічного методу мистецтвознавчого дослідження» [3, 17]. При тому «завжди прагнув виявити насамперед внутрішню структуру того чи того виду мистецтва, його природу, взаємодію з різними суспільними явищами, а вже тоді аналізувати твір чи твори...» [3, 17].

Підсумовуючи, слід визнати, що філологічний трактат «Із секретів поетичної творчості» – свідчення напружених пошуків автора у царині художньої творчості. І хоча праця виявилася незакінченою, все ж явила майбутнім дослідникам, зокрема музикознавцям, чимало різного роду питань і проблем¹, деякі з них сьогодні вже успішно досліджені науковцями. Інші – поки що в процесі вивчення, а є й такі, котрі свідчать про неможливість охоплення «безмежності штуки» і «незглибиме творче ремесло», про які говорив І. Франко у своїй поезії «Semper tiro».

ЛІТЕРАТУРА

1. Адельгейм С. Естетичний трактат Івана Франка і проблеми психології творчості // Іван Франко. Із секретів поетичної творчості. – К.: Рад. письменник, 1969. – С. 3–62.
2. Грінченко М. Історія української музики. – К., 1922.

¹ Окремі з них вперше у науковому музикознавстві заакцентував М. Грінченко (Історія української музики. – К., 1922), котрий – стосовно питання про природу мистецтва – продовжив Франкову тезу, вважаючи, що початок мистецтва треба вбачати у перетворенні митцем «форм його внутрішнього життя в конкретну форму твору чи то науки, чи то штуки, зматеріалізувати, зконкретизувати свій внутрішній, поки що нікому невідомий світ» [2, 9]. У цьому ж контексті музикознавець розглядає й саму історію музики, котра, на його думку, є еволюцією її форм, тобто «не лише зовнішньою оболочкою твору», а самим твором, «в якому живе душа художника, його творча думка, для котрої він знайшов відповідне реальне виявлення» [2, 27].

3. Гром'як Р. Феноменологія естетики Івана Франка // Записки НТШ. – Львів, 2005. – Том 250: Праці Філологічної секції. – С. 224–240.
4. Кубланов Б. Г., О. І. Франко. Іван Франко про проблему сприймання творів мистецтва // Українське літературознавство. Випуск 40. Іван Франко. Статті і матеріали. – Львів, 1983. – С. 7–14.
5. Потебня А. Мысль и язык. 3-е изд. – Харьков, 1913.
6. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Іван Франко. Збір. тв. у 50-ти тт. – Т. 31: Літературно-критичні праці (1897–1899). – Київ: Наукова думка, 1981. – С. 45–119.
7. Франко І. Леся Українка // Іван Франко. Збір. тв. у 50-ти тт. Т. 31: Літературно-критичні праці (1897–1899). – Київ: Наукова думка, 1981. – С. 254–274.
8. Франко І. Лисенкове свято в Австрії // Іван Франко про музику / Упор. Т. Коноварт. – Львів, 2006. – С. 81–86.

Oksana Hnatyshyn

PHENOMENOLOGY OF AESTHETICS BY I. FRANKO AND MUSIC CREFTIVE WORK

The investigation by poetry Ivan Franko of the process of artistic creative work, the activity of a recipient of works of art, the complexity and peculiarities of their perception are considered. His thoughts on the nature of art, the personality of an artist, the dual nature of a work of art, its content, composition, ideological content and imagery are analyzed.

Key words: aesthetics, recipient, contents, composition, ideological content, images, creative work.

Петро Довгань

ТИПОЛОГІЧНІ МОДЕЛІ УКРАЇНСЬКОЇ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ СЮЇТИ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розглядаються шляхи оновлення камерно-інструментальної сюїти в практиці українських композиторів ХХ століття, типологізується спектр індивідуально-авторських моделей інтерпретації жанру, обґрунтовуються декілька критеріїв їх диференціації.

Ключові слова: жанр, стиль, типологія, національна традиція, фольклоризм.

Актуальність дослідження жанрового феномену камерно-інструментальної сюїти у контексті інноваційних пошуків українських композиторів ХХ століття визначається низкою історико-культурологічних, естетико-філософських та мистецьких чинників. Інструментальна сюїта – один з найдавніших циклічних жанрів, перші зразки якого сформувалися у ренесансну добу. Пройшовши достатньо тривалий еволюційний шлях, у XVIII-XIX століттях, поруч з циклічною симфонією, сюїта очолила провідні вектори розвитку європейської інструментальної традиції. У ХХ столітті симфонічний варіант досліджуваного жанру опинився на маргінесі, натомість камерно-інструментальний варіант вступив у фазу піднесення і розбудови. Деякі аспекти цього процесу досліджуються в дисертаціях М. П. Калашник «Інтерпретація жанрів сюїти і партити у творчій практиці ХХ ст. (на прикладі фортепіанних циклів українських композиторів)» (К., 1991), О. М. Берегової «Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80-90-х років ХХ сторіччя» (Київ, 2000); О. В. Фрайт «Особливості втілення програмності в українській фортепіанній музиці» (К., 2000); Н. О. Дикої «Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Творчість і виконавство (1960-1980 рр.)» (К., 2001); І. Г. Тукової «Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського Бароко в українській музиці другої половини ХХ ст.» (К., 2002); І. І. Польської «Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти» (К., 2003). Однак брак системних досліджень новітніх здобутків сучасних українських композиторів саме в ділянці оригінальних принципів сюїтної циклізації крізь багатогранний спектр індивідуально-авторських стильових рішень викликав необхідність часткового заповнення цієї наукової прогалини.

Мета статті – запропонувати *естетико-стильову типологію* жанру сучасних вірців камерно-інструментальної сюїти.

У той час, коли західноєвропейська музика поступово «розмиває» межі національних стилів, в українській сюїті другої половини ХХ ст. принципово зберігаються яскраво національні риси, що дозволяє плідно збагачувати властивий вітчизняній класичній традиції фольклоризм. «При усій суб'єктивності творчих задумів у центрі уваги нової композиторської генерації залишається утвердження самобутнього національного стилю. Взаємодія з народною творчістю... усвідомлюється митцями більш глибинно і втілюється більш опосередковано», – зазначає Н. Дика [1, 12]. Результатом творчої співпраці композиторів з виконавцями-інструменталістами стала поява доволі широкого кола оригінальних сонатних і сюїтних циклів, написаних спеціально для певного виконавського складу. Так, для Струнного квартету ім. М. Лисенка Є. Станкович створює Сюїту (1971); для Струнного квартету ім. М. Леонтовича А. Філіпченко пише Квартет-сюїту «Пам'яті М. Леонтовича», а М. Скорик – Партиту для струнних № 3.

Враховуючи дві стадії розвитку української камерно-інструментальної сюїти, попередньо охарактеризуємо специфіку жанрово-стильових пріоритетів на кожному з еволюційних етапів. Розвиток жанру української інструментальної сюїти у *першій половині ХХ ст.* втілює цілеспрямовану інтенцію до культурного синтезу, «де домінантою композиторської творчості виступають національна тематика, національні образи й ідеї, що втілено у національні культурні архетипи» [5, 6]. Розвиваючись і рухаючись у загальному філософсько-естетичному річищі радянської культури, вже на початку ХХ століття українське мистецтво набуває виразно національних рис, які у різний спосіб проявляються не лише у галузі монументальних жанрів, але й у камерній музиці, зокрема в інструментальній сюїті.

Принцип сюїтності стає типовим явищем спочатку в українській хоровій музиці другої половини ХІХ – початку ХХ століть і проявляється на рівні об'єднання народних пісень у цілісні циклічні твори. Ця традиція походить від М. Лисенка, який своїми «вінками» веснянок спонукав до життя цикли хорових обробок народних пісень К. Стеценка, Ф. Колесси, О. Нижанківського, П. Козицького тощо.

На стадії становлення українського варіанта камерно-інструментальної сюїти серед розмаїття стильових напрямків, що вплинули на формування її мелодичного матеріалу, принципів його розвитку і циклізації, особливе місце посідають по-новому осмислені ідеї народного мистецтва, поширені у художньому авангарді. Саме під впливом народного мистецтва і народжується один із перших типів вітчизняного камерно-інструментального циклу – *характеристична сюїта*, позначена свідомою асиміляцією етнофольклонних принципів.

У становленні неофольклорного стильового напрямку значну роль відіграли львівські композитори-модерністи 20-30-х рр. ХХ ст. – Микола Колесса, Нестор Нижанківський, Антін Рудницький, Зиновій Лисько, Стефанія Туркевич-Лісовська. Основним репрезентантом неофольклористичних зацікавлень поміж митців-галичан дослідники одноставно визначають М. Колессу, який, «опановуючи досвід Б. Бартока та І. Стравінського, виробив «модерно-фольклорний» український стиль з яскравим регіональним забарвленням, що став одним з найвищих творчих досягнень львівського модернізму» [6, 10]. Ознакою цього стилю стало поєднання яскравого стилізовано-фольклорного тематизму «з жорсткими гармонічними (полігармонічними) конструкціями, з ускладненим тональним (політональним, атональним) мисленням, часто – з нерегулярною ритмікою і неквадратними побудовами. Новаторський підхід композитора до втілення особливостей народної музики співзвучний з методами опрацювання фольклору у творчості М. Коляди (афункційне, колористичне трактування діатонічної вертикалі), Л. Ревуцького (барвно-колористичний хроматизм гармонії) і Б. Лятошинського (наскрізний симфонізований розвиток вихідних інтонаційних елементів, перманентна дисонантність). У процесі формування індивідуального обличчя українського варіанта камерно-інструментальної сюїти представники львівської школи прагнуть асиміляції здобутків і відкриттів європейської культури та збагачення на цій основі жанрово-семантичного інваріанта. Сталою тенденцією залишається усвідомлення особливої значущості неофольклорної та небарокової сюїтних моделей.

Стосовно свідомого звернення до барокової традиції, слід підкреслити наближеність поєднань піднесено-світлої та трагедійної образності до української ментальності, з притаманною їй полум'яною емоційністю та ліричністю, що знайшло своє безпосереднє відображення в інструментальних сюїтах для невеликих різнометрових камерно-ансамблевих складів, камерних (переважно однометрових оркестрів) та солуючих інструментів – фортепіано, флейти, баяна тощо. Ця жанрова царина у першій половині ХХ ст. стала для українських композиторів експериментальною лабораторією, в якій вони здійснювали апробацію нових принципів мислення, відновлювали різні типи романтичної програмності, надаючи їй модерних рис.

З другої половини ХХ ст. в українській музиці поступово розпочинають формуватися нові мовно-стилістичні обрії, а щоразу впевненіше панування естетики постмодернізму спричинило кристалізацію нової парадигми художнього мислення. Переінтонування карпатського фольклору стає своєрідним стратегічним принципом неофольклоризму, який визначає стилістику творів Г. Майбороди, Л. Колодуба, І. Карабіца, О. Киви та інших українських композиторів, початок активної творчості яких припадає на кінець 50-х – 60-і роки ХХ с. «Карпатський фольклор, що з'являється в композиціях Л. Дичко, Є. Станковича та М. Скорика, демонструє принципово нове ставлення до народнописенної культури українців. Фольклор стає невід'ємною частиною мислення М. Скорика. «Гуцульський триптих», партити №1 та №2, фортепіанне тріо «Речитативи та рондо» свідчать про те, що цей композитор володіє власною концепцією осмислення фольклору» – констатує С. Павлишин [3, 101]

У 50-60-ті роки ХХ ст. у творчості українських композиторів старшого покоління сюїта була жанровою домінантою, що можна пояснити певною консервативністю мислення та пануванням стереотипів у культурі того часу. У програмній фортепіанній творчості українських композиторів переважають «картинні цикли, пов'язані з образами природи (сюїти Д. Задора, В. Гомоляки, А. Кос-Анатольського, Г. Жуковського), урбаністичними картинками (М. Сильванський, Ю. Іщенко), шедеврами класичного малярства (І. Шамо), а також цикли сюжетного типу, засновані на літературних аналогіях (М. Сильванський, Ф. Надененко, В. Варицький). Вже самим вибором програми ці автори ніби брали на себе необхідність звернення до дещо застарілих романтичних засобів виразності, традиційної мови.

Оригінальним зразком інтерпретації сюїтного циклу зі свідомою асиміляцією принципів неофольклоризму є *«Українські писанки» (1972) Лесі Дичко*. Назва циклу свідчить про картинно-колеристичний орієнтир у тлумаченні його образів. «Ці мініатюри справді насичені розмаїтістю зображення, підкреслюють ідею візерунка. Водночас, можна помітити в циклі, до якого авторка додає жанрове розшифрування «сім поліфонічних варіацій», також вибагливе конструктивне рішення, підказане ідеєю геометричного розпису писанок. Сама тема, що з'являється на початку в односторонньому викладі, є подібною до замкнутого колоподібного орнаменту та асоціюється з його симетричним повторенням на писанках. Л. Дичко глибоко проникає в магію писанок – адже художні розписи часто мали приховане символічне значення, а не лише естетичне походження», – пише О. Фрайт [7, 13]. Таким чином, побудовою циклу керує не програмний задум, не композиція старовинної сюїти, а логіка геометричних візерунків народних шедеврів. Яскравим проявом тенденцій неофольклоризму характеризується триптих *Є. Станковича «На верховині» для скрипки та фортепіано (1972)*, в якому гармонійно поєднуються риси фольклору й індивідуального стилю композитора. Програмна назва кожної частини циклу (1. Колісанка, 2. Весілля, 3. Імпровізація), з одного боку, пов'язана з певними фольклорними жанрами, а з іншого – відображає жанрову багатоаспектність фольклору. Так, «Колісанка» відсилає слухача не лише до старовинних українських коліскових, але й до архаїчних плачів і голосін; «Весілля» – до весільних пісень і коломинок, а «Імпровізація» – до традицій жанрів інструментального музикування гуцулів.

Як і в багатьох циклах неофольклорного спрямування, у сюїті Є. Станковича риси неофольклоризму органічно співіснують з елементами інших стильових систем. Так, у «Колісанці» проявляється техніка імпресіоністичного звукопису: мелодичні утворення старовинних народних коліскових у партії скрипки отримують широкий мелізматичний розвиток з постійними змінами ладових

устоїв і, завдяки цьому, асоціюються з інструментальними награваннями пастухів. Відчуття пленеру, типове для імпресіонізму, досягається використанням скрипки у високому регістрі, а її дует з фортепіано охоплює крайні регістри і створює ефект відкритого звукового простору. В «Імпровізації» суто імпресіоністичні колористичні ефекти підсилюються зникненням ладових устоїв та активізацією сонорного фактора. Вплив імпресіоністичного мислення на стилістику неофольклорного спрямування у Триптиху відчувається і в ладо-гармонічному мисленні Є. Станковича. У «Колисанці» елементи гуцульського ладу співіснують із цілотноновими розсосередженими кластерами, постійною ладовою перемінністю і політональним поєднанням опорних звуків. «Як втілення образів казковості та фантастики сприймаються збільшені гармонії, утворені горизонтальними лініями верхнього шару фактури: збільшений тризвук, великий збільшений септакорд та великий мінорний септакорд з квартою» [2, 24].

Аналізуючи фактуру триптиха «На верховині», констатуємо вплив найрізноманітніших форм українського фольклору на фактуру опусу. «Композитор застосував різноманітні її види: гомофонну акордову, арпеджовану, поліфонічну, поліпластову тощо. Фактура у творі стала важливим драматургічним засобом. Наприклад, у «Колисанці» після закінчення першого речення теми у скрипки (ц. 1 т. 4), у супроводі фортепіано виникає поліпластовий тип фактури, яка поліфонічно розгалужується на чотири голоси. Друге проведення теми (друге речення ц. 2) набуває більшої виразності завдяки розлогій арпеджованій акордиці, побудованій по широких інтервалах» [2, 27]. Таким чином, у триптиху «На верховині» Є. Станкович стилістику неофольклоризму доповнює досягненнями імпресіонізму, принципами програмної сюїти, що походять від романтизму, та бароковим тлумаченням сюїтного циклу як послідовності контрастних п'єс.

Ідеї неофольклоризму втілюються і в «Київському триптиху» для фортепіано Богдани Фільц, який присвячено 1500-річчю столиці. «Цикл має програмний задум, підказаний присвятою, проте він доволі своєрідний. Авторка не вдається до докладного ілюстративного типу програми і навіть уникає однозначних словесних окреслень, які б наголошували позамузичну природу, сутність можливих асоціацій. Проте останні знаходять своє символічне вираження через жанрово-інтонаційну конкретизацію: дзвоновість і токатність перших двох частин (Остинато, Токата) та урочистість фіналу (Maestoso). Твір можна в цілому вважати близьким до «наної фольклорної хвилі» з її ідеєю модерної архаїки» [7, 13-14].

Отже, «у програмній музиці, сповненій національних мотивів, великого значення набуває відображення жанрових фольклорних первообразів, передусім, пісні танцю, а також народного інструменталізму – частіше у формі імітацій гри на традиційних народних інструментах (Л. Дичко, О. Некрасов, Г. Сасько)» [4, 13]. Саме такі ознаки дають можливість включити усі вищевказані цикли до типу неофольклорних сюїт, в яких важливу роль відіграють і принципи програмності, і раціональне мислення класичної сюїти. Завершуючи огляд характеристичних сюїт зі свідомою асиміляцією принципів фольклоризму, конкретизуємо та узагальнимо властиві їм ознаки:

- 1) синтетичність стильової основи, що органічно поєднує етномузичний та авторський матеріал, принципи фольклоризму, романтизму, імпресіонізму, неокласицизму;
- 2) перевага варіантно-варіаційного принципу розвитку тематизму;
- 3) експансія ритмічного фактора, що поєднує чітку пульсацію з нерегулярною акцентністю як результат опосередкованого впливу стилістики І. Стравінського та Б. Бартока;
- 4) поєднання в межах одного твору фольклорних витоків різних регіонів України.

Початок зміни художніх орієнтирів припадає на наступне десятиріччя, коли українські композитори починають відтворювати світоглядні ідеали й естетичні потреби свого непростого часу. Нова генерація, що сформувалася у 60-70-х роках ХХ ст. (М. Скорик, В. Сильвестров, Є. Станкович, Л. Дичко, Г. Сасько, І. Карабіць, Ю. Іщенко, О. Ківа та інші) та їх наступники – представники 80-90-х років (О. Козаренко, В. Зубицький, В. Рунчак, О. Щетинський, І. Щербаков, Ю. Ланюк, Б. Фроляк та ін.) кардинально переосмислюють традиційну систему камерно-інструментальних жанрів, зосереджуючи «увагу не на віднаходженні нових стилів, а на індивідуальному виборі вже сформованих методів композиції та їх взаємозв'язків та взаємодій» [5, 6]. Актуалізуються тенденції

концептуалізму, гри техніками, стилями, жанрами, формами в розмаїтті їх мікстів та контамінацій. Композитори прагнуть «діалогу часів», поліфонії художньо-світоглядних традицій, синтезу естетичних якостей – від іронічно-пародійного до рафіновано-вишуканого.

На основі вищевикладеного емпіричного матеріалу пропонуємо *перший* варіант типології українських сюїтних циклів на основі критерію *зовнішніх ознак* втілення ідеї чергування контрастних частин:

1) *танцювальну*: Ю. Шамо «Українська сюїта», Ф. Богданов «Українська сюїта»;

2) *програмну*: С. Жданов «П'ять українських примітивів», М. Колесса «Картини Гуцульщини» і «В горах», Л. Дичко «Українські писанки» Ю. Іщенко «Акварелі» для скрипки і фортепіано, Л. Дичко «Замки Лаури», І. Шамо «Картини російських живописців», Г. Сасько «Відгомін століть»;

3) *вільну, або атипову*: М. Скорик «Сюїта in D для струнного оркестру», О. Лебедев «Сюїта у формі варіацій», Б. Фроляк «Сюїта in C» для віолончелі і фортепіано, «Партита-медитація» для двох скрипок соло, Л. Грабовський «Мікроструктури» для гобою та «Маленька камерна музика № 1» для 15-ти струнних інструментів, В. Сильвестров «Тріада», «Кітч-музика для фортепіано» і «Два діалоги з післямовою».

Другий варіант типології української камерно-інструментальної сюїти ХХ століття можна виділити відповідно до *стильового* критерію:

1) *характеристична* сюїта, що позначена свідомою асиміляцією принципів національного фольклору різних регіонів: В. Барвінський «Українська сюїта» та Сюїта для віолончелі і фортепіано, О. Некрасов «Гуцульська сюїта» і «Три ілюстрації до народної казки», І. Шамо «Гуцульські акварелі», Є. Станкович «На верховині» для скрипки та фортепіано, В. Годзяцький «Характерні сцени» (Сім п'єс для фортепіано), Л. Грабовський «П'ять характерних п'єс»;

2) сюїта з *ретроспективною* жанрово-стильовою орієнтацією, що ґрунтується на:

- *трансформації барокової та класицистичної* традицій: М. Колесса «Сюїта для фортепіано», «Пасакалія, скерцо і fuga», В. Косенко «11 етюдів у формі старовинних танців», М. Кармінський «Перша партита», Л. Дичко «Партита для флейти соло», Я. Фрейлін «Партита для флейти соло», Я. Верещагін «Маленька класична сюїта» для клавесину та «Серпнева касація» для тріо духових інструментів, І. Шамо «Класична сюїта», О. Гнатівська «Поліфонічна сюїта», В. Сильвестров «Музика в старовинному стилі», І. Карабіц «Концертний дивертисмент» для камерного ансамблю;
- *неоромантичних та неоімпресіоністичних стильових засадах*: Г. Таранов Сюїта, М. Вілінський «Елегійна сюїта», Ю. Іщенко «Акварелі» для скрипки і фортепіано, І. Шамо «Картини російських живописців», Г. Сасько «Відгомін століть», В. Сильвестров «Дитяча музика» №1 і №2.

Відтак *підсумуємо* вищезазначені спостереження. Камерно-інструментальна сюїта останньої третини ХХ століття характеризується повною свободою вибору тематики та лексики. Комплекс образно-концептуальних рішень вражає широтою та полівекторністю втілень: сюїта підкреслено традиційна та ігрова, з акцентом на оригінальній подачі принципу зіставлення контрастних образів крізь призму абсолютної свободи та незаангажованості мислення. Панівною є тенденція індивідуально-своєрідного осягнення семантичного потенціалу новітніх технік композиції, які здебільшого співіснують з усталеними, народжуючи плюралізм звукосистем. Порушується типологічна стійкість інструментальної сюїти, кожна з яких є предметом послідовних, часом вельми несподіваних новацій. Діалектику «буття» жанру в умовах сучасної композиторської практики спрямовано на збереження його сутності у просторі найбільш оригінальних концептуальних рішень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дика Н. Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Творчість і виконавство (1960-1980 рр.): Автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17. 00. 03 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. — К., 2001.

2. Колісник О. Неофольклорні риси триптиху Є. Станковича «На Верховині» для скрипки та фортепіано // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка та Національної музичної академії України ім. П. Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. – №1 (20). – Тернопіль-Київ, 2009. – С. 22-29.
3. Павлишин С. Василь Олександрович Барвінський // Українське музикознавство. – Вип. 3. – К.: Муз. Україна, 1968. – С. 132-141.
4. Ревенко Н. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80-90-ті роки ХХ ст.): Автореф. дис. ... кандидата мистецтвознавства: 17. 00. 01. – К.: НМАУ, 2004.
5. Северинова М. Художньо-світоглядні традиції у творчості українських композиторів 80-90-х років ХХ ст.: Автореф. дис... кандидата мистецтвознавства: 17. 00. 03. – К.: НМАУ, 2002.
6. Стельмашук Р. Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-х – 30-х рр. ХХ ст.: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи – Автореф. дис... кандидата мистецтвознавства: 17. 00. 03 – музичне мистецтво. – Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2003.
7. Фрайт О. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці: Автореф. Дис... кандидата мистецтвознавства: 17. 00. 03 – К., 2000.

Petro Dovhan

TYOPOLOGICAL MODELS OF UKRAINIAN CHAMBER-INSTRUMENTAL SUITES XX AGE

Ways of modernization of chamber-instrumental suite in the practice of the XX-th century Ukrainian composers have been considered in the article, spectrum of individual-author's models of the genre interpretation have been set into types, several criteria of their differentiation have been grounded.

Key words: genre, style, typology, national tradition, folklorism.

ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

Ганна Карась

ПОСТАТЬ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

У статті представлено постать виданого українського композитора Станіслава Людкевича в контексті музичної культури української діаспори ХХ ст. Акцент зроблено на пропагування багатогранної творчості митця за кордоном, музикознавчих праць про нього, а також виокремлено вплив С. Людкевича на розвиток музичного життя зарубіжжя.

Ключові слова: музичні твори, музикознавчі праці, хори, виконавці, періодика, західна діаспора.

Чим далі роки віддаляють від нас постать Станіслава Людкевича (1879–1979), тим більш ре-
льефніше постає велич його Духу. Його великий вплив на розвиток української музичної культури
ХХ століття беззаперечний, тому актуальність дослідження проблем людкевичознавства не викли-
кає сумніву. Метою роботи є розгляд постаті С. Людкевича в контексті музичної культури українсь-
кої західної діаспори. Біном «Людкевич – діаспора» можна розглядати з двох позицій: яким був без-
посередній вплив і участь С. Людкевича в житті української спільноти в зарубіжжі і яким було став-
лення діаспори до митця. Щодо першого аспекту, то частину матеріалів ми знаходимо у працях Лю-
дкевича-публіциста. Це – його статті та спогади про співаків М. Менцинського, С. Крушельницьку,
О. Мишугу, багаточисельні рецензії на концерти виконавців (співаків, піаністів, скрипалів тощо), які
згодом емігрували за кордон [24; 28, 44–46; 195–206]. Участь С. Людкевича в музичному житті
українських громад у Відні (зокрема зв'язок з українським студентським товариством Січ¹) та Празі
досліджено у праці Зеновії Штундер [41]. Щодо другого аспекту, то відомості розпорошені у різно-
манітних статтях і працях. Представники першої хвилі еміграції 1912 р. звертаються до С. Людкевича
з пропозицією організації концертного турне львівських хорів «Бандуриста» і чоловічої групи «Боя-
на» під його керівництвом до Америки [41, 236]. З цієї нагоди композитор пише в 1913 р. два гімни,
присвячені американським українцям: один на слова Василя Щурата «За Тебе, Україно», другий на
слова Осипа Грицяя – «Для України живем!» [17]. Обидва – для чоловічого хору з супроводом фор-
тепіано і призначалися для виконання в Америці. Це був, як пише З. Штундер, подарунок заморсь-
ким українцям [41, 236]. І хоч подорож за океан не відбулася, проте ці твори стали гімнами україн-
ців за кордоном, і в 1918 р. один із них друкується у Нью-Йорку [39, 3]. Українці в США були особ-

¹ Студентському товариству «Січ» у Відні С. Людкевич присвятив солоспів «День і ніч падають сніги» на слова Б. Лепкого [37, 45].

ливо радісно схвилювані, коли адвокат Семен Демидчук привіз зі Львова нашим емігрантам ці твори: «Ціла еміграція зворушилась: всі з запалом вивчали і всюди виконували цей будуючий і бадьорий гімн. Цю пісню створив гарячий український патріот, композитор С. Людкевич для заокеанських українців, щоб скріпити їхню національну свідомість та тримати їх у зв'язку з рідним краєм» [37, 4]. Композитор був ключовою фігурою музичного життя Галичини, і тому саме до нього часто звертаються діячі музичної культури діаспори з Європи та Америки з різноманітними проханнями: надіслати ноти своїх творів чи написати нові, підготувати реферати на музичні теми, прочитати лекції. Серед адресантів – диригент студентського хору з Праги Ф. Базилевич, викладач Високого Педагогічного інституту ім. М. Драгоманова у Празі М. Дольницький, декан його музично-педагогічного відділу Ф. Шешко, студент Берлінської консерваторії А. Рудницький, диригент О. Р. Качмарський з Сан Дієго (США) [41, 292–293, 304, 315]. В цей час із митцем листується М. Гайворонський із Нью-Йорка, якому С. Людкевич пересилає власний переклад симфонії М. Вербицького для фортепіано в чотири руки [11, 43], пише рецензію на його Канти [25]. Вокальні твори композитора М. Гайворонський передає співачці М. Полянк-Лисогір, яка пізніше стала солісткою Міської опери в Нью-Йорку [11, 48]. С. Людкевич також виступає в ролі адресанта: в 30-х роках ХХ ст. звертається до Луки Мишуги у США з проханням фінансово підтримати створення симфонічного оркестру у Львові і отримує від нього грошові перекази [41, 330].

Видання музикознавчого доробку та окремих творів С. Людкевича за кордоном пов'язане, насамперед із фактом перевидання Українською музичною фундацією в Нью-Йорку фотоспособом [23] двотисячним тиражем [12, 286] першого видання його досліджень 1973 р., яке було знищене і заборонене в Україні. В одному з найпрезентабельніших ювілейних україно-канадських видань «Збірнику музичних творів на слова Маркіяна Шашкевича», вміщено ряд солоспівів, хорових творів С. Людкевича [20]. В Америці був перевиданий збірник Д. Січинського, друге видання якого було здійснено С. Людкевичем 1918 р. і доповнено численними піснями у його обробці [18]. Багато творів з нього увійшли в репертуар визначних українських співаків [7, 26]. В Канаді було надруковано «Збірник пісень» [21], упорядкований музичною комісією Крайової Централі Української Шкільної Ради і присвячений 100-річчю від дня народження С. Людкевича. М. Павлишин, звертаючись до українців Канади з проханням підтримати видання, цитує композитора: «Нашим обов'язком є всіма засобами плекати чистий ідеал національної культури», а також окремі вислови знаних в еміграції людей. Зокрема, В. Витвицького: «Добре склалося, що «Збірник пісень» появилася в ювілейному році Станіслава Людкевича – діяльність якого була так пов'язана з музичним вихованням молоді!» [31, 57–58].

Твори композитора постійно були в репертуарі українських виконавців діаспори. Так, диригент, музикознавець Павло Маценко із Канади вказував на знайомство із С. Людкевичем ще з часів Праги: «Потім він оркестрував для мене «Ноктюрн» Лисенка і я виставляв його в 1938 р. в Канаді. Виконував я й інші його твори в Празі, Відні та в Канаді» [22], зокрема на державному іспиті з диригування у Празі – твір «Вечір в хаті» С. Людкевича [41, 326]. На початку ХХ ст. та у міжвоєнних Празі, Відні та інших містах Європи українські хори та окремі виконавці часто виконували твори С. Людкевича, особливо під час відзначення Шевченківських свят, ювілеїв І. Франка. Так, студентський хор «Бандурист» (кер. І. Смолинський) у Кракові 1906 р. виконує «Вічний революціонер» [37, 60], в 1921 р. у Відні студентський хор товариства «Січ» на вечорі пам'яті Т. Шевченка – «Хор підземних ковалів» та «Ой Морозе, Морозенку», в Празі в Сметановій залі звучав його «Косар» з супроводом оркестру, а в Юзефові – «Чорна рілля ізорана» [41, 285]. У 1930 р. ця обробка звучала на Шевченківських святах у Празі і в Бухаресті, а студент Празької консерваторії Р. Сімович виконував його фортепіанний твір «Листок до альбома». У Нью-Йорку того ж року на Шевченківському концерті об'єднані хори під керівництвом М. Гайворонського для двох тисяч слухачів, серед яких був О. Кошиць, також виконували твори композитора, а завершували свято виконанням його гімну американських українців. У 1934 р. там же під диригуванням М. Гайворонського було виконано симфонічний твір С. Людкевича¹ [41, 340, 361]. В 1936 р. у Берліні хор Українського наукового інституту

¹ На жаль, не вказано який.

виконує обробки стрілецьких пісень Журавлі та Ой видно село С. Людкевича [41, с. 381]. Українські співаки С. Крушельницька, О. Мишуга, М. Менцинський, І. Маланюк, М. Сокіл, В. Тисяк, М. Голинський, М. Скала-Старицький, К. Чічка-Андрієнко, Й. Гошуляк, А. Остапчук, М. Дуда та інші мали у своєму діючому репертуарі солоспіву С. Людкевича і часто виконували їх у різних країнах світу. В діаспорі звучали хорові та інструментальні твори композитора. Так, відзначаючи в 1975 р. в Сідней Акт проголошення Української Самостійної Держави, молодіжний сумівський хор (дир. Г. Чубата) виконує «Українську баркаролу» С. Людкевича [10]. У святковому концерті в аудиторії Палацо Піо біля Базиліки св. Петра в Римі з нагоди ювілею 40-річчя Єпископської Хіротонії Блаженнішого Йосифа Сліпого, Глави Помісної УКЦ, А. Бриттан виконав «Арієтту» композитора¹ [8]. Він же був першим виконавцем його «Прикарпатської симфонії». За кордоном виконувалися твори композитора великої форми. Так, симфонічна поема «Каменярі» прозвучала в Утрехті (Голландія) 1971 р. у виконанні симфонічного оркестру міста та Візантійського хору під керівництвом М. Антоновича: «Українські слухачі... реагували на деякі місця поеми сльозами та захопленням, що межувало з екстазом» [7, 24]. М. Павлишин, повідомляючи про концерт Українського Оперного мішаного хору з Торонто (хормейстер З. Лавришин) та Торонтонського симфонічного оркестру під диригуванням В. Колесника в Рой Томсон Голлі в Торонто 21 листопада 1982 р., де виконувався «Кавказ» С. Людкевича, із зворушенням згадує передвоєнний Львів, особисту участь у виконанні цього твору під батuitoю автора. Повторне сприйняття кантати через десятиліття викликало у неї почуття гордості за приналежність до українського народу та його музичної культури [31, 39–40]. 1984 р. у Чикаго відбувся концерт за участю цього ж хору з Торонто, американського симфонічного оркестру під керівництвом В. Колесника. У програмі поряд із творами М. Лисенка та Б. Лятошинського вперше в США повністю був виконаний «Кавказ» С. Людкевича [9].

Окремі відомості про звукозаписи творів композитора у виконанні митців діаспори або записані за кордоном знаходимо у статтях знавця української дискографії С. Максимюка із США [26]. Так, він подає список архівних записів С. Крушельницької 1951 р. Серед обробок народних пісень – дві належать С. Людкевичу – «Про ніженьки» та «Зажурилась бідна дівчинонька» [26, 172]. Чоловічий хор «Сурма» зі Львова (дир. І. Охримович) записав у Варшаві ряд грамофонних платівок. Серед записів 1934 р. – Чорна рілля ізорана в обробці С. Людкевича, 1937 р. – великодні пісні за галицько-народними наспівами та стрілецькі пісні в опрацюванні композитора [41, 361, 387]. Твори С. Людкевича звучали по радіо. Так, 17 квітня 1936 р. на всю Польщу транслювався «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського в інструментовці та із вставною дією С. Людкевича², а 7 травня того ж року – «Каменярі». Обома концертами диригував А. Рудницький. 25 серпня в такому форматі звучали обробки лемківських пісень С. Людкевича [41, 380]. Часто на радіо в Канаді М. Голинський виконував солоспів «Ой вербо, вербо» [41, 387].

Відзначення 100-літнього ювілею композитора за кордоном було доброю нагодою продемонструвати українській спільноті і чужинцям високі досягнення української професійної музики. У Канаді і США були проведені ювілейні концерти, на яких звучали твори композитора різних жанрів. Широка панорама святкувань відображена на сторінках ілюстрованого журналу «Екран» (видавець і редактор Адам Антонович). Один із його номерів був повністю присвячений цьому ювілею [4; 29; 30; 33; 40; 43]. Тут були поміщені: програма ювілейного концерту, організованого Українським Літературним Фондом І. Франка в Чикаго [33, 2, 3, 20], статті музикознавців [4; 40; 43;], доповідь С. Нагірної [30, 4–7], хоровий твір В. Кулицького [29, 9]. Інформація про ювілейний концерт засвідчує, що в ньому брали участь найкращі мистецькі сили Чикаго, Нью-Йорка та Детройту [1; 35; 42]. Його

¹ Андріян Бриттан (19. 10. 1948, м. Міттенвальд, Німеччина) – американський скрипаль, симфонічний та хоровий диригент українського походження. Закінчив Мангеттенську консерваторію. Від 1974 р. – професор музичних факультетів в університетах Мемфіса, Нотр-Дама, Канзас-Сіті, концертмейстер і соліст симфонічного оркестру в Савт-Бенді, музичний керівник симфонічного оркестру в Ля-Порті, диригент оперних театрів Нью-Йорка, Чикаго, керівник камерного оркестру в Пітсбурзі (шт. Пенсільванія, США).

² Виїхавши в 1937 р. до США, А. Рудницький звернувся до С. Людкевича з пропозицією поставити її в Америці, і після війни в такій редакції опера ставилася там не раз [41, 387].

особливістю було вшанування поряд із С. Людкевичем тих композиторів, які працювали разом з ним у справі розбудови української музичної культури в Галичині – В. Барвінського, Д. Січинського, О. та Н. Нижанківських, Б. Кудрика. Слово про композиторів виголосила учениця В. Барвінського Дарія Гординська-Каранович. Поряд із творами відзначених композиторів у концерті виконувалися вокальні, хорові, інструментальні твори ювіляра. Його солоспів виконували Х. Липецька, Л. Мацюк, скрипаль А. Бриттан – «Арієтту» із скрипкового концерту та «Чабарашку», піаністка Д. Гординська-Каранович¹ – «Елегію», мішаний хор «Прометей» при соборі св. Володимира і Ольги (дир. Р. Андрушко) – «Як ніч мя покриє» та Хустину (сл. Т. Шевченка) Г. Топольницького в редакції С. Людкевича. У наступному номері «Екрану» вміщено інформацію про святкування 100-річчя С. Людкевича в Україні і вільному світі. На сторінках щоденників «Свобода», «Америка» та в інших тижневиках та журналах зарубіжжя впродовж багатьох місяців появлялися численні статті про С. Людкевича, інформації про наукові конференції, музичні вечори, академії та концерти для вшанування корифея української музики. Влаштували їх музичні товариства, хори, музичні школи, діячі музичної культури, громадські та молодіжні організації. Ювілейному концерту в Чикаго передувала велика підготовча робота: було створено діловий комітет, до якого ввійшли відомі діячі з різних країн поселення – П. Маценко, В. Витвицький, І. Ковалів, М. Антонович, А. Гнатишин, Г. Кистастий, В. Колесник, І. Соневицький, В. Грудин, О. Залеський, А. Вирста та ін.; ювіляру було надіслано привітання, на яке прийшла подяка від нього та ювілейний буклет з автографом [2]. У Торонто культурно-мистецьке товариство «Козуб» провело вечір «Станіслав Людкевич і його сучасники» [38, 65]. Українська громадськість глибоко переживала смерть композитора: було поміщено некрологи, вірші, фото з похорону [16;27;32]. У різних номерах журналу «Екран» вміщено широку панораму його світлин.

Музикознавча оцінка життя і творчості С. Людкевича належить музикознавцям В. Витвицькому, М. Антоновичу, А. Рудницькому, О. Залеському, співаку та музичному критику Т. Терен-Юськіву. Всі вони були знайомі з композитором, а тому їхні статті і спогади набувають особливого забарвлення. Стаття Осипа Залеського із США у музичному журналі «Вісті» була присвячена 85-літтю С. Людкевича і подавала стислий огляд життя і творчості композитора, визнання його як найбільш заслуженого композитора і музичного діяча серед сучасного покоління [19]. В історико-критичному огляді української музики Антіна Рудницького певну увагу присвячено творчості С. Людкевича, яка охарактеризована тут як «безмежно вартісна й важлива, а для історичного розвитку української музики просто безцінна» [34, 161]. Автор визнає композитора першим, хто «відчув потреби основної зміни в українській музиці й почав прислухатися до нових звуків, що лунали з Заходу», і був «мов би мостом між учорашньою добою» і сучасною українською музикою, першим, хто «показав шлях до музики чисто інструментальної», а одночасно з цим поворотом першим, хто змінив ставлення до народної пісні [34, 154–155]. Монографія диригента, музикознавця Мирослава Антоновича з Голландії була видана до 100-річчя композитора в журналі «Дзвони» [5] і двічі перевидана в незалежній Україні [6; 7]. В ній автор використовує доступні йому джерела, дослідження українських музикознавців, аналізує окремі факти і події, твори композитора. Цікавими є спогади М. Антоновича про зустрічі з композитором, особливо в часі підготовки його магістерської роботи, коли вони разом годинами переглядали рукописні та друковані твори в музичній бібліотеці Вищого Музичного інституту: «його завваги були для мене цінним джерелом інформації про українське музичне минуле та й про сучасних музик», «мене вражала його терпеливість і його бажання допомогти кожному, хто, на його думку, серйозно хотів працювати чи то в ділянці музикознавства, чи самої музики» [7, 35]. Він так характеризує особистість митця: «У вдачі С. Людкевича було щось парадоксальне. Була наче розбіжність між його на загальне лагідною поведінкою з людьми і динамізмом та гостротою вислову, що проривалися з його музичних творів і пісень» [7, 42]. З. Штундер відзначає: «З широкого кола проблем, що стосуються композиторської творчості С. Людкевича, автор виділяє декілька провідних, як-от: питання національного стилю в музиці, питання музичної форми у творах композитора, взаємини мистця з суспільством, яке так часто порушував у своїх статтях і рецензіях

¹ Піаністка постійно виконували твори композитора в Україні, Європі (Відні) та за океаном.

композитор» [7, 3]. Аналізуючи кантату-симфонію «Кавказ», музикознавець наголошує, що це саме той твір, «який поставив Людкевича в перші ряди українських композиторів ХХ ст. і підніс українську музичну творчість до вершин світового музичного мистецтва», що це «музичне осмислення волі українського народу до самовиявлення, його готовність до боротьби за свої права» [7, 13–14]. М. Антонович робить важливий висновок про цілісність особистості С. Людкевича: «ані зовнішні події, катаклізми, війни й революції, які потрясли світом, ані його побут на студіях у центрах австрійсько-німецької науки, ані російський полон в далекій Азії не спричинили якогось помітного перелому ні на його вдачі, ні на його творчості, ні на його ідейному світогляді. Ціле своє життя працював віддано для своєї рідної суспільності, для української музичної культури, для української нації, борючись безнастанно за свої ідеали, причому ці ідеали впродовж цілого його життя zostалися незмінними» [7, 8]. Дослідник звертає увагу на проблеми національного стилю в музиці, в які заглиблювався С. Людкевич-музикознавець, в контексті сучасності: «Питання національного в мистецтві взагалі, а зокрема в музиці, осталися до сьогодні гостро актуальними... Висловлені думки про національне в музиці як важні для нас ще й тим, що вони допомагають краще зрозуміти й оцінити як його музичну творчість, так і всю його діяльність» [7, 16]. М. Антонович наголошує, що «ставши на позиціях національного мистецтва, С. Людкевич рівночасно гостро виступає проти звуження поняття національного в мистецтві та наслідків того звуження, що виявилось у деяких спробах відмежувати українську музику від європейської музичної культури та проти тенденцій обмежувати індивідуальну творчість вимогами фольклорної автентичності» [7, 17] і тут же: «С. Людкевич був переконаний, що ані безкритичне наслідування чужих зразків, ані звужене поняття національного стилю, яке він називав музичним націоналізмом, не принесуть бажаної користи для українського мистецтва... найважливішими чинниками для повного росту й розвитку національного мистецтва Людкевич уважав талант та індивідуальну творчість мистців, не обмежену всякими теоріями та догмами» [7, 19]. М. Антонович здійснює музикознавчий аналіз симфонічної поеми «Каменярі», яка була надрукована в журналі «Вісті» [3], а згодом передрукована в журналі «Екран» [4, 9–10]. Музикознавець розглядає її створення «на тлі епохи, яка його зродила» [3, с. 13]. І хоч це був перший великий симфонічний твір С. Людкевича, «проте не можна заперечити, що з цього твору виразно проглядає яскрава і сильна постать українського композитора-патріота, який ішов своїм власним шляхом. Динамічність твору, звукове його багатство та ідейна насиченість – це найцінніші риси «Каменярів». Твір цей дихає силою і героїзмом, які справді тепер багатьом не до душі, але які придбали Людкевичеві почесне місце в історії української культури взагалі. Цей твір повинен жити не тільки, як історична пам'ятка, – відбитка героїчного минулого, але й замітна композиція великого каменяра української музики – твір Духа, «що тіло рве до бою» [3, 17]. Розмірковуючи про співвідношення поезії І. Франка та музичного твору С. Людкевича, М. Антонович приходить до висновку, що «твір Франка став композиторові за джерело натхнення й точки виходу», а не основою для безпосередньої ілюстрації [3, 14].

Ще одним монографічним виданням була праця Теодора Терен-Юськіва «Національно-державна мотивація творчості С. Людкевича», що була надрукована вперше в мюнхенському журналі «Визвольний шлях» в 1983 р., а через рік – окремим виданням в Лондоні [37]. Автор розглядає різнопланову творчість композитора з позицій самостійницько-державницьких ідей, які пронизують її від перших спроб до останніх творів. На його думку, С. Людкевич у своїй діяльності був одержимий ідеєю соборності, історичної відповідальності за музичну культуру батьківщини, любов'ю до рідної традиції, усвідомленням музично-історичного тяжіння [37, 22–23]. Саме через призму цих означених аспектів аналізує автор великі твори композитора, особливо ті, які замовчувалися в українському музикознавстві радянського періоду. Дослідник, звертаючи увагу на творче довголіття С. Людкевича, яке є рідкісним і майже небувалим явищем в історії світової музичної культури, говорить: «Наш музикотворець навіть в останньому часі свого життя живо цікавився своєю творчістю, станом рідної музики, а передусім молодими композиторами-доростом. Він упорядковував, поправляв, додавав чи скреслював дещо із закінчених уже творів, а навіть перекомпоновував ще деякі місця зі своєї музики. Коли відвідувачі розказували йому про замір виконання його «Кавказу» в США,

то він просто з молодечою цікавістю бажав знати, який це хор (йшлося про нью-йоркський хор «Думка»), чи цілий твір, чи з оркестрою і навіть чи оркестра українська? Це був справді гідний найбільшого подиву наш неперевершений Людкевич! А діялось це дослівно двадцять чотири дні перед його смертю. Ось унікальність столітнього генія і патріота» [37, 43]. Хочеться погодитись ще з однією тезою публіциста: «Зі смертю Людкевича відійшов від нас не тільки найбільший композитор, але і найпотужніший своєю духовністю українець» [37, 78]. Автор підіймає актуальну для діаспори проблему пропагування творчості С. Людкевича [37, 79]. Як приклад для наслідування співак дав концерт солоспівів С. Людкевича у Нью-Йорку з нагоди його 90-ліття [37, 79]. Т. Терен-Юськів високо оцінює особистість З. Штундер: «Вона, як упорядник усіх писань і документів нашого композитора, виконала величезну і безцінну працю для нього і для нас усіх» [37, 64] А тепер, коли завдяки подвижницькій, титанічній праці музикознавця видруковано двотомник праць С. Людкевича та його життєпис, можна ствердити, що вона насправду побудувала пам'ятник Генію і собі.

Значним в царині досліджень творчості С. Людкевича є доробок музикознавця, діяча музичної культури у США Василя Витвицького. Його статті про композитора в журналі «Сучасність» (Мюнхен) та польському журналі «Kultura» (Париж) розкривають різні аспекти особистості митця. Стаття «Станіслав Людкевич – музикознавець» присвячена передруку фотоспособом в США 1976 р. його музикознавчих праць [14]. В ній В. Витвицький високо оцінив перше українське видання, яке було знищене радянською системою і не дійшло до рук читачів, вважав, що друге, американське видання, має вийти за коло професійних музикантів і зазнати якнайбільшого поширення в українських громадах світу. З нагоди 100-річчя композитора В. Витвицький пише статтю до журналу «Kultura» [12]. В ній зроблено окремі акценти на польську тематику в музикознавчому доробку С. Людкевича, на факті публікування його праць в польському часописі «Muzyka w szkole» (1930 р.). Музикознавець доносив до представників польської еміграції вагомість внеску С. Людкевича в розвиток української музики. В. Витвицький, позитивно оцінюючи публікацію Т. Терен-Юськіва, звертає увагу на доповнення, які збагачують відомості про С. Людкевича, а також напрошується до дискусії. Зокрема, привертає увагу до написання імені композитора: «довголітня традиція, підписи самого композитора і, врешті, такі авторитетні джерела як «Правописний словник» Г. Голоскевича кажуть нам писати – «Станіслав» [13, 126]. Найвагомішою є стаття музикознавця «Станіслав Людкевич зблизка» [15], яка носить мемуарний характер. Перед нами постають живі постаті С. Людкевича, В. Витвицького, інших діячів музичної культури. Тут передано неповторну атмосферу музичного життя Галичини 30-40-х років ХХ ст. і провідну роль в ньому С. Людкевича. «Нас, молодших, – пише В. Витвицький, – які щойно зачинали свою музикознавчу працю на галицькому терені, його наукові праці, статті й рецензії вражали не тільки ясністю викладу, але й безкомпромісністю й сміливістю критичних зауважень. Що нам особливо припадало до вподоби, так це його живий, дотепний, не раз гострий стиль, далекий від утертої, сказати б, старогалицької сіризни» [15, 49]. Важливим є повідомлення про переписку С. Людкевича з М. Гайворонським, яку знайшов В. Витвицький в архіві композитора у Нью-Йорку під час праці над монографією про нього.

Підсумовуючи доробок музикознавців діаспори в царині людкевичознавства, слід відзначити, що вказані праці були в руслі українського музикознавства, вони доповнюють і розширюють відомості про С. Людкевича і є цінним внеском у дослідження життя і творчості великого композитора, оскільки в свій час піднімали ряд проблем, які в тогочасній Україні були під забороною.

Панорамний огляд біному «Людкевич-діаспора» засвідчує постійний великий вплив митця на музичну культуру українського зарубіжжя, повагу світового українства до композитора: «Станіслав Людкевич прожив велике життя. Він любив Україну, і хоча довелося пізнати на собі всі жахи світових воєн, проте його віра в культуру, в музику додавала сил і не дозволяла зламатися. Жахи минули, імперії зруйнувалися, а музика Людкевича лунає ще й сьогодні» [36]. На завершення хочеться солідаризуватися із такою думкою: «Він не помре, бо вічно житиме його багатогранний творчий дух. І підем ми в мандрівку століть з Його Духа печаттю» [16, 10].

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович А. Вісті з Українського Літературного фонду ім. І. Франка у Чикаго // Екран (Чикаго). – 1979. – Ч. 100–101.
2. Антонович А. На маргінесі ювілейних святкувань. Корифею української музики // Екран (Чикаго). – 1980. – Ч. 106–107. – С. 11–14.
3. Антонович М. Каменярі – симфонічна поема С. Людкевича /Мирослав Антонович // Музичні вісті (Джерсі Сіті). – 1971–1972. – № 4–5 (39–40). – С. 13–21.
4. Антонович М. Каменярі – симфонічна поема Станіслава Людкевича /Мирослав Антонович // Екран (Чикаго). – 1979. – Ч. 104–105. – С. 9–10.
5. Антонович М. Станіслав Людкевич композитор, музиколог /Мирослав Антонович. – Рим, 1980.
6. Антонович М. Станіслав Людкевич: Композитор, музиколог /Мирослав Антонович. – Львів: Спілка композиторів України, 1999.
7. Антонович М. Станіслав Людкевич: композитор, музиколог /Мирослав Антонович. – Львів: Veritas, 2007.
8. Архієрейська свята Літургія в соборі Святої Софії в Римі, 21. IX. 1979 р. // Екран (Чикаго). – 1979. – Ч. 102–103.
9. Великий симфонічний концерт української музики в Чикаго // Екран (Чикаго). – 1984. – Ч. 128–130. – С. 14–15. Передрук за: «Нова зоря».
10. Величне відзначення історичної дати 30-го червня 1941 р. // Екран (Чикаго). – 1975. – Ч. 83–84.
11. Витвицький В. Михайло Гайворонський: Життя і творчість /Ред. Є. Дзюпина, Ю. Ясіновський. – Львів, 2001.
12. Витвицький В. Сторіччя Ст. Людкевича // Kultura (Paris). – 1979. – вересень. Переклад з польськ. Цит. за: Витвицький В. Музикознавчі праці. Публіцистика /Василь Витвицький /Упор. , підготовка до друку, коментарі, перекл. і przede слово Л. Лехник. – Львів, 2003. – С. 285–286.
13. Витвицький В. [Рец.] Терен-Юськів Теодор. Національно-державна мотивація творчості С. Людкевича /Василь Витвицький // Сучасність (Мюнхен). – 1985. – травень. – Ч. 5(289). – С. 124–126.
14. Витвицький В. Станіслав Людкевич – музикознавець /Василь Витвицький // Сучасність (Мюнхен). – 1977. – січень. – Ч. 1(193). – С. 107–109.
15. Витвицький В. Станіслав Людкевич зблизька /Василь Витвицький // Сучасність (Мюнхен). – 1979. – червень. – Ч. 6 (222). – С. 44–58.
16. Головин Р. , Карівський А. Похорон С. Людкевича // Екран (Чикаго). – 1979. – Ч. 104–105.
17. Два Гимни, присвячені американським українцям. Музика С. Людкевича. – Львів: Коштом і заходом Краєвого Шкільного Союзу «Рідна Школа», 1913.
18. 201 Українських народних пісень. – Нью-Йорк: Сурма, 1943.
19. Залеський О. Станіслав Людкевич // Вісті (Міннеаполіс, Міннесота). – 1965. – Ч. 1 (12). – С. 10–11.
20. Збірник музичних творів на слова Маркіяна Шашкевича. У 180-річчя від дня народження поета. Ювілейне видання 1811–1991 /Муз. ред. Юрій Гнатюк. – Київ; Вінніпег; Львів: Накладом Інституту-заповідника Маркіяна Шашкевича (Вінніпег – Канада), 1992.
21. Збірник пісень для рідних і цілоденних шкіл і курсів українознавства за «Програмою» 1977 року. У 100-річчя композитора Станіслава Людкевича /Опрацювали: Сестра Ювіналія, ПНДМ, Марія Павлишин, Квітка Зорич-Кондрацька. – Торонто: Вид-во: Музична Комісія КЦУШР, 1979.
22. «Із листів до редакції». Лист П. Маценка до редакції журналу від 4. 09. 1979 р. // Екран (Чикаго). – 1979. – Ч. 102–103.
23. Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії /Станіслав Людкевич. – Нью-Йорк: Музична Фундація, 1976.
24. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи: В 2 т. Т. 1. /Станіслав Людкевич /Упор. , ред. , переклади, вст. стаття і примітки З. Штундер. – Львів: Вид-во М. Коць, 1999; Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи: В 2 т. Т. 2. /Станіслав Людкевич /Упор. , ред. , переклади, примітки і бібліографія З. Штундер. – Львів: «Дивосвіт», 2000.

25. Людкевич С. [Рец.]. З нових видань. Канти із Почаївського «Богогласника» на мішаний і однорідний хор зредагував та опрацював Михайло О. Гайворонський, 1939 р. Вид. оо. Василіан у Жовкві /Станіслав Людкевич // Діло. – 1939. – 21 трав.
26. Максимюк С. З історії українського звукозапису та дискографії /Степан Максимюк. – Львів; Вашингтон: Вид-во Українського Католицького університету, 2003.
27. Маринець З. (Чикаго, 1983р.). Похорон С. Людкевича (вірш) // Екран (Чикаго). – 1984. – Ч. 126– 127.
28. Модест Менцинський: Спогади. Матеріали. Листування /Авт. -упор. М. Головащенко. – К. : Рада, 1995.
29. На столітній ювілей Станіслава Людкевича. Сл. і муз. Василя Кулицького // Екран (Чикаго). – 1979. – Ч. 104–105.
30. Нагірна С. У століття Станіслава Людкевича (Доповідь виголошена на вечорі Літературно-мистецького Клубу в Нью Йорку у п'ятницю, 4-го червня 1979 року) // Екран (Чикаго). – 1979. – Ч. 104–105. – С. 4–7.
31. Павлишин М. Українська культура у Торонто /Марія Павлишин. – Торонто, Канада: Накладом авторки, 1969–1986.
32. Помер Станіслав Людкевич – патріарх української музики. Похорон С. Людкевича // Екран (Чикаго). – 1984. – Ч. 126–127. – С. 13. Фоторепортаж (4 фото).
33. Програма ювілейного концерту, присвяченого 100-річчю С. Людкевича. Чикаго. Український Літературний Фонд І. Франка. 1. 12. 1979 р. // Екран (Чикаго). – 1979. – Ч. 104–105.
34. Рудницький А. Українська музика: Історико-критичний огляд /Антін Рудницький. – Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963.
35. Сидоренко-Квірмбах О. Ювілейний концерт в Чикаго // Екран (Чикаго). – 1980. – Ч. 106 –107. – С. 12– 13.
36. Стус Д. Станіслав Людкевич // Пенсія. – січень. – № 63. Доступно за адресою: <http://www.pension.com.ua/articles/133/html>.
37. Терен-Юськів Т. Національно-державна мотивація творчості С. Людкевича /Теодор Терен-Юськів. – Лондон: Укр. Видавн. Спілка, 1984.
38. 300 вечорів «Козуба»: Альманах до 35-ліття діяльності культурно-мистецького товариства «Козуб». Хроніка – статті – спомини – фотографії /Матеріали зібрав, упор. і зред. М. Гава. – Торонто: Видання культурно-мистецького товариства «Козуб», 1991.
39. Український співаник. – Нью-Йорк: Українська книгарня, 1918.
40. Черлений О. «Шевченкіана» Станіслава Людкевича // Екран (Чикаго). – 1979. – Ч. 104–105.
41. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. 1. (1879 –1939). – Львів: ПП «БІНАР – 2000», 2005.
42. Ювілейна зустріч у 100-річчя С. Людкевича // Екран (Чикаго). – 1979. –Ч. 102–103.
43. Bryzhun-Sokolyk O. Bard of freedom // Екран (Чикаго). – 1979. – Ч. 104–105. – С. 8–9.

Ganna Karas

FIGURE OF STANISLAV LYUDKEVYCH IN THE CONTEXT OF MUSIC CULTURE OF UKRAINIAN DIASPORA

Figure of outstanding Ukrainian composer, Stanislav Lyudkevych, in the context of music culture of Ukrainian Diaspora of XIX century is presented in the article. Propaganda of many-sided artist's creative work, musical science works about him are accentuated; influence of S. Lyudkevych upon the development of musical life of foreign countries is also separated.

Key words: musical compositions, works of musical science, choirs, performers, periodicals, West Diaspora.

ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКІ СПІВАКИ-ЕМІГРАНТИ НА ТЕРЕНАХ США

У статті висвітлюється творча діяльність західноукраїнських співаків поза теренами батьківщини.

Ключові слова: українська діаспора, співаки-емігранти, оперний репертуар, концертно-виконавська діяльність.

Еміграція є феноменом, властивим історії багатьох народів. Соціально-економічні та політичні причини спонукали значну частину українського населення до вимушеного або добровільного переміщення в інші країни проживання. Вважається, що лише до США і Канади в період до Першої світової війни прибуло близько 400 тисяч українських переселенців, у міжвоєнний період – 160 тисяч і після Другої світової війни – 120 тисяч.

Зацікавлення цією темою зумовлене особистим інтересом автора до проблем вокальної виконавської творчості в умовах еміграції. Одним із основних джерел, до яких звертаємось у цьому дослідженні, є «Словник співаків України» Івана Лисенка, що став першою спробою такого роду Енциклопедичного Словника. Щодо праць, присвячених проблемам української діаспори як суспільного феномену, слід відзначити працю Володимира Трошинського та Анатолія Шевченка «Українці в світі» (п'ятнадцятий том 15-томного видання «Україна крізь віки»). Вона дає нам уявлення про історію та сучасні проблеми української діаспори, яка виявилася життєздатною та динамічною формою існування українського етносу поза межами «материка» – України. В ній розглядаються умови і чинники самоствердження українських переселенців та їх нащадків; з одного боку, їхні прагнення стати рівноправною складовою суспільства на своїй новій батьківщині, а з іншого – бажання зберегти себе та свої контакти з країною походження, своїм «старим краєм», а також форми інтеграції в життя країни поселення, зокрема країн Західної Європи та Сполучених Штатів Америки.

Цінною джерелознавчою базою дослідження є 11-томна «Енциклопедія українознавства», праці з історії України (зокрема, Ореста Субтельного), української культури («Тисяча років української культури» Мирослава Семчишина та «Українська культура» Івана Огієнка), статті та матеріали мистецтвознавців, які тією чи іншою мірою дотичні до проблематики нашого дослідження.

Діяльність західноукраїнських співаків поза теренами батьківщини розглядається як одна із складових культурно-мистецького процесу, який в свою чергу зазнає впливу суспільно-політичної ситуації та естетично-художніх орієнтирів. Взявши за основу дослідження метод історично-комплексного підходу до оцінки музично-культурних явищ, широко застосованих у працях українських музикознавців, ставимо за мету насамперед систематизувати інформацію про малознаних, а також невідомих на Україні західноукраїнських співаків-емігрантів та сприяти популяризації їхньої творчої діяльності, а у даному випадку – висвітлити діяльність співаків українського походження на теренах Сполучених Штатів Америки.

В історії української еміграції чітко простежуються три хвилі переселенського руху: перша – період з останньої чверті XIX ст. до початку Першої світової війни; друга – час між двома світовими війнами; третя – період після Другої світової війни.

Серед співаків, котрі емігрували у перший період переселення до США, був **Михайло Зозуляк**. Народився у 1885 році в Галичині. У 1912 році переїхав до США. Вокальну освіту М. Зозуляк здобув приватно у м. Нью-Йорк. Співак привернув до себе увагу своїм чудовим голосом-баритоном. Деякий час він співав у хорі «Метрополітен-опера» в Нью-Йорку. Пізніше виступав із сольними концертами. У репертуарі співака були переважно українські народні пісні, серед них: «Ой гиля, гиля», «Зелена рута, жовтий цвіт», «Ой летить зозуленька», «На чужині загибаю», «Пропала надія» та інші. У 20-х роках XX ст. М. Зозуляк наспівав декілька платівок, записаних на американських фірмах «Віктор» та «Колумбія». Виступав також у радіоконцертах. Співак також відомий як автор двох церковних композицій: «Вірую» та «Отче наш». М. Зозуляк завершив свій творчий та життєвий

шлях у 1936 році у м. Бронкс (США) [19].

Особливість другої хвилі еміграції із західноукраїнських земель полягала в тому, що серед тих, хто виїжджав, лише незначна частка була неписьменною. Загалом освітній рівень цих емігрантів був значно вищий, ніж у попередні роки. Цим пояснювалось і їх швидше пристосування до нових умов, і активніша участь у громадському житті. Наявність серед виїжджаючих інтелектуалів, митців сприяла розвитку української культури за межами України. Вагому функцію у збереженні та розвитку українського музичного мистецтва, зокрема пісні, здійснюють співаки, які в силу різних обставин емігрували із західних областей України, працювали на зарубіжних сценах і залишили помітний слід у світовому оперно-концертному виконавстві.

До українських співаків-емігрантів цього періоду належить **Іванна Шмериковська-Приймова** (мецо-сопрано). Співачка народилася 19 січня 1898 року в м. Надвірна, тепер Івано-Франківської області. Співу навчалася спочатку приватно у З. Козловської у Львові, а пізніше у Віденській музичній академії. Вдосконалювала майстерність співу у А. Дідурі у Львові та в А. Ельтур в Парижі. Її вважають першою камерною співачкою у Галичині, яка виступала виключно в цьому жанрі. У період з 1928 по 1938 роки вона успішно концертувала у Відні, Парижі, Варшаві, Кракові. Мистецтво співу цієї артистки відзначалося високою культурою, неабиякою музикальністю, тонким проникненням в характер виконуваного твору. В її репертуарі – твори українських та зарубіжних композиторів, українські народні пісні. У 30-х роках ХХ ст. І. Шмериковська-Приймова була педагогом Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові. У 1938 році співачка емігрувала до США, де стала головою фортепіанного відділу приватної музичної школи Грарам-Екес у Пальм-Біч (Флорида, США). Свій життєвий і творчий шлях завершила 19 січня 1982 року у м. Нью-Йорк [1; 9].

У другий період переселення на теренах США жила і творила співачка **Ольга Лепкова** (справжнє прізвище Іванчук, виступала також під іменем Ястремська). Народилася 30 березня 1906 року у м. Борислав, тепер Львівської області. Вокальну освіту здобула у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові в М. Сокіл. Також навчалась співу в А. Дідурі. У 1935 році співачка дебютувала у сопранових партіях на сцені Львівської опери. У 1938 році О. Лепкова виїхала до США. Там вона співала у концертах та в українських мандрівних оперних трупах. За час своєї творчої діяльності з успіхом виконувала партії Оксани («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського), Катерини з однойменної опери М. Аркаса, Ганни («Зачарований замок» С. Монюшка). Співачка володіла чудовим голосом (сопрано) широкого діапазону, відзначалася музикальністю й артистизмом. У 1934 році стала лауреатом міжнародного конкурсу у Відні [11].

У післявоєнний період розпочалася третя хвиля української еміграції – політична й вимушена за своїм характером. Основну частину її становили «переміщені особи» та біженці з таборів у західних зонах окупації з Німеччини й Австрії. Третя хвиля української еміграції увібрала в себе здебільшого людей освічених, інтелігентів, вихідців із міст. Тому в цей період спостерігається чимала кількість професійних співаків-емігрантів, які осіли на постійне місце замешкання саме у США.

Серед них – українська оперна та концертно-камерна співачка **Ольга Завадська-Дівничева** (спр. прізвище Завадська), яка народилася у 1895 році в с. Микитинці, тепер Косівського р-ну Івано-Франківської обл. У 1913-1917 роках О. Завадська-Дівничева навчалася у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові. Артистичну діяльність співачка розпочала концертами у Львові. У 1921-1928 роках – солістка Руського народного театру в Ужгороді. На оперній сцені виконувала партії: Катерини з однойменної опери М. Аркаса, Терпилихи («Наталка-Полтавка» М. Лисенка), Зібель («Фауст» Ш. Гуно). У концертах співачка виступала з творами М. Лисенка, М. Аркаса та інших українських композиторів, а також виконувала українські народні пісні. У 1944 році емігрувала до США, де працювала учителем [10].

Український оперний та концертно-камерний співак (бас-баритон) **Михайло Ольховий** народився у 1903 році у Галичині. Учень М. Ординської. У 1931-1934 роках був солістом Львівської (польської) опери, а з 1934 р. по 1936 рік – соліст Великого театру у Варшаві. У 1944 році М. Ольховий емігрував до Німеччини, пізніше до США. Там співак виступав із концертами. У його репертуарі були романси українських композиторів, а також українські народні пісні. Одна із найкращих його

го оперних партій – Мефістофель («Фауст» Ш. Гуно). В останні роки життя був протидияконом української православної церкви. Завершив свій життєвий і творчий шлях 21 вересня 1983 року у м. Нью-Йорк (США) [15].

У часі третьої хвилі переселення на американській землі творчо себе проявив український концертно-камерний та оперний співак (баритон) **Петро Болехівський-Боян** (справжнє прізвище Болехівський). Народився 7 грудня 1910 року в Галичині. Вокальну освіту здобув у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові (1931-38). Удосконалював майстерність співу в Італії (1938-39). У 1939 році співак дебютував на сцені міланського театру «Ла Скала». У цьому ж році повернувся на батьківщину, однак під час війни потрапив до німецьких концтаборів (Львів, Тернопіль). Пізніше він був вивезений до Німеччини, де його чудом врятував від загибелі американський лікар. У 1948-1949 роках був солістом Мюнхенської опери. У 1949 році П. Болехівський прибув до Канади, де розпочав свою концертну діяльність (Торонто, Вінніпег та інші міста). Починаючи із 50-тих років, співак замешкав у Лос-Анджелесі (США). Тут він продовжував свою творчу діяльність, а також був приватним педагогом. П. Болехівський відомий також як композитор. У концертах співак широко пропагував твори українських та зарубіжних композиторів, українські народні пісні. Помер П. Болехівський у 1955 році у м. Лос-Анджелес [5; 2].

Оперний та концертно-камерний співак (баритон) **Теодор Терен-Юськів** (справжнє прізвище Юськів) народився у 1911 році в с. Поточище, тепер Городенківського р-ну Івано-Франківської обл. Співу навчався у Вищому Музичному Інституті ім. М. Лисенка у Львові, удосконалював майстерність співу у А. Дідура. У 1937 році співак дебютував на сцені Львівської опери у «Фаворитці» Г. Доніцетті. Т. Терен-Юськів виступав на оперних сценах Польщі, Німеччини, Норвегії, Парижа. Серед оперних партій, які виконував: Султан («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського), Фігаро («Севільський цирульник» Дж. Росіні, «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта), Жермон, Амонасро, Ріголетто («Травіата», «Аїда», «Ріголетто» Дж. Верді), Ескамільйо («Кармен» Ж. Бізе), виступав також в опері «Янек» Желенського. У 1945-49 роках концертував у Західній Німеччині. З 1949 року співак замешкав у США. Тут він продовжив свою концертну діяльність. У його репертуарі – твори українських композиторів та українські народні пісні. Т. Терен-Юськів – автор статей і рецензій з питань українського музичного та вокального мистецтва [13].

Український оперний та концертно-камерний співак (бас), музичний діяч, директор опери **Лев Рейнарович** народився 14 січня 1914 року в с. Княжполь (тепер Пшемисльського воєводства, Польща). Вокальну освіту здобув у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові та Львівській консерваторії ім. К. Шимановського (1935-39, клас Р. Любинецького та Л. Улуханової). Удосконалював майстерність співу в А. Дідура. 1939-1944 рр. – соліст Львівського театру опери та балету. У 1949 році Л. Рейнарович переїхав до США, де співав на сценах оперних театрів Нью-Геймана, Нью-Йорка, Філадельфії та інших міст. У 1950 році став Лауреатом конкурсу вокалістів у Нью-Йорку. У 1961 році Л. Рейнарович працює солістом оперного ансамблю у США. У 1984-87 роках він стає фундатором, а також художнім керівником Української оперної компанії ім. М. Лисенка у Нью-Йорку. Виконував партії: Султана, Карася («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського), Батька («Катерина» М. Аркаса), Выборного, Офіцера («Наталка-Полтавка», «Ноктюрн» М. Лисенка), Каїна («Відьма» Печеніги-Углицького), Генріха IV («Анна Ярославна» М. Рудницького), Лева («Лис Микита» Овчаренка), Шарплеса, Скарпія («Мадам Батерфляй», «Госка» Дж. Пуччіні), Валентина («Фауст» Ш. Гуно), Жермона, Графа ді Луна («Травіата», «Трубадур» Дж. Верді), Мазепи («Мазепа» П. Чайковського), Альфіо («Сільська честь» П. Масканьї), Ескамільйо («Кармен» Ж. Бізе), Себастьяно («Долина» д'Альбера). Крім того, Л. Рейнарович брав активну участь в українському культурному житті на еміграції. Співак часто виступав у національно-громадських академіях-концертах у містах північної Америки. Помер 21 січня 1987 року у м. Нью-Йорк [17].

Український оперний та концертно-камерний співак (баритон) **Іван Самокиш** народився 13 лютого 1914 року в с. Печеніжин, тепер Коломийського р-ну Івано-Франківської обл. Вокальну освіту здобув у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові (30-ті роки, клас М. Байлової). Співак періодично виступав у Львівському оперному та у Станіславському драматичному театрах. У

1944 році емігрував до Німеччини, де був солістом Капели бандуристів (під керуванням Г. Китастого), з якою прибув до США у 1950 році. З 1961 року – соліст Українського оперного ансамблю в Нью-Йорку, співав також у хорі «Прометей». На оперній сцені І. Самокиш був задіяний у ролях: Султана («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського), Івана («Катерина» М. Аркаса). У концертах співак виконував твори українських композиторів та українські народні пісні. Завершив свій творчий і життєвий шлях у 1968 році у м. Трентон (США) [14].

Український та американський співак **Василь Мельничин** народився 2 серпня 1922 року в с. Угорське, тепер м. Стрий Львівської обл. У 1944 році разом із батьками емігрував до Німеччини. З 1946 року замешкав у США. Вокалу навчався приватно у Мюнхені (у Е. Бомберг), а пізніше у Чикагському музичному коледжі (1952-1956). Удосконалював майстерність співу в Х. Рінгель та І. Волмута (Чикаго) і в Т. Скіпа (Рим, 1957 р.). 1955 року у Чикаго співак розпочав свою артистичну діяльність. Також виступав з концертами у США, Італії, Австрії. В. Мельничин володів надзвичайно красивим голосом (тенором), добре поставленим, рівним у всіх регістрах. Його виконавське мистецтво відзначалося неабиякою музикальністю, глибиною інтерпретації, артистичною стриманістю. Співак виконував твори українських та зарубіжних композиторів. Епізодично виступав на оперних сценах США, Канади та інших країн. Оперні партії: Андрій («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського), Андрій («Катерина» М. Аркаса), Альфред, Герцог («Травіата», «Ріголетто» Дж. Верді), Турріді («Сільська честь» П. Масканьї). Завершив В. Мельничин свій життєвий і творчий шлях 4 липня 1992 року у м. Норпорт (Флорида, США) [16; 18].

Володимир Тисовський, український концертно-камерний співак (бас-профундо), народився у 1922 році в м. Старий Самбір, тепер Львівської обл. Вокальну освіту здобув у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові (1937-39, клас О. Бандрівської). Удосконалював майстерність співу у О. Мартиненка, К. Чічки-Андрієнка, Й. Метарніха та в оперно-драматичній студії М. Гарнот-Гайндель у Мюнхені. Володів міцним голосом широкого діапазону. Артистичну діяльність розпочав у 1939 році у львівських хорових колективах. Після війни – соліст Української капели бандуристів (під орудою Г. Китастого), хору донських козаків (під орудою Жарова), хорових капел: «Україна» (під орудою Н. Городовенка), ім. Т. Шевченка в Детройті (під орудою В. Божика), «Трембіта» (під орудою К. Цепенди), «Сурми» (під орудою О. Плешкевича), Українського національного хору (під орудою Осташевського). У Німеччині та США співак виступав із власними сольними концертами. У його репертуарі – українські народні пісні, а також романси українських та зарубіжних композиторів. У США В. Тисовський наспівав дві платівки з українським репертуаром. Після автомобільної катастрофи припинив свою концертну діяльність. Мешкає у США [20].

Тадей Ванджура народився 25 квітня 1928 року у м. Дрогобич Львівської обл. Походить з роду Рихтицьких. У 1944 році виїхав до Німеччини, а у 1949 році – до США. Музичну освіту здобув у Музичному коледжі в Чикаго, де навчався у А. Діано, а згодом – у Міланській консерваторії у професорів Д. Барра, М. Люїзе, М. Альбаназе та Б. Кармасі (1955-1960). У 1960 році брав участь у Міжнародному конкурсі співаків у Вітербо (Італія), де отримав II премію. Співав у оперних театрах Австрії та Італії. У його репертуарі – баритонові партії з опер: «Севільський цирульник» Дж. Россіні, «Лючія де Ляммермур» Доніцетті, «Чарівна флейта» В. -А. Моцарта, «Богема» Дж. Пуччіні, «Аїда», «Бал-маскарад», «Ріголетто», «Сила долі» Дж. Верді. Провадив широку концертну діяльність у багатьох містах Західної Європи. У 1963 році повернувся до США. Виступив у опері «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, яку було поставлено Малим театром у м. Чикаго. У камерному репертуарі співака були твори українських композиторів: «Гетьмани», «Ой Дніпре мій, Дніпре», «Минають дні», «Реве та стогне» М. Лисенка, солоспіви Д. Січинського, В. Матюка, С. Людкевича, О. Нижанківського, Я. Степового, Н. Нижанківського. Згодом Т. Ванджура співає в церковних хорах та капелі «Сурма». У кінці 80-х років розпочав виступи з капелою бандуристів ім. Т. Шевченка (Детройт, США, художній керівник В. Колесник), у складі якої в 1991 році прибув на гастролі в Україну. Постановою Кабінету Міністрів України від 27 лютого 1992 року капелі бандуристів ім. Т. Шевченка було присвоєно Державну премію України ім. Т. Шевченка за популяризацію української музичної спадщини, якої був удостоєний і Т. Ванджура [6].

Український і американський оперний та концертно-камерний співак (бас-баритон) **Андрій Добрянський** народився 2 вересня 1930 року у Львові. Ще в дитинстві разом із батьками виїхав до Німеччини. У 1949 році родина Добрянських переїхала до США. Вокальну освіту А. Добрянський здобув приватно у Д. Дубровського в Нью-Йорку. У 1964 році співак дебютував на сцені Філадельфійської ліричної опери у ролі Джека Валеча в опері «Дівчина Заходу». З 1965 до 1968 року був солістом пересувної Національної оперної компанії Метрополітен. У 1928-1970 роках виступає на оперних сценах Далласа, Сан-Антоніо, Канзас-Сіті, Бостону, Клівленду та інших міст Сполучених Штатів Америки. З 1970 року А. Добрянський стає солістом Метрополітен Опери у Нью-Йорку. Його репертуар налічує понад 50 ролей у різних оперних постановках. Серед найвідоміших: Цар Борис та жандарм Нікітіч з опери М. Мусоргського «Борис Годунов», Скарпіа та Бонза з опер «Тоска» та «Чіо-Чіо-Сан» Дж. Пуччіні, Король Філіп з «Дон Карлоса» Дж. Верді, Фігаро з «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта, Дон Маніфіко з «Попелюшки» Дж. Россіні, Нотаріус та Ля Рош з опери Р. Штрауса «Кавалер троянд» та «Капричіо», Волан із «Валькірії» Р. Вагнера та інші. Співак співпрацює з різними оперними театрами: «Конектикут Гранд Опера», Опера Беркширу, Опера Сіетлу. Він гастролює у різних країнах, зокрема в Канаді, Мексиці тощо. У складі Метрополітен Опери артист виконує свої оперні партії у супроводі багатьох відомих симфонічних оркестрів (наприклад, симфонічного оркестру Клівленда). Окрім виступів в оперному театрі, співак дає багато приватних уроків, а також диригує церковним хором в Українській католицькій церкві святого Георгія у Нью-Йорку. А. Добрянський є одним із найвидатніших пропагандистів української музики в США. В його репертуарі – партії з опер українських композиторів, такі як Кривоніс з опери К. Данькевича «Богдан Хмельницький», Микити з опери «Відьми» Печеніги-Углицького, Ярослав з «Анни Ярославни» А. Рудницького. На концертах, які організуються різноманітними українськими інституціями в Америці, Добрянський виконує твори М. Лисенка, Я. Степового, К. Стеценка, Л. Ревуцького, В. Барвінського, С. Людкевича. Часто як соліст А. Добрянський виступає з хоровою капелюю «Думка» з Нью-Йорку, бере участь у багатьох фестивалях, репрезентуючи на них українську культуру [8].

Українська та американська співачка (меццо-сопрано) **Оксана Сов'як** народилася у 1936 році в м. Дрогобич, тепер Львівської обл. У 1944 році разом із батьками емігрувала до Західної Європи, пізніше до США. Вокальну освіту здобула в «Куртис-інституті» у Філадельфії (1955-1961, клас проф. Грегорі). Спів удосконалювала в Державній вищій музичній школі у Штутгарті (ФРН, 1962-1963). Паралельно закінчила Пенсільванський університет у Філадельфії. Співачка володіє красивим, глибоким голосом мезцо-сопранового забарвлення. Артистичну діяльність О. Сов'як розпочала власними концертами у Філадельфії, виступала у багатьох містах США і Канади, а також Німеччини (Берлін, Штутгарт та інші). В її репертуарі – твори українських композиторів, українські народні пісні, а також твори зарубіжних композиторів [3].

Христина Липецька (справжнє прізвище Семанюк) народилася 20 лютого 1938 року у м. Станіслав (тепер Івано-Франківськ). Американська та українська оперна і концертно-камерна співачка (меццо-сопрано). Співу навчалася у А. П. Росетті та М. Котлова у Нью-Йорку. Х. Липецька дебютувала як камерна співачка у 1969 році у м. Детройт. З 1973 року – солістка Мічиганської оперної компанії в Детройті. На оперній сцені виконувала партії: Кармен з однойменної опери Ж. Бізе, Азучени, Амнеріс, Еболі («Трубадур», «Аїда», «Дон Карлос» Дж. Верді), Шарлотти («Вертер» Ж. Массне), Жанни д'Арк («Орлеанська дівка» П. Чайковського). У камерному репертуарі співачки – твори зарубіжних та українських композиторів [2].

Юрій Богачевський – широко відомий на американському континенті як концертно-камерний співак. Народився у 1939 році у м. Львові. У часі Другої світової війни разом із батьками емігрував до США. Вокальну освіту здобув у «Сентлмент Мюзік Скул» та «Академі оф Севен Арте» у Нью-Йорку, а також в оперній школі «Нью-Йорк коледж оф Мюзік» і «Америкен театр Вінч». Удосконалював майстерність співу в оперних школах Риму, Відня та в «Моцартеумі» у Зальцбурзі. З 1959 року співак виступає в американських оперних компаніях «Нью-Йорк Сіті Опера», «Монітор Рекордіні К», а також у складі мандрівної «Голдофскі Опера К», з якою об'їздив близько 50-ти американських міст. Ю. Богачевський виступав з сольними концертами майже в усіх великих містах

США, Канади та Італії [7].

Таким чином, українські етнічні групи, що поселилися на теренах США, пройшли важкий шлях інтегрування в іншомовний, чужий для них світ. Та їхня природна завзятість і працьовитість принесли вагомі плоди. Адже зарубіжні українці дбали не лише про економічне виживання, а й про збереження рідної мови, розвиток національних традицій і культури. Зокрема, українські співаки, які в силу різних обставин потрапили за кордон, з одного боку, асимілюються у культуру цих країн, з іншого ж, організовуючи українські оперні вистави та концерти, продовжують та розвивають українську вокальну культуру.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барвінський В. Іванна Шмериковська-Прийма / В. Барвінський // Новий час. – 1931. – 13 листопада.
2. Вокальний концерт Христини Липецької // Новий шлях (США). – 1970. – 28 лютого. – (Без підпису).
3. Гординська-Каранович Д. Небуденний концерт у Філадельфії / Д. Гординська-Каранович // Свобода. – 1958. – 28 лютого.
4. Грицай О. Успіх української співачки у Відні /О. Грицай // Новий час. – 1934. – 3 жовтня.
5. Деркач І. Знайомтесь: Петро Болехівський-Боян // За вільну Україну. – 1991. – 19 січня.
6. Діаспора як чинник утвердження держави Україна у міжнародній спільноті: зб. доп. – Львів, СПОЛОМ, 2006.
7. Зарубіжні українці. Довідник. – К. : Україна, 1991.
8. Калитяк М. Українські співаки на оперних та концертних сценах Сполучених Штатів Америки в останню третину ХХ століття /М. Калитяк: [магістр. робота]. – Львів, 2007. – С. 50-53.
9. Кедрин. Іванна Прийма /Кедрин // Свобода. – 1982. – 27 лютого.
10. Козак І. Ольга Завадська /І. Козак // Діло. – 1917. – 16 липня.
11. Концерт Ольги Лепкової // Українська музика. – 1937. – № 3. – (Без підпису).
12. Концерт Петра Болехівського // Новий шлях. – Торонто, 1950. – 1 березня. – (Без підпису).
13. Ласовський Я. Речиталь Т. Терена в Нью-Йорку /Я. Ласовський // Свобода. – 1965. – 7 листопада.
14. Лисенко І. Словник співаків України /І. Лисенко. – К. : Рада, 1997.
15. Медведик П. Теодор Ольховий /П. Медведик // [Матеріали з архіву автора].
16. Придаткевич Р. Два концерти Василя Мельничина /Р. Придаткевич // Америка. – 1973. – 27 листопада.
17. Рейнарлович Л. Атобіографія /Архів автора.
18. Рудницький А. Василь Мельничин /А. Рудницький // Українська музика. – Мюнхен, 1963.
19. Смерть українського співака [про М. Зозуляка] // Діло. – 1936. – 16 вересня.
20. Чорний М. Володимир Тисовський /М. Чорний // Гомін України. – Торонто, 1986. – 10 вересня.

Oksana Kovalyova

WESTERN UKRAINIAN IMMIGRANT SINGERS IN THE USA

The article covers the creative activity of the Western Ukrainian singers overseas.

Key words: Ukrainian diaspora, immigrant singers, opera's repertoire, concert performance.

ОСОБЛИВОСТІ ВДОСКОНАЛЕННЯ ВОКАЛЬНОЇ ОСВІТИ У ВИЩОМУ МУЗИЧНОМУ ІНСТИТУТІ ІМ. М. ЛИСЕНКА У ЛЬВОВІ

У статті висвітлюється історія становлення та розвитку львівської вокальної школи на прикладі цілеспрямованої роботи з виховання професійних співаків у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка.

Ключові слова: Вищий Музичний Інститут, вокальна освіта, навчальний процес, репертуар, педагоги співу.

Матеріалом для статті послужили окремі положення нашого дисертаційного дослідження на тему «Львівська вокальна школа другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття». На підставі вивчення та аналізу відповідних джерел, які вдалось зібрати й опрацювати, зроблено висновок про те, що львівська вокальна школа, котра як організована система заявила про себе у другій половині ХІХ ст., формувалася та розвивалася на основі певного укладу у сфері навчання, виховання та освіти співаків у галицькому регіоні з центром у Львові.

Значне місце у розвитку музичної освіти загалом і вокальної освіти зокрема посідав Вищий Музичний Інститут ім. М. Лисенка у Львові. Він став першим українським навчальним закладом вищого типу на теренах тодішньої Галичини, в якому проводилася систематична, цілеспрямована робота з підготовки високопрофесійних кадрів музикантів та співаків.

Мета статті – висвітлити роль Вищого музичного інституту у розвитку та вдосконаленні роботи з виховання професійних співаків.

Складні історичні колізії, що випали на долю українського народу у першій половині ХХ століття і на Сході, і на Заході, не припинили, а навпаки, активізували процес культуротворення в усіх його ділянках. Ситуація бездержавності викликала величезне прагнення використати всі можливі засоби для збереження національної ідентичності. Акцією першорядної ваги стало плекання музичного мистецтва, здатного принести великі результати у сфері національного виховання, в системі загальної та спеціальної музичної освіти.

Ідея заснування національної музичної школи на європейських професійних засадах хвилювала українську музичну громадськість і в Наддніпрянщині, і в Галичині. Відомими є клопотання М. Лисенка про створення умов для розвитку національної музичної освіти, сформульовані у тезі: «... треба, треба школи, та ще й доброї, тяжкої школи, а після неї доброго, уважного і нелегкого досвіду <...>. Беріть од люду і кваптеся до того, що є найвидатнішими його піснями. Але, побіч того, потрібна загальнолюдська школа музики. Адже я взяв у німця <...> науку про його музику. А вернувся додому, та й став за поміччю тієї науки над своїм добром працювати, не знімечуючи своєї пісні» [6, 274-277]. Ці слова були настановою усіх подальших пошуків власного шляху української музично-вокальної педагогіки. Як відомо, саме київська Музично-драматична школа, відкрита 1904 року, «заклала основи національної музичної освіти в Україні» [1, 48].

У Галичині задум створення спеціального музичного національного закладу виник ще у 90-і роки ХІХ століття. Вже тоді в музичних колах визрівала думка про об'єднання українських хороших товариств¹ у єдину організацію. Таку організацію «Союз співацьких і музичних товариств» було створено 1903 року, а в 1907 році перейменовано на «Музичне товариство імені Миколи Лисенка».

«Союз співацьких і музичних товариств» мав велике значення для активізації культурного життя серед українського населення та розвитку професійної музичної освіти Галичини. Його основним завданням було створення музичного навчального закладу на зразок консерваторії. Ще у

¹ Мова йде про «Львівський Боян» як один з найбільш потужних і важливих осередків відродження та пропагування української професійної музичної культури та його філій, що діяли у Перемишлі, Бережанах, Стрию, Станіславові, Коломиї, Чорткові, Чернівцях тощо.

1902 році С. Людкевич, закликаючи до професійного навчання музики, у статті «Кілька слів про потребу заснування українсько-руської музичної консерваторії у Львові» писав: «Музичних дилетантів у нас доволі багато, але фахово освічених музикантів шукай зі свічкою...» [7, 254]. Далі наголошував на необхідності створення у Львові української музичної консерваторії, тобто школи, «що взяла б собі задачу й програму виробляти наші не раз великі таланти на фахових музик і артистів» [7, 255].

Такою школою і став Вищий музичний інститут (після 6 листопада 1912 року – ім. М. Лисенка), який розпочав свою діяльність у жовтні 1903 року при товаристві імені М. Лисенка¹. Створений за ініціативою відомого українського композитора, педагога, музично-громадського діяча Анатолія Вахнянина (1841-1908), цей заклад відіграв велику роль у справі виховання цілої плеяди видатних музикантів-інструменталістів, диригентів та співаків. Знаменно, що в рік створення Вищого Музичного Інституту у Львові побував М. Лисенко. Святкування у грудні 1903 року 35-річного ювілею діяльності класика української музики перетворилось на національне свято. На честь славного ювіляра було організовано два концерти, які стали справжнім втіленням любові громадськості Галичини до М. Лисенка [12, 90; 92].

Професорсько-викладацький колектив інституту об'єднувала одна мета – виявити обдаровану молодь і навчити її професійної майстерності. Протягом порівняно невеликого проміжку часу в цьому закладі відбулися настільки вагомні зміни, про які його засновники навіть не могли мріяти [12, 91].

Проте перші декілька років Вищий Музичний Інститут перебував у стадії становлення. Практично існувало лише три спеціальності: фортепіано, скрипка та сольний спів. Успіхи елевів² були досить скромними. Спів у цей час викладали Олена (Галя) Ясеницька (1903-1907 рр.) та Владислав Баронч (1903-1909 рр.) [9, 253].

У 1908 році було опубліковано «Шкільний регулямін», який дає змогу познайомитись з загальними засадами структури цього навчального закладу та його функціонування. Серед обов'язкових предметів – гра на фортепіано та на оркестрових інструментах, музична теорія, композиція, сольний, хоровий спів. На вокальному відділі окрім спеціальності, було введено заняття з декламації, міміки, сценічної поведінки, танку, початки італійської мови [9, 235].

У 1909-1910 рр. педагогом вокалу Інституту була Марія Павликів-Новаківська, оперна та камерна співачка, примадонна Львівської опери, випускниця школи співу Аделіни Пасхаліс та Авгуστο Сувестра [10, 433-434].

У Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка, як і в Консерваторії Галицького Музичного Товариства та Львівському Музичному Інституті, існувала практика проведення «пописів» учнів. З нагоди проведення річного академічного концерту в червні 1909 року С. Людкевич у рецензії «З музичних пописів» писав: «Попис вихованців нашого Вищого музичного інституту у Львові 25 с. м., хоч і не належить до сенсаційних новостей в нашій музикальній житті, то проте будить все ще настільки живого і свіжого інтересу, що варто йому присвятити трохи більше уваги, ніж се діється деінде, і більше совісної критики, чим кілька комунальних фраз. Попис, обіймаючи 19 продукцій фортеп'яно, скрипки і сольного співу, не заносив «китайщиною», як се часто буває, але був доволі багатий і різномірний. Згори треба зазначити, що, з дуже малими виїмками, усі молоді виконавці стали на висоті вимог, поставлених у поодиноких точках продукцій, опанувавши їх технічно і мериторично, а в значній частині дали більше, ніж від даного ступеня науки у нас вимагається» [7, 432]. Далі, об'єктивно оцінюючи виступи окремих виконавців, рецензент зазначив: «В цілості сьогорічний попис музичного інституту виказав результат, мабуть, кращий, ніж усі попередні і дає запоруку розвитку сеї інституції, у якій справедливо бачимо основи нашої музичної будучини» [7, 432].

Після смерті А. Вахнянина у 1908 році, яка стала важким ударом для інституту, посада дире-

¹ До 1912 року повна назва цього навчального закладу вищого типу була такою: «Вищий Музичний Інститут товариства імені Миколи Лисенка», підтверджуючи функціонування навчального закладу при товаристві. А вже після 1912 року (про що йдеться в основному тексті статті) вживається така офіційна назва цієї інституції: Вищий Музичний Інститут імені М. Лисенка у Львові.

² Від французького l'élève – учень (М. Ж.).

ктора залишалася вакантною впродовж двох років¹. У 1910 році Вищий музичний інститут очолив Станіслав Людкевич (1879-1979) – один з фундаторів становлення професійної музичної освіти в українському середовищі Галичини, композитор, педагог, музично-громадський діяч. Він «був не лише одним з ініціаторів (поруч А. Вахнянина, В. Шухевича) заснування інституту, але й багато доклався до організації в ньому навчального процесу, зокрема, розробляв статут, навчальні програми в 1903 році, а потім у 1910 брав участь у реформуванні навчання» [3, 41].

С. Людкевич – автор низки статей та матеріалів, які стосуються музичного шкільництва. Зокрема, у статті «Кілька заміток до реформи у Вищим музичнім інституті товариства ім. М. Лисенка у Львові» (1910) він вказує на необхідність реформування діяльності Вищого музичного інституту, щоб «сюди одну нашу інституцію < . . . > поставити на висоті задачі, висоті рівній аналогічним інституціям других культурних народів, як і надати всій науці й музикальній освіті одноцільний, раціональний напрям, що відповідав би і сучасним європейським вимогам, і питомим прикметам і потребам нашої музики в Галичині» [7, 260]. У центрі уваги – такі питання, як необхідність змін у навчанні гри на фортепіано та скрипці, потреба введення та поглиблення теоретичної освіти тощо. Значна увага в статті приділяється проблемам вокальної освіти у цьому навчальному закладі. «Наука сольного співу, – пише С. Людкевич, – се, мабуть, «камінь приткновения» в не одній чи то публічній консерваторії, чи приватній інституції музичній. І напрям і результати її залежать не від пляну, а головню від дотичного професора, бо кожний досвідчений професор співу має свій питомий «метод» і «школу». Дуже мало придадуться тут голослівні дебати про напрямки та методи якоїсь «школи» співу, а одиноким децидуючим моментом є заангажування якоїсь визначної учительської сили, що давала б запоруку доброї науки від основ (віддих, поставлення голосу) аж до останніх вимог концертних (фразовання, колоратура)» [7, 261]. Тому, вважає С. Людкевич, розмови про переваги італійської чи німецької школи співу є зовсім безпредметними. Адже, для прикладу, видатні українські співаки С. Крушельницька і М. Менцинський були представниками саме цих двох протилежних європейських вокальних шкіл, і кожен з них зумів якнайкраще відтворити їхні прикмети. Звертаючи увагу на необхідність урахування національних особливостей української музики, митець зауважує, що її основні прикмети не можна практично реалізувати, поки у нас кріпко не стане національна драма і опера, бо тоді аж школа співу і декламації буде мати на чім взоруватися» [7, 262].

З метою вдосконалення навчального процесу в 1911 році було складено та надруковано «Лекційний план Вищого музичного інституту Товариства ім. Лисенка». У ньому подано вимоги з усіх на той час введених в інституті предметів; викладено завдання, які належить виконувати педагогам та учням в оволодінні знаннями і навичками з кожної дисципліни; подано перелік конкретних музичних творів. Навчання на вокальному відділі було заплановано на 6 років, «плян науки остається в основах незмінений; евентуальні зміни в подробицях залежатимуть від методи заангажованого професора» [9, 238]. У репертуар було рекомендовано включати вокалізи Дж. М. Бордоньї, Г. Панофки, Дж. Рубіні, П. Бона, арії з опер та ораторій, камерні твори Ф. Шуберта, Р. Шумана, П. Чайковського, М. Лисенка та ін. Додаткові предмети – фортепіано, теорія (гармонія), історія музики, хорові та ансамблеві заняття [9, 237-238].

«Пописи» учнів 1912 року свідчать про невелику кількість учнів вокального відділу. Серед учасників таких концертів зустрічаємо прізвища найактивніших учасниць: А. Вацик, М. Гарасевич, О. Парахоняк, М. Хомяк. Зокрема, 4 лютого у виконанні О. Парахоняк та А. Вацик прозвучали пісні Е. Гріга: «Останню пісню поета» та «Колискову» заспівала А. Вацик; «Біль матері», «Надію» і «Доброго ранку» – О. Парахоняк. 28 квітня 1912 вони взяли участь у «пописах», виконавши декілька пісень Ф. Мендельсона, Е. Гріга та Ф. Шуберта [13, арк. 25-26]. 19 травня 1912 року в залі Народного дому за участю хору Товариства «Бандурист» та учнів Вищого Музичного Інституту О. Парахоняк і М. Гарасевич відбувся концерт з творів Ф. Шуберта [13, арк. 27].

Бажаючи посприяти активізації музичного життя Львова та підтримати талановитих вокалістів, видатний співак та педагог Олександр Мишуга пожертвував 10 000 корон на стипендії учням ін-

¹ У 1908-1910 рр. директорські обов'язки між собою розподілили Олена (Галя) Ясеницька та Володимир Шухевич.

ституту. На засіданні Виділу Товариства ім. М. Лисенка 17 листопада 1912 року було доручено «Виділові висловити фундаторові подяку за такий великий дар і за довір'я до нашого товариства» [3, 36-37].

У 1913-1914 рр. спів у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка викладала Зоф'я Козловська [9, 253].

Перед Першою світовою війною Музичне Товариство імені Миколи Лисенка мало намір створити при Вищому Музичному Інституті оперно-драматичну школу з метою виховання в ній артистів для драми, опери та оперети. Також і О. Мишуга планував переїхати до Львова і відкрити при інституті свою школу. На жаль, початок війни звів нанівець усі їхні плани. Інститут було закрито. Чимало учнів та їх родин виїхало на захід. С. Людкевича як австрійського підданого та офіцера запасу австрійського війська було мобілізовано на російський фронт та незабаром взято у полон.

У грудні 1915 року Вищий Музичний Інститут ім. М. Лисенка відновив свою діяльність. Директором цього навчального закладу став Василь Барвінський (1888-1963), український композитор, піаніст, педагог, музично-громадський діяч, центральна фігура у львівській музичній культурі 20-30-х років ХХ століття.

Викладати спів у цей час (1915-1916 рр.) було запрошено оперного співака-тенора Романа Любінецького, а в наступні роки (1916-1918) – Гелену Міски-Олеську [9, 240-241, 242].

У червні 1916 року відбулася важлива історична для української громади Львова та Галичини подія: Музичне Товариство ім. М. Лисенка та його Інститут розпочали діяльність у новому власному приміщенні по вул. М. Шашкевича (тепер Львівське музичне училище ім. С. Людкевича). З цієї нагоди було організовано та проведено святковий концерт, в якому серед інших виконавців взяли участь співаки: О. Любич-Парахоняк (сопрано) виконала солоспіву «Ой одна я, одна» М. Лисенка, «Там далеко на Підгір'ю» С. Людкевича, «В лісі» В. Барвінського, а О. Семків (тенор) заспівав три солоспіву М. Лисенка: «За думою дума», «Мені однаково», «Огні горять» [9, 241].

20-30-і роки ХХ століття увійшли в історію Галичини «як блискуча, гідна подиву сторінка, коли українській громаді, цілковито позбавленій підтримки польського уряду, вдалося зрівнятися в наукових та мистецьких здобутках із провідними європейськими націями» [4, 20]. У розвитку музичної культури Галичини Вищий Музичний Інститут продовжував відігравати вирішальну роль. Саме у цей період його викладацький склад поповнився обдарованими музикантами, які після вдосконалення у кращих навчальних закладах Європи бажали прислужитись рідному музично-освітньому осередку. Серед них – Нестор Нижанківський, Микола Колесса, Борис Кудрик, Зиновій Лисько, Галія Левицька, Роман Савицький, Роман Сімович, Антін Рудницький та ін.

У 1920 році клас сольного співу в Інституті почав вести соліст фолькопери у Відні Роман Орленко-Прокопович. У 1924 році навчання сольного співу було розширено завдяки залученню до викладацької роботи молодшої сестри Соломії Крушельницької – Анни (Ганни). Кількість учнів-вокалістів у ці та наступні роки була невеликою. Наприклад, у 1927/28 н. р. на вокальному відділі навчалось 6 осіб: підготовчий курс – 3, I курс – 2, II курс – 1 [9, 243]. На старших курсах учнів не було. І в наступні роки кількість учнів вокального відділу не перевищувала 6-ти осіб. Найбільше учнів навчалось гри на фортепіано та скрипці. У монографії «Шлях до музичної академії у Львові» автори Л. Мазепа і Т. Мазепа наводять такі дані щодо кількості «селевів» 1929/30 н. р.: фортепіано – 98 осіб, скрипка та альт – 77, віолончель – 4, контрабас – 4, флейта – 3, кларнет – 3, фагот – 2, педагогічний курс та теоретичний відділ – 7, сольний спів – 6 [9, 247].

У 1931-1932 навчальному році остаточно був проведений розподіл учнів та розмежування інституту на три рівні: підготовчий (нижчий) та фаховий – середній і вищий. Випускник, здобувши диплом, отримував повну кваліфікацію, яка давала право навчати та вести музичну школу [15, 116].

У 30-х роках ХХ ст. педагогічну діяльність у стінах закладу розгорнули оперна співачка Лідія Улуханова та камерна співачка Одарка Бандрівська¹.

Продовжувалась практика проведення «пописів» учнів, а також «надзвичайних продукцій» – концертів, присвячених окремим датам, концертів класів та збірних концертів. Великої популярнос-

¹ Найбільш повно педагогічна діяльність обох співачок висвітлена у кандидатській дисертації М. Жишківич . «Львівська вокальна школа другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття» (Львів, 2006).

ті у другій половині 30-х років почали набувати оперні вистави, підготовлені учнями-вокалістами Інституту. Зокрема, 4 квітня 1936 року у залі «Театру Різнородностей» («Rozmaitości») було поставлено дві дитячі опери: «Червона шапочка» Ц. Кюї та «Лисичка, котик і півник» К. Стеценка, про що інформував часопис «Діло» [5, с. 6]. Виконавцями головних ролей були учні класу Л. Улуханової: Рена Яросевич, Рома Гумінілович, Ольга Антонович, Ольга Сушківна [14, арк. 82].

У часописі «Новий час» за червень 1939 року повідомлялось: «Оперові вистави, що їх уладжує від ряду літ на закінчення шкільного року Вищий Музичний Інститут ім. М. Лисенка у Львові, перейшли в традицію і мають вже свою вироблену та усталену – як то кажуть – марку. Після початкової вдатної спроби вистави прольоту з опери «Фауст» Гуно пішли далші винятки (уривки – М. Ж.) з цієї опери; виставлено теж силами оперових клас Музичного Інституту чудову оперу-хвилинку Лисенка «Ноктюрн», яку повторено ще й на сцені Великого театру. Всі ті вистави мали надзвичайний успіх <...>, так що, не дивлячись на гарячу передферіальну пору, в яку інші імпрези світять звичайно пустою, на тих же оперових виставах велика саля Лисенка не могла помістити всіх зацікавлених слухачів і глядачів. Бо і рівень тих вистав, при дуже скромних зовнішніх можливостях сценічного апарату в салі Лисенка, виявляв себе завжди гідним того довір'я й зацікавлення, що їх виявляло до тих вистав наше громадянство» [2, 12].

У травні 1939 року у Львові відбулася важлива подія: було організовано та проведено перший український конкурс молодих співаків – вихованців Вищого Музичного Інституту ім. М. Лисенка. «В міру повільного, та проте послідовного розвитку нашої музичної справи і її поодиноких ділянок, – писав секретар Ради «СУПрому»¹ Роман Савицький, – само життя видвигає до полагдження певні справи, яких не можна відкладати, ні тим більше занедбувати. Дивлячись на річ зовсім об'єктивно і, з точки бачення наших специфічних умовин, приходиться ствердити, що мимо дійсно дуже трудних фінансових відносин, можна таки ці поодинокі етапи розвитку рушити з місця, коли приступити до діла зорганізовано і з відповідною дозою цивільної відваги. Найкращим доказом на те є перший у Львові український конкурс молодих співаків, який відбувся заходом «Супрому» в днях 23-26 ц. р.» [11, 114].

Сам конкурс проходив 24-25 травня. Його учасники повинні були виконати вокальні твори композиторів різних епох, стилів, жанрів відтворити образно-емоційний аспект, продемонструвати вокально-технічну майстерність, розуміння стилю, форми творів, розкриття їхнього змісту, показати сценічну витримку тощо. Серед дванадцяти конкурсантів нагороди отримали: Теодор Юськів (перше місце)², Мирослав Антонович та Оксана Николишин (друге місце), Ольга Антонович та Анна Романовська (третє місце), Олексій Ройко (четверте місце), Любомир Мацюк (п'яте місце), Лев Рейнарівич (шосте місце). І сам конкурс, і «кінцевий концерт [26 травня – М. Ж.] пройшли під знаком великого зацікавлення громадянства, яке зовсім певно не розчарувалося, бо продукції стояли справді на високому рівні [11, 115]», – зазначав Р. Савицький. Цей конкурс можна розглядати як логічний підсумок розвитку професійної вокальної освіти у 20-30 рр. ХХ століття.

Таким чином, з моменту свого заснування, незважаючи на складні історичні обставини та інші перешкоди, Вищий Музичний Інститут ім. М. Лисенка, за словами С. Людкевича, виріс «в найповажнішу нашу музичну установу вже не локального, а краєвого характеру, яка претендує на музичну консерваторію та конкурує успішно з найповажнішими музичними консерваторіями в Галичині й державі. Під цю пору [1937 рік – М. Ж.] Музичний інститут Лисенка, крім централі у вигляді повної консерваторії, має в усіх майже більших містах Галичини понад десять статутних музичних філіяльних шкіл або експонованих класів» [8, 94].

У різні роки у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка впродовж усього його існування (до 1939 р.) працювали: Владислав Баронч, Олена (Галя) Ясеницька, Зоф'я Козловська, Роман Любінецький, Гелена Міски-Олеська, Роман Орленко-Прокопович, Анна Крушельницька, Олена

¹ Союз Українських Професійних Музик. – (М. Ж.).

² За ініціативи та матеріальної підтримки Теодора Терена-Юськіва, який ще зараз проживає у США, 4-9 квітня 2006 року у стінах Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка проходив Всеукраїнський конкурс молодих вокалістів його імені.

Г'ясецька, Марія Сокіл, Лідія Улуханова-Вікшемська, Олександр Улуханов (режисер оперного класу), Одарка Бандрівська. Вони зуміли виховати ряд талановитих співаків, серед яких – Олександра Любич-Парахоняк, Марія Сабат-Свірська, Мирослав Скала-Старицький, Марія Волошин, Олена Дмитраш, Любомир Мацюк, Стефанія Крацило, Мирослав Антонович, Олексій Ройко, Лев Рейнар-ович, Теодор Пасічинський, Михайло Попіль.

У 1939 році, після утворення Львівської державної консерваторії (з 1944 року – ім. М. В. Лисенка) до викладацької діяльності було залучено кращі музичні кадри, що були на той час у Львові: Станіслава Людкевича, Василя Барвінського, Адама Солтиса, Леопольда Мюнцера, Тараса Шухевича, Василя Витвицького, Зоф'ю Ліссу та інших.

З педагогів вокалу у стінах цього музичного закладу продовжили свою роботу співаки Одарка Бандрівська, Роман Любінецький, Володимир Качмар, Лідія Улуханова-Вікшемська, а також розпочала педагогічну діяльність видатна Соломія Крушельницька (з 1944 року). Усі вони заклали співацькі засади сформованої в 40-х роках ХХ ст. кафедри сольного співу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект. Монографія /В. Антонюк [2-е вид., перероб. і доп.]. – К.: Українська ідея, 2001.
2. Вистава опер Вищого Музичного Інституту ім. М. Лисенка // Новий час. – 1939. – 19 червня. – Ч. 135.
3. Горак Я. Діяльність Станіслава Людкевича у заснуванні та становленні Вищого музичного інституту в 1903-1921 роках (на матеріалі протоколів Музичного товариства ім. М. Лисенка) /Я. Горак // *Musika Galiciana*. –Rzeszów, WUR, 2005. – Т. IX. – S. 32-42.
4. Дувірак Д. Відлуння епохи у його класах /Д. Дувірак // Музика. – 1994. – № 3. – С. 20-21.
5. Каталог тематичних виставок (1992-1996 рр.) музично-меморіального музею Соломії Крушельницької у Львові: [упор. Д. Білавич; вст. ст. Л. Яросевич]. – Львів, 1998.
6. Лисенко М. Листи /М. Лисенко: [упор. та коментар О. М. Лисенка; вст. ст. М. Рильського; заг. ред. Л. Кауфмана]. – К.: Мистецтво, 1964.
7. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. У 2-х томах /С. Людкевич. [Упор., ред., пер., прим. і бібліографія З. Штундер]. – Львів: Дивосвіт, 2000. – Т. 2.
8. Людкевич С. Музичний інститут у Львові /С. Людкевич // Українська музика. – 1937. – № 7. – С. 94-96.
9. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до Музичної Академії у Львові У 2-х т. /Л. Мазепа., Т. Мазепа. – Львів: СПОЛОМ, 2003. – Т. 1.
10. Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника) /П. Медведик // Записки НТШ. – Т. ССXXVI. Праці музикознавчої комісії. – Львів: НТШ, 1993. – С. 370-455.
11. Савицький Р. Конкурс молодих співаків /Р. Савицький // Українська музика. Хроніка й рецензії. – Львів, 1939. – Ч. 4 (26). – С. 114-115.
12. Старух Т. Музичне мистецтво Львова: Становлення фортепіанного виконавства і педагогіки у другій половині 19 – першій третині 20 століть /Т. Старух. – Львів: ВДМІ ім. М. Лисенка, 1997.
13. ЦДІА у Львові, ф. 165, оп. 2, спр. 589.
14. ЦДІА у Львові, ф. 327, оп. 1, спр. 2.
15. Черепанин М. Музична культура Галичини (друга половина ХІХ – перша половина ХХ століття): Монографія /М. Черепанин. – К.: Вежа, 1997.

Myroslava Zhyshkovych

FEATURES OF PERFECTION OF VOCAL EDUCATION IN LVIV HIGHER MUSICAL INSTITUTE NAMED AFTER M. LYSENKO

The history of formation and development of Lviv Vocal School after the example of purposeful work in training professional singers in the Lviv Higher Musical Institute named after M. Lysenko is shown in the article.

Key words: Higher Musical Institute, vocal education, educational process, instructors of singing, repertoire.

**ПРО ФАХОВІСТЬ У ВИКОНАННІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ:
ДОСВІД ПІАНІСТІВ ГАЛИЧИНИ**

У статті простежується історія виконання українських творів галицькими піаністами від 1860 р. до 1939р. Розкрито поступове формування фахового ставлення до цього завдання.

Ключові слова: аматорство, виконання, концерт, музика, національна свідомість, піаніст, український репертуар, фаховість.

Питанню фаховості у сфері музичного виконавства надається чимала вага. Саме за цією ознакою (швидше за її відсутності) академічно настроєні критики можуть взагалі позбавити уваги навіть талановитого музиканта. Проте ознаки професіоналізму не є однаковими, а залежать від часу і місця діяльності виконавця, формуються поступово і можуть проявлятися не у повному комплексі. Для правдивого висвітлення історії українського музично-відтворчого мистецтва нам важливо простежити такі процеси в середовищі вітчизняного виконавства і проектувати їх на розвиток української музики загалом. Тож у пропонованій статті поставлено завдання висвітлити шлях до фахового виконання української музики, пройдений галицькими піаністами від 60-х рр. XIX ст. до 40-х років XX ст.

У другій половині XIX ст. передові діячі західноукраїнської інтелігенції, домагаючись національного єднання та пробудження національної свідомості, один із найефективніших засобів вбачали в музиці. Головну роль вони відводили народній пісні, а осередками її плекання стали аматорські хорові товариства. Від 60-х років XIX ст. у Львові проводилися українські музично-декламаційні вечори, які до 80-х рр. поширилися й охопили всі міста і деякі села Галичини.

На часі стало питання про виховання професіональних діячів музичної культури. Однак особливість становища виконавців-інструменталістів (тих перших, хто мав фахову підготовку) серед західноукраїнського музичного руху зумовлена була традиціями цієї підготовки. Фахова музична освіта категорично прищеплювала свої репертуарні норми: після завершення навчання піаністи, звичайно, мали вже практику концертних виступів і репертуар, повністю орієнтований на західноєвропейські твори. Склалася опозиція: національно визначене аматорство проти космополітично орієнтованих професіоналів, за якої зневажливе ставлення до української музики виступало мало що не критерієм професіоналізму. Все ж західноукраїнським піаністам (переважно піаністкам) не чужою була й ідея розвитку національної музики, адже вони походили з тих самих кіл нечисленної української інтелігенції, з яких творилися і хорові товариства. Тож саме піаністи першими ламають витворену історичними обставинами опозицію і повертаються обличчям до фахової пропаганди української музики.

Можна провести таку періодизацію діяльності західноукраїнських піаністів з освоєння та пропаганди української фортепіанної музики:

1860–1900 – аматорський етап (за традиційним трактуванням);

1901–1920 – перехідний етап;

1921–1939 – професіональний етап.

Слід відзначити, що галицькі музиканти XX ст. , домагаючись фаховості, схильні були критично оцінювати діяльність попередників-аматорів, і така критична оцінка поступово утвердилася в музикознавчій літературі [3; 5; 7]. І тут постає питання: кого ж із західноукраїнських піаністів і від якого часу можна і слід уже розцінювати як фахівців? За прийнятим у наш час визначенням, фахівцем або професіоналом називають того, для кого обрана справа є головним і постійним предметом діяльності. Він, фахівець, отримує за неї належну платню, а отже, передбачається, що досягає у ній найвищої досконалості [10, 826]. Але для українських музикантів до 1939 року ця характеристика була нетиповою і трудно осяжною через нерозвинену в державі систему потреби, підтримки й розвитку української музичної культури. Визначні українські концертуючі піаністи, такі, як Л. Колесса,

Д. Гординська-Каранович, Т. Микиша, змогли реалізуватися лишень на службі у чужих народів, оскільки українське суспільство не мало коштів, щоб оплатити існування, самовдосконалення і діяльність концертуючих піаністів. Коли в Галичині вже з'явився загін інтелігенції, для якої головною справою була музика – В. Барвінський, Т. Шухевич, Г. Левицька, Р. Савицький, – концертні виступи все ж не давали їм заробітку і були передусім проявом громадської діяльності. Тож за таким показником фах піаніста для українців у Галичині довоєнного часу був лише у стадії становлення. Водночас ці музиканти мали добру освіту (Відень, Берлін, Прага), досконало знали свою справу і, всупереч офіційним виявам державної потреби, систематично виступали, готували концертні програми, удосконалювалися. Тому для їхньої оцінки як фахівців критерій кваліфікації є важливішим за критерій заробітку.

Така особлива ситуація у Галичині, що певною мірою міняє визначник фаховості музиканта, дає змогу інакше глянути і на піаністів ХІХ ст. Не було жодного чи жодної з них, для кого б концерт стали головною справою життя. Проте очевидно, що всі ті галицькі піаністки, про яких довідуємося з програм ХІХ ст., мусили мати вже добру фахову кваліфікацію. Це засвідчує навіть репертуар, якого не заграє ненавчений аматор¹. Бачимо також схвальні, більш чи менш розширені, більш чи менш кваліфіковані відгуки на їхню гру в рецензіях. Отже, поряд з ентузіазмом тут було достатнє уміння, культивувався непроста сфера фортепіанної музики, більші і складніші форми. Можна вважати, що у другій половині ХІХ ст. саме піаністи відіграли чималу роль у становленні українського музичного професіоналізму.

В концертних програмах ХІХ ст. найчастіше зустрічалися імена таких піаністок: Дроздовська, Вербицька, Сосновська, Марія Вахнянинівна, Антоніна Збірховська, Ієроніма Озаркевич, Ольга Огоновська, Ольга Шараневич. Всі ці піаністки не часто мали концертні виступи, типовою для них була різнобічна культурницька робота. Майже всі вони виступали і як співачки — у хорах чи соло, або ж із художньою декламацією. Діяльність таких музикантів-активістів розвинулася не тільки у Львові — вони скрізь знаходяться там, де лиш починається національно-культурний рух: у Тернополі, Станіславові, Стрию, а також сміливо беруться до пропаганди української музики у слов'янських колах столиці Австро-Угорської імперії Відня. І хоч концертів з українськими програмами було небагато – переважно один на рік або й на пару років, – та вони запам'ятовувалися як важлива подія і гуртували українську інтелігенцію до свідомого життя.

Зміну концертної ситуації готує зростаюча професіоналізація музичних кадрів від початку ХХ ст. Піаністами, фахівцями-музикантами стають діти Володимира Шухевича — Одарка й Тарас, син Олександра Барвінського Василь. Таке спрямування у музику власних дітей є логічним продовженням діяльності західноукраїнських «культуртрегерів» Барвінських і Шухевичів. А поряд з ними бачимо ще й інших піаністів-фахівців: Ольгу Окуневську, Ольгу Ціпановську, сестер Прокеш, Галю Ясеницьку-Волошинову, Софію Дністрянську. З практики 20-х років у Львові не зникає тип збірних концертів до урочистих подій – їх відбувається дуже багато. Але молоді українські музиканти розгортають активну боротьбу за чисто музичні концертні програми як суто фахову форму діяльності. Ідея фахового ставлення до концертної справи пронизує публіцистичні виступи В. Барвінського. Він намагається наблизити форми українського концертного життя у Галичині до європейських, організовує сам та підтримує в інших суто музичні концертні програми, пише: *«Давнішими часами Шевченківський концерт був до певної міри щорічним білянсом нашого культурно-музичного життя і дорібку. Нині те життя поволі, але вперто починає спеціалізуватися. Чимраз більше і частіше відбуваються у нас концерти з чисто музичною тенденцією і в той бік звертається інтенсивність та напруження наших сил і змагань...»* [2, 2].

З ім'ям В. Барвінського пов'язане проведення ледь не першого такого чисто музичного концерту у травні 1918 р. У ньому взяли участь кращі музичні сили: Р. Любінецький, О. Парахоняк, Б. Бережницький, Є. Перфецький і сам В. Барвінський. Звучали класичні твори: віолончельний кон-

¹ Сонати Бетховена, твори Шуберта, Вебера, Мендельсона, Шопена (полонези, ноктюрни, Фантазія), А. Рубінштейна, Ліста (Угорські рапсодії, «Венеція і Неаполь», «Лісовий цар»).

церт Гайдна, «Крейцера соната» Бетховена, арії Пуччіні, Гуно, Масне. Але поряд з ними велику частину програми становила українська музика і, зокрема, перші авторські виконання у Львові фортепіанних Прелюдій та Тріо а-мінор Барвінського. Т. Шухевич писав у рецензії: *«Концерт той є в нашій житті поступом вперед, бо був чисто музичний, без жодного патріотично-маніфестаційного характеру. А на такі концерти хіба вже й у нас найвищий час»* [12, 3].

Подальший крок — впровадження сольних концертів. На нього легше зважитися піаністам, які вже звикли до такої форми виступу під час навчання у Західній Європі. Це — Володимира Божейко, Галя Левицька, Любка Колесса. Власне з ім'ям першої з них львівські музиканти пов'язували таку важливу новацію. 1921 р. В. Божейко виступає у залі віденського Концертного дому з сольною програмою, до якої поряд з великими творами Баха, Бетховена, Шумана, Мендельсона, Шопена входила також і Прелюдія В. Барвінського. А в 1923 р. читаємо: *«В. Божейківна зважилася устроїти у Львові фортеп'яновий вечір в залі товариства Лисенка — перший фортеп'яновий вечір на нашій естраді»* [8, 476]. Підкреслимо, що у програмі цього вечора піаністка грала II Українську рапсодію Лисенка.

Українська позиція у сольній концертній програмі піаніста — знак нового ставлення до рідної фортепіанної музики. Український твір перестає бути передусім маніфестацією національного руху, а стає у ряд високовартісних художніх творінь, що оцінюються уже за їхнім музичним, мистецьким змістом. З цієї позиції треба відзначити на початку 20-х років ще й сольний концерт у Відні Галі Левицької (1922), в якому було здійснено прем'єру циклу В. Барвінського «Канцона, Серенада, Імпровізація».

Наступний відповідальний крок — до сольної фортепіанної програми, повністю присвяченої українській музиці. Тематичні українські концерти зі збором різних виконавців були в Галичині відомі протягом 20-х років, приклад піаністам показували хори. Українські ж програми одного виконавця з'являються від 30-х років ХХ ст. У 1931 р. з програмою сучасної української фортепіанної музики виступає Галя Левицька, яка знайомить галицьких слухачів із Прелюдіями оп. 11 Л. Ревуцького, Сонатою З. Лиська, Сюїтою М. Колесси та п'єсами П. Козицького. Виконання концерту, повністю складеного з української фортепіанної музики, дає змогу піаністам ставити і розв'язувати серйозні питання, що стосуються стилевих особливостей або ж історії розвитку рідної музики. Протягом 1930-х років такі концерти відбуваються у Галичині періодично. Відзначимо, наприклад, вечір фортеп'янних творів сучасних українських композиторів, виконаний у 1938 р. Д. Гординською-Каранович. Єдиним у своєму роді залишився у концертному житті 30-х років монографічний концерт із фортепіанних творів В. Барвінського, даний у 1938 р. Р. Савицьким під час фестивалю, присвяченого 50-річчю композитора. Це насамперед був перший монографічний концерт із фортепіанних творів українського композитора не лише в Галичині, а й узагалі.

Огляд форм українського музичного життя показує швидкий прогрес у побудові концертних програм і в серйозному демонструванні у них української музики, досягнений галицькими піаністами за два міжвоєнні десятиліття. Та музиканти не заспокоювалися на досягнутому. Орієнтиром для них були норми концертного життя у західноєвропейських столицях. За таким взірцем будували і музичну культуру Львова. Характерними є вимоги, поставлені у статті «Музична справа на західно-українських землях» [6]:

- концертів відбувається дуже мало;
- потрібні єдині напрями для цілеспрямованої роботи провінційних музичних товариств;
- треба, щоб учителі музичних шкіл виступали на концертах;
- потрібна українська концертна організація, яка дала б можливість українським музикантам повноцінно концертувати;
- бракує концертного залу;
- на концертах замало слухачів.

Треба визнати, що ці вимоги могли ставитися лише з позиції уже досягнутого досить високого рівня концертного життя, організація якого потребувала дальшого покращення.

Друга істотна прикмета професіонального періоду у пропаганді української фортепіанної му-

зики – освоєння нового репертуару. Виконання творів В. Барвінського у вищезгаданих програмах було не самотнім і не випадковим прикладом. Творчість цього композитора, обширна й різножанрова, написана з розумінням своєрідності фортепіано й на рівні сучасного європейського стилю, а водночас яскравонаціональна, склала головний пласт українського фортепіанного репертуару галицьких піаністів у 20–30-х роках.

Велику роль в історії виконання фортепіанних творів Барвінського відіграло те, що композитор сам був добрим піаністом. Авторська манера виконання заклала ґрунт інтерпретаційної традиції. Проте надзвичайну популярність його творів серед галицьких сучасників не можна звести тільки до «заразливості» прикладу автора-піаніста. Вирішальну роль мала близькість стилю і фактури фортепіанних творів Барвінського до смаків і виховання сучасних йому піаністів у поєднанні зі змістовністю і симпатичною шляхетною натурою цієї музики. Твори композитора потрапили якраз на «свій» час і на «своїх» виконавців. Одна з найперших їхніх інтерпретацій у Львові належить Тарасові Шухевичу, який у 1909 р. в концерті «Львівського Бояна» виконав Пасторальну прелюдію. А 1921р. , перебуваючи на навчанні в Берліні, він виступив у Шевченківському концерті з виконанням «Мініатюр» Барвінського і твори, освоєні в роки навчання, постійно зберігав надалі у своєму репертуарі.

Від початку 20-х років ХХ ст. виконання фортепіанних творів В. Барвінського стає уже нормою в програмах молодих західноукраїнських піаністів. Не тільки В. Божейко і Г. Левицька, а й Любка Колесса під час своїх перших концертів у Львові (1925) поряд з іншими творами виконує 5 Прелюдій Барвінського. Від 30-х років до популяризації його творів активно беруться колишні учні композитора: Роман Савицький, Дарія Гординська-Каранович, Надія Лаврівська. Його ім'я фігурує у кожній з програм, зданих у 1936-1937 рр. до СУПРОМу для радіотрансляції М. Вишницькою, Г. Лагодинською, М. Віханською та ін. Проте, якщо окремі п'єси Барвінського грають багато піаністів, то великі його твори — лиш обмежене коло виконавців. Так, цикл «Любов», крім автора, грала тільки Г. Левицька (1931, 1937), Українська сюїта була «візитною карткою» Д. Каранович (1938), Концерт — Р. Савицького (1939).

У 30-х роках п'єси В. Барвінського увійшли також до педагогічного репертуару. Спеціально для навчання написаний і виданий 1935р. накладом СУПРОМу збірник «Наше сонечко грає на фортеп'яні» уже наступного року здобуває поширення серед учнів ВМІЛ. Та ще перед ним до навчальних програм входять окремі з «Мініатюр», що цікаво, не тільки в українському музичному інституті, а й у польських навчальних закладах. Так, у класному концерті учнів Гелени Оттавової 10 травня 1933 р. звучали «Думка» і «Гумореска» Барвінського [13, 78]. Входили п'єси Барвінського і до репертуару концертуючого польського піаніста Яна Горбатого.

А ось – події особливі. 1937 р. Л. Колесса грає Барвінського в одній з перших передач раннього телебачення у Лондоні — вважає його п'єси мистецьки вартісними й цікавими для англійського слухача. 1938 року у Львові проходить ювілейний фестиваль музики В. Барвінського, в якому звучить уже згадуваний монографічний концерт, підготовлений Р. Савицьким. А 1939 року на Шевченківському концерті Р. Савицький запропонував слухачам прем'єру фортепіанного Концерту Барвінського, виконання якого згодом повторив близько 20 разів у Києві, Дніпропетровську, Станіславові та ін. Це був, мабуть, пік довоєнного періоду виконавської історії фортепіанних творів Барвінського, після якого в ній настав час складний і нещасливий.

Історія творів Барвінського найбільш повно віддзеркалює той період, як розвивається виконання української фортепіанної музики в Галичині міжвоєнного часу. Творчість інших композиторів тільки доповнить це питання.

Фортепіанні твори С. Людкевича написані не пізніше, а почасти навіть раніше від таких самих у В. Барвінського, адже перша серія його п'єс з'явилася уже в другій половині 90-х років ХІХ ст. Але виконавська доля їх склалася далеко не так щасливо: бракувало інтерпретаторського прикладу автора, а ще істотніше, мабуть, впливав на піаністів брак «європейського іміджу», що так приваблював у творах Барвінського. Музика Людкевича незвичніша, поєднує у собі виразну традицію галицького побутового музикування (що не додавало їй імпазантності в очах піаністів) з неспо-

діваними інтонаційними знахідками і неординарними поворотами розвитку у формі (що також ускладнює розуміння, не сприяє популярності). Недобачаючи їхньої неординарності, багато виконавців залишало твори Людкевича в розділі домашньо-побутово-педагогічних. Відомості про виконання: у 20-х роках – В. Божейко, Н. Нижанківський, у 30-х — Д. Гординська-Каранович, Н. Лаврівська. Нешироке й коло творів: повторюються «Пісня до схід сонця», «Листок до альбому», «Гумореска». Уважнішими до творчості С. Людкевича були піаністки Перемишля В. Божейко та її учениця М. Вишницька. Особливо слід відзначити заслугу останньої: 1936 року вона вивчила колосальний цикл «Елегії» і виконала його, як і «Гумореску», в концерті.

У популяризації творів Нестора Нижанківського особливу роль відіграла Любка Колесса. Вже від першої половини 20-х років ХХ ст., як тільки ці твори були написані, вона вводила їх до своїх концертів. Відомо, що Прелюдію і фугу піаністка грала в Італії [4, 126]. У 1925 р. Колесса виконала у Львові «Імпровізацію» на українську народну пісню, а у львівському концерті 1928 року грала Варіації на українську тему, написані композитором саме для неї¹. Вона виконувала твори Нижанківського і під час гастролей у Радянській Україні. Приклад європейської піаністки стимулював львівських музикантів до виконання творів Нижанківського. Був також приклад самого автора, який хоч *«рідко коли виступав у ролі концертуючого піаніста»* [11, 338], а все ж грав власні твори перед слухачами. Охочим і щирим пропагандистом музики Нижанківського виступав Роман Савицький — його молодший колега з часів навчання у Празі. 1928р. Савицький виконував фортепіанну партію Тріо на дипломному іспиті Нижанківського в Майстерській школі Празької консерваторії, а пізніше додав до свого репертуару такі твори для фортепіано соло, як: Мала сюїта, Прелюдія і фуга, Інтермеццо. Він грав їх 1937 року у передачах Львівського радіо. Прелюдія і фуга та Тріо входили також до програм Г. Левицької (1937—1939); Мала сюїта, Коломийка, Тріо — до програм Д. Гординської-Каранович, яка згодом у 80-х рр. ХХ ст. виступила редактором усіх фортепіанних творів Нижанківського у виданні УМІА. Зразу увійшли до педагогічного репертуару ВМІ дитячі п'єси Н. Нижанківського, видані 1936 року СУПРОМом. Виділяється тут учень самого композитора Роман Климкевич, який грав «Народну пісню» і Марш [11, 339].

Твори Миколи Колесси сприймалися у цей час як сміливо новаторські. Їх виконання Т. Шухевичем (що, за усним спогадом композитора, грав «Дрібнички» у Львові ще тоді, коли Колесса був у Празі, – при кінці 20-х рр.) зустрів підтримку в рецензії В. Барвінського [1, 3]. А 1936 року Шухевич подає у своїй власноручно написаній програмі до Львівського радіо [9] «Гуцульську сюїту» (очевидно, «Картинки Гуцульщини») і Три прелюдії М. Колесси. Серед виконавців цього композитора також і Д. Гординська-Каранович – не тільки європейського рангу піаністка, а й приятелька його молодих літ. У її львівській програмі нової української музики 1938 року «Картинки Гуцульщини» подані з припискою: «Перше виконання у Львові». А виконавцем найзначнішого фортепіанного твору М. Колесси — Сюїти 1929 року була Г. Левицька, яка вперше заграла цю композицію в 1931р., а потім повторювала її у різних концертних програмах, у т. ч. перед Белою Бартоком у 1936 р.

Одночасно з творами Колесси до програм західноукраїнських піаністів входять також композиції З. Лиська (Сонату виконує Г. Левицька, 1931; «Хлопську сюїту» — Р. Савицький, 1936; мініатюри — Т. Шухевич, 1936), Сонати А. Рудницького (Г. Левицька, 1932) та Б. Кудрика (Р. Савицький, 1936), Сюїта Р. Сімовича (Г. Левицька, 1937).

У 1928 р. В. Барвінський привіз із гастрольної поїздки в Радянську Україну ноти тамтешніх композиторів і зразу ж став їх пропагувати. Він звернувся із закликом до солістів в газетній статті, *«щоби вони старалися обновити свій український репертуар творами нових композиторів. . . як Ревуцького, Косенка, Козицького, Вериківського, Лятошинського та інших»* [1]. А вже 20 березня 1929 р. у виконанні його учениць — молодих піаністок Дарії Гординської та Дарії Герасимович — прозвучали «Поєма» і «Меланхолійний етюд» В. Косенка та дві прелюдії Л. Ревуцького з чотирьох, які він отримав від автора в Харкові. Дієвою презентацією нового пласта української музики стали кон-

¹ Виконання Варіацій Н. Нижанківського на українську тему Л. Колесса записала 1928 р. на ролик у Вельте-мінйон. Цей запис (дещо пошкоджений) зберігається у музеї німецького міста Фрайбурга.

церти Галі Левицької (1931, 1933, 1936). Після них твори Ревуцького і Косенка швидко здобувають популярність серед галицьких піаністів. Проте коло виконуваних творів залишилося нешироким — можливо, лімітувала відсутність нот. З музики Косенка найбільше грали поеми-легенди – Божейко і Савицький. Звучали окремі етюди з 19-го опусу та інші п'єси у виконанні Савицького, Гординської, Тетяни Лепківни, Вишницької. З Ревуцького грали тільки прелюдії — Герасимович, Левицька, Шухевич, Кравців, Савицький. Без уточнення програми названо у заявках радіо виконання фортепіанних творів Ревуцького Славою Ганчерюк, Ярославом Поповською, Галею Лагодинською.

Досі не виконуваними творами фортепіанні програми ще поповнилися в другій половині 30-х років. Г. Левицька розучує зі своїми учнями у ВМІЛ фортепіанний Концерт Ігоря Белзи (1936). Для радіопередач Н. Лаврівська пропонує «Весняні мрії» Ф. Якименка, а Б. Кудрик — дві Сонати Д. Бортиянського (1939). Серед прем'єр 1938 р. — Варіації на чумацьку тему Т. Микиші у виконанні Д. Гординської-Каранович. Виразно відчутне бажання піаністів розширити коло виконуваних творів української музики, бути пропагандистами-просвітниками, оволодівати в рідній музиці різними стилями.

Отже, піаністи стали першими західноукраїнськими музикантами, у діяльності яких перетнулися і реалізувалися ідеї національно спрямованого розвитку української музичної культури та її професіоналізації. Започаткувавши концертне виконання українських творів і, зокрема, великих композицій Лисенка у ХІХ ст., вони тим самим відіграли чималу роль у становленні українського музичного професіоналізму. Спершу важливим був сам факт виконання українського твору як акт національної маніфестації. У 20-х роках ХХ ст. актуальним стало питання про донесення української музики до якомога ширшого кола слухачів в Україні і світі та розширення кількості виконуваних творів. А в 30-х роках у концертах таких піаністів, як Г. Левицька чи Р. Савицький, відчувається підхід, спрямований на зрозуміння стилю окремих і зіставлення стилів декількох українських композиторів, на зіставлення українських творів із західною класикою для повнішого відчуття їхньої своєрідності і змісту. Всі нові форми реалізації фортепіанно-виконавського мистецтва, які з'являлися у галицькому музичному житті протягом 20-30-х років (речиталі, тематичні та монографічні концерти, радіовиступи і грамзапис), відразу ж максимально використовувалися для поширення рідної музики.

Концертні виступи галицьких піаністів у середині 30-х років дають широку панораму фортепіанної музики, представляючи всіх діючих українських композиторів. Діяльність галицьких композиторів і піаністів відбувалася у тісній і дружній співпраці. Кожен новий фортепіанний твір без зволікання знаходив свого виконавця і доходив до слухача. Інколи, як, наприклад, у випадку творчої співпраці Любки Колесси з Нестором Нижанківським, відчутним був навіть зворотний вплив індивідуальної манери піаніста на творчий стиль композитора. Очевидно, що така обстановка сприяла плідності фортепіанної творчості галицьких композиторів і власне їй завдячуємо кращими здобутками західноукраїнської фортеп'яної музики.

Галицькі піаністи досягли високого фахового рівня у пропаганді української музики. Цьому сприяло вміння вибрати вартісні твори, глибоко й переконливо розкрити їхній зміст в інтерпретації і майстерно скласти програму, знайти форму вирашної подачі виконання. Зроблене галицькими піаністами викликає захоплення, а вони ж не вважали ще своєю метою досягнутою і ставили собі подальші, конкретні завдання. Якби послідовний розвиток цієї роботи не був перерваний відомими трагічними обставинами історії, мабуть, сьогодні українська фортепіанна музика звучала б рівноправно і повноцінно серед усієї європейської творчості. Справа західноукраїнських піаністів, продовжена львівськими музикантами в 60-90 роках ХХ ст., багато чого вчить нас сьогодні і потребує подальшого плідного розвитку.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барвінський В. Концерт Т. Шухевича і М. Маслока-Мартіні /Василь Барвінський // Діло. — 1931. — 24 квіт. — № 88.
2. Барвінський В. Шевченківський концерт /Василь Барвінський // Діло. — 1926. — Ч. 60. — 19 берез.

3. Витвицький В. Микола Лисенко і його вплив на музичне життя Галичини /Василь Витвицький // Українська Музика. – 1937. – №1. – С. 4-7.
4. Голинський М. Спогади /Михайло Голинський; [Упорядк. , комент., прим.: Г. Тихобасва, І. Криворучка, Д. Білавич]. – Львів: Априорі, 2006.
5. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. /М. Загайкевич. – К.: Видавництво АН УРСР, 1960.
6. Крещендо. Музична справа на західноукраїнських землях /Крещендо // [З редакційних матеріалів журналу «Нові шляхи»]. — Центральний державний історичний архів України у Львові, ф. 311, оп. 17, спр. 7.
7. Людкевич С. Старогалицька фортеп'янна музика ХІХ ст. // Дослідження, статті, рецензії, виступи /Станіслав Людкевич; [упор. , ред. Зеновія Штундер]. – Львів, 2000. – Т. II. – С. 404-405.
8. Людкевич С. Фортеп'яновий вечір п-ни В. Божейко // Дослідження, статті, рецензії, виступи /Станіслав Людкевич; [упор. , ред. Зеновія Штундер]. – Львів, 2000. – Т. II.
9. Матеріали СУПРОМ: [архів Союзу Українських Професійних Музикантів] // Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України, Відділ рукописів. – П. 53, конс. 171/1-9.
10. Новий тлумачний словник української мови / [Укладачі: В. Яременко, О. Сліпушко]. – К. : Аконті, 1999. – Т. 3: Обє-роб. – 1999.
11. Соневицький І. Композиторська спадщина Нестора Нижанківського /Ігор Соневицький // Записки НТШ: Т. ССХХУІ: праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – С. 334-352.
12. Шухевич Т. З музики /Т. Шухевич // Діло. – 1918. – Ч. 108. – 15 травн.
13. Ottawa-Rogalska Z. Lwy spod ratusza sluchają muzyki /Z. Ottawa-Rogalska. – Warszawa, 1987.

Natalia Kashkadamova

**ABOUT PROFESSIONALISM IN PLAYING UKRAINIAN MUSIC:
EXPERIENCE OF PIANISTS IN GALICHINA**

Notificated history of implementation of Ukrainian works by the Galichina pianists from 1860 to 1939. The gradual forming of professional attitude is exposed toward this task.

Key words: amateurness, implementation, concert, music, national consciousness, pianist, Ukrainian repertoire, professionalism.

Світлана Хащеватська

**ШЛЯХИ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО РЕПЕРТУАРУ
НАЦІОНАЛЬНОГО ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ УКРАЇНИ**

Стаття присвячена проблемам формування і розвитку художнього репертуару провідного професійного виконавського колективу в жанрі народно-інструментальної музики – Національного оркестру народних інструментів України.

Ключові слова: художній репертуар, народно-оркестровий колектив, українські народні інструменти.

Проблеми збереження та розвитку мистецтва оркестрового виконавства на народних інструментах є однією з найбільш актуальних і найменш досліджених у вітчизняному музикознавстві. Водночас сучасне народне оркестрове мистецтво – важлива і значна складова частина національної музичної культури, без якої було б неможливими її функціонування в суспільстві та інтеграція української музики в європейський і світовий художній процес.

Сучасне мистецтвознавство вимагає всебічної наукової оцінки всіх складових національної музичної культури, в тому числі й сучасного народного оркестрового мистецтва як важливої і значної її частини та, зокрема його художньо-стилістичного явища – Національного оркестру народних інструментів України.

Художнє зростання провідного професіонального колективу відбувалося паралельно з розвитком народно-інструментального мистецтва і музичної культури українського народу, з вдосконаленням системи музичної освіти та народного інструментарію, зі зверненням до жанру народно-інструментальної музики професіональних композиторів, диригентів, співаків та інструменталістів. Тому важливими і актуальними постають питання, пов'язані з музикою, яку виконує Національний оркестр народних інструментів України.

Теоретичне осмислення окремих аспектів процесу розвитку оркестрового виконавства на народних інструментах становлять наукові праці та дисертаційні дослідження вітчизняних науковців, зокрема А. Гуменюка [2; 3], В. Гуцала [5], М. Давидова [7], П. Іванова [9], О. Ільченка [11], В. Откидача [13], Михайла Лисенка [14] та ін.

Аналіз представлених наукових досліджень свідчить про відсутність праць щодо проблем, пов'язаних з формуванням і розвитком репертуару провідного виконавського колективу. Тому мета статті полягає в здійсненні історичного огляду вітчизняного репертуару Національного оркестру народних інструментів України, його жанрових різновидів, стилістичних особливостей, виразових засобів, творчих знахідок українських авторів у царині народно-оркестрової музики.

Демократична спрямованість діяльності Національного оркестру народних інструментів України – загальновідома. У своєму естетичному естві оркестровий колектив намагається бути неповторним і оригінальним. Рисами самотності і яскравого національного колориту наділяє колектив оркестру його своєрідна темброва палітра, яка пов'язана з особливостями інструментального складу.¹ Однак використання тих чи інших народних музичних інструментів ще не утворює оркестрового колективу як принципово творчого організму. Тут потрібне новаторське створення оригінальних партитур, новітнього репертуару.

Початком створення репертуару для Національного оркестру народних інструментів України можна вважати твори, виконані в першому концерті 12 квітня 1970 року на сцені Київської опери під орудою Якова Орлова. Цей день вважається днем народження колективу. В основу репертуару, за визначенням П. Іванова, «було покладено народну музику, а також твори українських радянських композиторів, композиторів братніх республік Радянського Союзу, зразки вітчизняної та світової класики, які за своїм змістом і характером відповідають художньо-виразальним можливостям оркестру» [9, 52]².

Газета «Радянська Україна» писала: «Молодий оркестр справді весняно квітнув барвами, був напрочуд єдиним і виразним мовою своєю, обіцяючи вияви ще не знаних джерел краси. І то – найкраща атестація художнім починанням нового мистецького колективу [14].

Твори першої концертної програми були ретельно продумані наперед, тому всі вони стали етапними в репертуарі оркестру: з ними колектив оркестру піднімався і утверджувався.

Від початку творчої діяльності оркестр як самотній виконавський колектив у своїх репертуарних пошуках тяжів водночас і до надбань фольклору, і до створення оригінальних композицій професіональними авторами, і до високохудожніх перекладів кращих зразків вітчизняної і світової

¹ Інструменти в оркестрі використовуються в складі родин. Струнні інструменти представлені смичковим квінтетом, групою бандур-прим, родиною ладкових кобз, двома концертними цимбалами (епізодично використовуються малі або гуцульські цимбали); духові інструменти представлені родиною сопілок, родиною сурем, а також флейтою, гобоєм, кларнетом. Представлені тут і реконструйовані інструменти, що побутували серед українського народу в минулому – ліра, козацька труба, козобас, зозульки (окарини), трембіта, кувиці, бугай, бербениця, які широко використовуються епізодично. Окрім перерахованих епізодичних інструментів, є ще низка менш вживаних музичних інструментів, таких як коза, дрімба, флюяра, ріжок, жоломіга, суремка, дубельтвітка, теленка та інші, які також використовуються в оркестрі. Ударні інструменти представлені двома литаврами, великим барабаном з тарілкою, малим барабаном, бубном, трикутником.

² У програмі концерту були виконані: коломийка «Гонивітер» з балету «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського, «Чуєш, брате мій» в оркестровій обробці В. Полевого, «Веснянка» В. Гуцала, «Безконечна» І. Івашенка, «Плескач» Г. Верьовки, вальс з музичної драми «Ялинка» В. Ребікова (інструментування Я. Орлова), «Козачок» (фінал з симфонії невідомого автора XIX ст.), увертюра до опери «Чорноморці» М. Лисенка. Завершив програму «Запорізький марш» Є. Адамцевича в обробці В. Гуцала.

класичної музики.

Серед домінуючих складових частин репертуару жанр обробки пісенно-танцювального фольклору, оригінальні композиції, створені на їх основі, переклади творів вітчизняної та світової музичної класики, а також твори для солістів у супроводі оркестру зумовили пріоритетні репертуарні вподобання виконавського колективу. Таке жанрове спрямування можна визначити одним з провідних як у період формування й розвитку колективу, так і в його подальшій творчій діяльності. Головне місце в концертних програмах колективу завжди займали глибоко змістовні, емоційно виразні пісенні й інструментальні мелодії, оскільки виражальні можливості народних інструментів якнайкраще відповідали їх природі, стилю і характеру.

Для обробок в основному використовувались народні пісні зі збірок М. Лисенка, М. Леонтовича, Є. Козака, К. Стеценка, М. Колесси, Б. Лятошинського та ін., а також народна інструментальна музика, основу якої становили танцювальні мелодії гопаків, козачків, коломийок, польок, вальсів, кадрили та інших танців.

Аналізуючи репертуар народно-оркестрового колективу, насамперед слід визначити періодизацію домінуючих репертуарних тенденцій-напрямоків з конкретизацією їх характерних особливостей.

У 70-і роки, коли розпочався процес формування оркестрового колективу, репертуар складався переважно з фольклорних пісенно-танцювальних композицій (обробок, варіацій), авторами яких ставали керівники колективу, музиканти-практики, викладачі музичних навчальних закладів [9, 53]. Не чекаючи освоєння професійними композиторами особливостей звучання українських народних інструментів, вони своєю творчістю заповнювали «репертуарний вакуум» новоствореного виконавського колективу. Серед таких ентузіастів слід назвати насамперед Я. Орлова, В. Гуцала, Т. Ремешила, Г. Агратіну, І. Міського та ін. Високохудожні обробки і переклади цих музикантів неодноразово виходили у видавництвах і досі знаходяться в репертуарі оркестру. Варіаційна форма, прозора фактура, нескладні виконавські прийоми гри, зміна характерів, прості штрихи, «вокалізація» оркестрових партій, використання фольклору як основи тематичного матеріалу обробок, демонстрація віртуозності виконавців та інструментів – ось далеко не повний перелік характеристик перших репертуарних зразків для оркестру.

З професійних композиторів найбільш активно співпрацювали з оркестром у цей період М. Різоль, В. Василенко, В. Полевий, Д. Пшеничний, К. М'ясков, В. Дяченко та ін. Вони поставили на професійну основу гармонізацію народної пісні та засоби інструментування для оркестру. Їхні обробки відрізняються вишуканим смаком і майстерністю. Тут використовуються характерні для народної пісні варіаційні прийоми розвитку (передусім ритмічне варіювання мелодії за рахунок зміни фактури) і підголоскова поліфонія. Танцювальні ж мелодії в оркестровому виконанні завжди викладалися чіткою формою вокального періоду, зберігаючи таким чином свою естетичну вартість. Серед обробок українських народних пісень і танцювальної музики виділяються композиції В. Василенка – «Ой чого ти, дубе», В. Дяченка – «Ой у полі криниченька», В. Полевого – «Чуєш, брате мій», М. Різоль – «Я бачив, як вітер. . . », К. М'яскова – «Вальс», В. Гуцала – «На бережку ноги мила», «Ой горе, горе», І. Міського – «Буковинська коломийка», Г. Агратіни – «Циганський танець», Я. Орлова – «Гопак», Т. Ремешила – «Ліричний танок» та ін. Прагнучи створити стрімку драматургічну лінію, найповніше виявити виконавські можливості оркестру (урізноманітнити виконавські штрихи і засоби інструментування) невеликі за обсягом обробки народних пісень і народно-танцювальних мелодій органічно поєднали в собі варіаційність та репризність.

Поряд з обробками народних пісень і танцювальних мелодій в репертуарі оркестру найбільш вагоме місце належить оригінальним творам малих форм. Насамперед – п'єсам у формі народних танців, але без прямого цитування музичного фольклору, створених М. Різоль, К. М'ясковим, М. Завадським, І. Вимером, Я. Лапинським, В. Полевим, В. Гуцалом, Я. Орловим та ін. Близькість їх до народної музики підтверджується самими назвами: Танок; Український танок; Ліричний танок; Кривий танок; Полька; Терноватська полька; Галицька полька; Поліська полька; Сільська полька тощо.

Деякі інші напрямки мають твори, в основу яких покладено одну або декілька народних тем, підданих авторами глибокому розвитку в мелодичному, гармонічному, ритмічному і фактурно-

му відношеннях. Ця група творів близька до попередньої, але її суттєва відмінність полягає в естетичному переосмисленні цитованого матеріалу, створенні самостійних щодо задуму і творчого вирішення композицій: «Весняні ігрища» А. Гайденка, «П'єса на дві українські народні теми» В. Гуцала, «Українська п'єса» В. Гомоляки, «Покутські мотиви» В. Парфенюка, «Скерцо» К. Скорохода, «Народне свято» Г. Цицалюка та ін.

Окрему групу, причому доволі значну, складають оригінальні п'єси програмного характеру. Їх характерною особливістю є прагнення композиторів донести конкретний сюжетний зміст і наочно показати реалії життя, які є близькими і зрозумілими широкому загалу слухачів. Тому інтонаційні звороти та оркестровка в таких п'єсах досить часто підпорядковані зображальному елементу. Сюжети і образи тісно пов'язані з народною тематикою. Такими є: «Запорізька Січ» М. Дяченка, «Свято на Буковині» О. Должикова, «Сватання на Гончарівці» К. Стеценка, «Чарівна ніч на Івана Купайла» Г. Цицалюка, «На святі у Грузії» К. Скорохода та ін.

Не менш значну частину репертуару оркестру цього періоду становлять марші, створені М. Лисенком, О. Зноско-Боровським, І. Покладом, Б. Шиптуром, Є. Адамцевичем, Я. Орловим, В. Гуцалом та ін. Серед багатьох різновидів цього жанру винятково великим і незмінним успіхом протягом майже сорока років користується славнозвісний «Запорізький марш», який вперше записав від прославленого кобзаря Є. Адамцевича відомий фольклорист О. Правдюк, а класично опрацював і оркестрував В. Гуцал. Саме завдяки його аранжуванню і введенню додаткової теми – похідної пісні «Ой на горі та жінці жнуть», якої не було в оригіналі, «цей твір за своїм ритмічним, ладово-інтонаційним і тембровим звучанням перетворився на гімн козацтва» [15, 107].

Обробки народних пісень і танцювальних мелодій, а також п'єси, створені на початковому етапі становлення Національного оркестру народних інструментів України, сприяли здійсненню передусім просвітницької мети, яка не зводилася тільки до збереження в пам'яті слухачів чудових пісень і танців. Не менш важливим стало залучення широкої слухачької аудиторії до шедеврів української та світової класики.

Тому значне місце в репертуарі оркестру як на початковій стадії його розвитку, так і в подальший період творчої діяльності посідають переклади творів української та світової музичної класики. Причому до концертних програм були введені не тільки переклади класичних мініатюр. Часто з'являлися досить розгорнуті композиції, такі як: «Фантазія на дві українські теми» М. Лисенка, «Українська соната» А. Коломійця, «Українська симфонія» М. Калачевського, «Симфонія» М. Вербицького, «Інтродукція до опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «Іспанський танок» з Сюїти «Камінний господар» М. Скорика, «Козачок» М. Овсянико-Куликовського, «Вальс-фантазія» М. Глінки, «Фарандола» з Сюїти «Арлезіанка» Ж. Бізе, «Богатирські ворота» з Сюїти «Картинки з виставки» М. Мусоргського, Вступ до опери «Семен Котко» С. Прокоф'єва, «Російська фантазія» М. Будашкіна, «Сумний вальс» Я. Сибеліуса та ін. Беручи до репертуару твори композиторів-класиків, оркестр передусім підняв свою виконавську планку: виконання відомої класичної музики вимагало від колективу високої виконавської культури, знання стилю та бездоганного ансамблю.

Ще більше розширила репертуарну палітру активна творча співпраця колективу оркестру з оперними співаками світового рівня – М. Фокінім, С. Козаком, А. Солов'яненком, М. Кондратюком, Є. Мірошніченко, О. Басистюк, Г. Гаркушею, Н. Матвієнко, Р. Кириченко, В. Гришком та ін.

Газета «Демократична Україна» писала: «Гнучкий і тактовний супровід оркестру в творах ліричних, ритмічно гострий, іскристий і дзвінкий – в запальних за характером творах напрочуд вдало доповнює звучання солістів. Голос вокаліста у поєднанні з тембром українських народних інструментів немов би набуває більшої насиченості й виразності» [1].

Особливою популярністю на таких концертах користувались українські народні пісні й романси: «Де ти бродиш, моя доле» М. Кропивницького, «Ми підем, де трави похилі» П. Майбороди, «Коли розлучаються двоє» М. Лисенка, авторські пісні О. Білаша, І. Шамо, В. Верменича, А. Кос-Анатольського, І. Поклада та ін.

Серед вокальних творів, які найбільше виконувались в концертах, можна назвати українські народні пісні в обробках: Я. Степового – «Ой три шляхи широкі», «Із-за гаю сонце сходить»;

М. Лисенка – «Ой не світи, місяченьку», «Ой одна я, одна», «Садок вишневий»; М. Скорика – «Як би мені черевики»; К. Богуславського – «Ой видно село»; К. Скорохода – «Ніч яка місячна»; В. Василенка – «Глибока кирниця»; В. Йориша – «Там, де ятрань круто в'ється»; С. Гулака-Артемівського – «Ой казала мені мати», «Стоїть явір над водою»; К. Домінчена – «Чорнії брови, карії очі» та ін., а також популярні арії з опер і оперет С. Гулака-Артемівського, М. Лисенка, В. Моцарта, П. Чайковського, С. Рахманінова, Д. Пуччіні, Ф. Легара, І. Кальмана та ін.

З розширенням складу оркестру і з розвитком виконавської майстерності з'явилося законне бажання внести в репертуар складні з технічного боку твори. Художні обробки українських народних пісень і танців, нескладні у виконавській площині, поступилися місцем оригінальним композиціям більш складних структур, створених як на народну, так і на власну тему автора. Серед характерних особливостей оригінального репертуару Національного оркестру народних інструментів України 80-х років виділяється насамперед його ускладнення, вихід на новий рівень творчого використання фольклору і його перевтілення в індивідуальному композиторському стилі. Спостерігаються неофольклорні тенденції в написанні обробок, варіацій, парафразів, фантазій, рапсодій, концертних п'єс. Авторами композицій використовується метод цитування народних тем у поєднанні із сучасними прийомами композиторської техніки (поліфонізацією фактури, представленням широкого спектра специфічних прийомів гри, симфонізацією фактури, урізноманітненням штрихової техніки, формуванням жанрів оригінального репертуару тощо). Навіть нескладні народно-інструментальні композиції «завдяки знаходженню нових форм використання фольклору, поєднанню традиційного голосоведення з академічним, усталеного ритму з сучасним набувають збагаченої симфонізованої варіативності» [15, 109]. Музична мова композицій помітно ускладнюється: тут і більш далекі тональні співвідношення, ладові зміщення, раптові і неочікувані модуляції, хроматичні ходи, лінійний рух голосів. Сповна і зі знанням справи композитори використовують оркестрові групи і окремі інструменти оркестру, застосовуючи темброві переключки і колористичні ефекти окремих інструментів (зокрема народних духових).

Яскравим прикладом новаторського підходу в розробці народної теми для Національного оркестру народних інструментів України може бути композиція К. М'яскова «Дощик». Цю обробку відрізняє від інших образно-емоційний зміст. Музична драматургія окреслена чіткою сюжетною лінією і образною конкретикою, про що свідчить програмність цього твору. Автор, по суті, створив звукову картину народного танцю.

Форма твору зберігає у своїй основі варіаційність, хоча і відходить від традиційної. Розвиток сюжетної лінії визначає зміст окремих фрагментів музики. Створюючи варіації, автор розвиває мелодичну лінію пісні, вводить дисонуючі сполучення, використовує ускладнені гармонічні побудови і т. ін.

У багатьох творах народна мелодія стає одним з головних компонентів художньо-естетичного змісту. Одним з таких творів цього напрямку стала «Фантазія на тему хору П. Гайдамаки «Калинонька» М. Стецюна, де музична ідея розкривається крізь поступову трансформацію народних мелодій.

Аналогічними прийомами обробки пісенного матеріалу та вдалого інструментування наділені композиції: В. Лапченка – Сюїта на теми українських народних пісень; К. М'яскова – Фантазія на теми закарпатських народних пісень; С. Орла – Фантазія на теми гуцульських народних мелодій; І. Іващенко – П'єса на теми двох польських народних мелодій («Яблунька», «Гей ви, хлопці-краківчани») та ін.

У цей період постають нові віртуозні п'єси, які творчо інтерпретують кращі зразки народної інструментальної музики різних регіонів України – Поділля, Слобожанщини, Гуцульщини, Буковини: «Подільський козачок» І. Вимера, Варіації на тему української народної пісні «Льон» та Закарпатський весільний танок «Березнянка» К. М'яскова, «Троїсті музики», «Танцювальні награвання» В. Гуцала, «Полька» М. Різоля, «Гуцульська фантазія» С. Орла, «Гопак» Я. Орлова, «Буковинські козачки» В. Геккера та ін.

У репертуарі оркестру чільне місце посідають композиції, створені на теми народно-танцювальної музики народів зарубіжних країн. Серед них: «Молдавське хоро» І. Марченка, «Кон-

церна п'єса на теми румунських народних мелодій» Д. Попічука, Приспівки «Болгарські враження» А. Штогаренка, «Азербайджанський танок» М. Різоля, Литовський народний танець «Ленцюгеліс» Ю. Гайджинського, Вірменський танок «Узунтара» А. Загаряна та ін.

Серед жанрів, у яких так само виявились і традиція, і найновітніші принципи розвитку тематичного матеріалу, різноманітне використання всіх компонентів оркестрової фактури (тембру, регістрового положення, голосоведення), особливе місце належить варіаціям. Одвічно притаманний народній виконавській практиці й традиції, цей різновид музичної форми і комплекс способів розвитку музичного матеріалу пройшов великий еволюційний шлях. Саме тому інтерес до нього з боку українських композиторів залишається стабільним. Вдаючись до поглибленої трансформації народнопісенних джерел, музика варіацій несе всі ознаки глибокої народності й близькості до фольклору. До таких композицій належать: Концертні варіації на українську народну тему К. М'яскова, Концертні варіації на тему «Павочка ходить» Є. Кравченка, Концертний парафраз для цимбалів з оркестром Я. Лапинського, Варіації на тему української народної пісні «Копав, копав криниченьку» для цимбалів з оркестром Д. Попічука, Парафраз-буф «Ніч яка. . .» для оркестру Ю. Шевченка та ін.

Надалі набули розвитку такі жанри, як фантазія, рапсодія, увертюра, поема. Наділені елементами симфонічного розвитку та масштабністю побудови ці форми базуються передусім на розробці, а в більшості випадків на вільній варіаційній обробці мелодій народно-пісенного і танцювального змісту, привертаючи увагу композиторів можливістю широкого використання фольклорного матеріалу. Композитори ж, створюючи свої твори, демонструють високу професійну майстерність, застосовуючи увесь комплекс музично-виразових засобів і прийомів композиторської техніки. Серед значної чисельності творів такого роду варто назвати «Київську увертюру» В. Гомоляки, «Урочисту увертюру» К. Домінчена, «Привітальну увертюру» і «Рапсодію в стилі «Гопак» Я. Лапинського, «Святкову увертюру» К. М'яскова, «Концертну рапсодію» О. Яворика, «Українську рапсодію» і «Увертюру» Ю. Щуровського, «Рапсодію-увертюру» і Оркестрову поему «Визволителі» І. Марченка, Фантазію на тему української народної пісні «Їхав, їхав козак містом» В. Марунича, «Поему» А. Білошицького та ін.

Традиція співпраці професіональних композиторів з Національним оркестром народних інструментів України, започаткована ще у 70-х роках та активно розвиваючись у 80-х, була продовжена та набула розвитку в наступні десятиліття. Завдяки творчій співпраці з оркестром, у ці роки стали відомими багато талановитих українських композиторів, чії твори, органічно пов'язані з народно-інструментальною творчістю, розвивали в музиці для українського оркестру принципи народного симфонізму і відрізнялись тим життєрадісним, світлим і ліричним колоритом, який був притаманний цьому колективу.

Композитори В. Шумейко, В. Степурко, Я. Лапинський, В. Пацукевич, Ю. Щуровський, Б. Буєвський, Ю. Алжнев, використовуючи загальноприйняті в симфонічній музиці прийоми розвитку і розробки тематичного матеріалу, разом з тим не забували про специфічні особливості українського народного оркестрового жанру: переконливо здійснювали історичну послідовність музичних традицій, збагачуючи свою творчість більш сучасною пісенно-інтонаційною сферою, насичуючи оркестровку творів новими засобами інструментальної виразності. Достеменно вивчивши особливості українського оркестру, своєрідність його інструментального складу і тембрових сполучень, вони створили низку оригінальних творів, які відкрили нову сторінку в концертному репертуарі оркестру.

Серед творів, які набули популярності і посіли своє усвідомлене місце в репертуарі оркестру, виділяється жанр сюїти. На основі яскравих окремих мініатюр композитори В. Лапченко, П. Петров-Омельчук, А. Гайденко, В. Степурко, Ю. Алжнев та ін. створили масштабні побудови з єдиною наскрізною лінією тематичного розгортання. Однією з найбільш репертуарних стала семичастинна Сюїта «Щедрівки» М. Дремлюги, створена спеціально для цього колективу.¹ Програма твору носить досить узагальнений характер. Народнопісенна основа сюїти «Щедрівки» пов'язана з атмосферою свята, піднесеного почуття нового, що настає з початком річного циклу. Всі сім частин сюїти побудовані на мелодіях щедрівок: «Ой у полі при дорозі», «В цьому домі як у вінку», «Прилетіла ласті-

¹ Зазначимо, що існує однойменна версія Сюїти для симфонічного оркестру.

вочка», «Що у полі, полі стояла береза», «Ой сивая та і зозуленька», «Ой там за горою, та за кам'яною», «Коло двору та стояла верба». Маючи спільну жанрову приналежність, використані в Сюїті теми демонструють образну різноманітність, що і дало можливість композитору побудувати драматургію Сюїти за принципом чергування контрастних тем.

Сюїта «Сюжетні танці України» А. Гайденка створена саме для цього колективу. Ця п'ятичастинна монументальна композиція побудована на темах трудових сюжетних танців: «Ковалі», «Косарі», «Бондарі», «Шевчики», «Гончарі». Кожний танок має свій сюжет, який тонко передається відповідними музичними засобами: музичні образи-теми органічно зливаються з їхніми образними тембровими сполученнями, прийомами звукоутворення і оркестровими барвами. Слухаючи цю музику, можна вільно уявити весь характер праці певного майстра. Оркестр виконує цей твір і повністю, і частинами, що не зменшує художньої вартості музики.

Фольклорні джерела визначили самотність творчого почерку В. Степурка в Сюїті «Пори року», де вплив народнопісенних джерел (календарних жанрів) проявився настільки різнобічно, що набув всеохоплюючого характеру. Аналіз твору з будь-якого погляду – його гармонії, мелодичного стилю, ладового мислення, принципів розвитку – вказує всюди одне джерело – народна пісня. Фольклорна стилістика Сюїти проявляється протягом усього твору, охоплюючи як найдрібніші його елементи, так і всю структуру в цілому. У той же час кожна з частин, а їх у Сюїті чотири (Весна, Літо, Осінь, Зима), не звучить анахронічно і не є стилізацією: у ній відображені типові для сучасної музики риси. Це і складна поліфонія пластів, поліладовість і політональність, відхід від мажорно-мінорної системи в бік ладів з обмеженою кількістю звуків (в основному – чотирьох-п'яти), гармонічні комплекси зі своєрідними функціональними зв'язками, що переростають іноді в сонорні ефекти (багатозвучні кластери), поліритмія, значна роль остинатності з постійними ритмічними зміщеннями. Драматургія Сюїти побудована за принципом чергування контрастних тем.

Яскравий і різноманітний пісенний мелодизм, цілеспрямованість тематичного розвитку і різноманіття фактури, а також різнобічне розкриття виразових і блискучих віртуозно-технічних засобів солюючого інструмента – всі ці якості визначили широку популярність жанру інструментального концерту, який посів почесне місце в репертуарі оркестру.

Початок цієї жанрової лінії для українського оркестру було закладено ще у 70-х роках, коли українські композитори – К. М'ясков, А. Гайденко, Ю. Щуровський, Д. Попічук, І. Міський створили низку оригінальних віртуозних концертних п'єс для бандури, кобзи, цимбалів, сопілки в супроводі оркестру. Звертаючись до фольклорної тематики, автори композицій використовували цитований матеріал народних пісень і мелодій, надаючи їм у процесі обробки різноманітних оркестрових барв, використовуючи при цьому багату палітру виконавських штрихів, створюючи динамічну, скеровану драматургію.

Основи концертного жанру в сфері народно-оркестрового мистецтва було закладено композиторами М. Дремлюгою та К. М'ясковим. Створені ними концерти (двочастинний Концерт для бандури М. Дремлюги та тричастинний концерт для кобзи К. М'яскова) відзначаються інтенсивним розвитком тематичного матеріалу, домінуванням розробкових його принципів.

Продовжуючи найкращі традиції цього жанру, для Національного оркестру народних інструментів України створюються: двочастинний Концерт для бандури і двочастинний Концерт в стилі «ретро» для гітари Я. Лапинського; тричастинний концерт для цимбалів Ю. Щуровського; одночастинний Концерт для цимбалів «Сонячне коло» і одночастинний Концерт-рапсодія для цимбалів «Циганіада»¹ А. Гайденка; двочастинний Концерт-диптих «Клич посвистача» для сопілки Ю. Алжнева.

Показовою рисою музики концертів² є виявлення всіх можливостей народних інструментів, ствердження їх як концертних і віртуозних.

¹ Зазначимо, що створено однойменну версію Концерту для симфонічного оркестру.

² Першими виконавцями новостворених Концертів стали: народний артист України Петро Чухрай (бандура), заслужений артист України Андрій Остапенко (гітара), народний артист України Георгій Агратіна (цимбали), лауреат міжнародного конкурсу ім. Гната Хоткевича Соломія Максимів (сопілка).

Цікаві творчі результати принесли звернення українських композиторів до жанру концерту для оркестру українських народних інструментів з яскравим зіставленням декількох солюючих інструментів. У цьому жанрі, досить поширеному в симфонічній музиці, але новому для Національного оркестру народних інструментів України, було створено низку творів, серед яких: тричастинні Концерти Б. Буєвського і В. Шумейка, тричастинний «Кахтир-концерт» Ю. Алжнева, п'ятичастинний «Concerto Festivo» В. Зубицького, двочастинний Концерт «Українське весілля» Я. Лапинського. Ці твори відрізняються напруженим внутрішнім розвитком і оригінальним образно-емоційним змістом.

Концерт для оркестру Б. Буєвського – це вже симфонізований твір, в якому активно використано народну імпровізаційність, рапсодичність і яскравість музичних образів через використання народних духових інструментів. Багата оркестрова тканина, гострий тембровий колорит – все це зробило твір улюбленим і часто виконуваним у концертних програмах оркестру. Автори концертів для оркестру прагнули надати своїм творам нового дихання – наповнити їх новими засобами виразності та збагатити стилістикою музики ХХІ століття.

Отже, репертуар Національного оркестру народних інструментів України, пройшовши шлях еволюційного розвитку, став домінуючим фактором у становленні та формуванні виконавського стилю творчого колективу. Якщо 70-і роки минулого століття були першими спробами формування літератури, авторами якої ставали переважно керівники новоствореного колективу, то наступні десятиліття стали важливим періодом становлення оригінальної музики для оркестру за сприяння композиторів-професіоналів. Саме в цей період з'являються художньо-яскраві масштабні концертні твори, представлені оригінальною літературою, які заклали свого роду фундамент оркестрової літератури та сформували концертний репертуар оркестру.

Таким чином, упродовж всього періоду репертуар Національного оркестру народних інструментів України створювався за багатьма жанровими напрямками і тенденціями:

1) фольклорний – обробки, фантазії, парафрази, поеми, варіації, концертні п'єси на народні теми: віртуозність, варіаційна форма, взаємозалежність оркестрових груп (мелодія, акомпанемент, контрапункт);

2) оригінальні композиції (сюїти, концерти): формування стильової виразності, пошуки нових фактурних прийомів, поява ускладнених прийомів гри;

3) переклади (транскрипції, аранжування) української та світової класики: максимальне наближення до оригіналу, мистецтво «темброспорідненості» «інструмента-оригіналу» та «інструмента-перекладу», діалогічність музичної тканини, поглиблення інтерпретаторського розуміння музичної мови оригіналу;

4) акомпанементи співакам (народні пісні й романси, арії з опер і оперет): співзвучність голосового мелосу з інструментальним, правильна акцентуація, забарвлення мелодії, яскравість тембру, тонкощі динамічних нюансів, вивірений темпоритм, емоційна насиченість.

Еволюційний розвиток репертуару Національного оркестру народних інструментів України сприяв досягненню найважливішого результату – подоланню стійких суспільних упереджень щодо вдосконалених і реконструйованих українських народних інструментів.

Широке засвоєння вже накопичених в оригінальному репертуарі надбань – головна умова як для підвищення ролі українського народного оркестру в суспільстві, так і для створення українськими композиторами нових високохудожніх творів. Саме такий шлях повинен стати передумовою прогресу народно-оркестрового жанру в Україні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вахрамєєва Р. Живі цимбали, і басоля, й козобас... /Раїса Вахрамєєва // Демократична Україна. – 2005. – 13 липня.
2. Гуменюк А. І. Інструментальна музика /А. І. Гуменюк – Київ: Наук. думка, 1972.
3. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти /А. Гуменюк – Київ: Наук. думка, 1967.
4. Гуцал В. Запорізький марш. /В. Гуцал – Київ: Видавничий дім «Вік ЛТД», 1995.

5. Гуцал В. Інструментовка для оркестру українських народних інструментів /В. Гуцал – Київ: Муз. Україна, 1988.
6. Гуцал В. Київський оркестр народних інструментів /В. Гуцал // Народна творчість та етнографія. – 1975. – № 1. – С. 88-89.
7. Давидов М. Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні: Збірник статей. – Київ: Видавництво імені Олени Теліги, 1998.
8. Жолдак Б. О. Музичні війни, або Талан Віктора Гуцала: [художньо-документальна повість] / Б. О. Жолдак. – Київ: Криниця, 2004. – 416 с. (Серія «Бібліотека Шевченківського комітету»).
9. Іванов П. Г. Оркестр українських народних інструментів /П. Іванов. – Київ: Муз. Україна, 1981.
10. Іваницький А. Українська народна музична творчість: Посібник [для вищ. та серед. учб. закладів.] /А. Іваницький – Київ, Муз. Україна, 1990.
11. Ільченко О. О. Народне оркестрове виконавство: аматорство і проблеми художності: [монографія] /О. Ільченко – Київ: Київ. держ. ін-т культури, 1994.
12. Лысенко М. В. Пути формирования и развития инструментальных ансамблей и оркестров народных инструментов на Украине: Автореф. дисс. . . канд. искусствоведения /М. В. Лысенко – Ленинград, 1977.
13. Откидач В. Становлення оркестрового виконавства в Україні (в контексті розвитку національної художньої культури): Автореф. дис. . . канд. мистецтвознавства /В. Откидач – Харків, 1997. – 19 с.
14. Радянська Україна. – 1970. 14 квітня.
15. Черкаський Л. Музична палітра Національного оркестру /Леонід Черкаський // Народна творчість та етнографія. – 2006. – № 1. – С. 105-110.

Svitlana Khashchevatska

WAYS OF THE FORMATION OF ARTISTIC REPERTOIRE OF THE UKRAINIAN NATIONAL ORCHESTRA OF THE FOLK INSTRUMENTS

The article is dedicated to the problems of the formation and development of the artistic repertoire of the leading professional performing collective in the folk instrumental genre – the Ukrainian National Orchestra of the Folk Instruments.

Key words: artistic repertoire, folk-orchestral collective, Ukraine folk instruments.

Дмитро Жовнірович

АРТИКУЛЯЦІЯ ЯК ЗАСІБ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ В ЕПОХУ БАРОКО (НА ПРИКЛАДАХ ФЛЕЙТОВОЇ МУЗИКИ XVII–XVIII СТОЛІТЬ)

У статті розглядаються знаки артикуляції та їхнє значення в музиці XVII – XVIII століть. Розкривається проблема виразових можливостей артикуляції, зосереджується увага на таких її функціях, як з'єднання чи роз'єднання нот, а також розглядається акцентуація засобами артикуляції без залучення спеціальних динамічних знаків.

Ключові слова: артикуляція, ліга, афект, акцентування, знаки артикуляції, барокова музика.

Одним з вагомих засобів виразовості в музиці є артикуляція. Цей термін був запозичений музикантами з мовознавства ще в епоху Ренесансу. Спочатку поняття артикуляції застосовувалось у вокальній музиці як засіб передачі афектів: «Головним засобом розвитку афективного [афектуозного] стилю було послідовне достосування риторики до музики» [7, 19].

Наприкінці епохи Ренесансу у вокальних жанрах сформувалась рівновага між текстом і музикою. Існували канони, за якими музичні фігури повинні були відповідати фігурам мовлення, а форма музичного твору асоціювалася з побудовою промови. З часом такі правила почали застосовуватись і в інструментальній музиці.

В кінці XVI століття Й. Бурмайстер в трьох трактатах про фігури описав мистецтво музичної риторики. Протягом цілої епохи бароко це мистецтво збагачувалось і розвивалось. В той час вважалося, що музика й мова схожі між собою. Й. Кванц писав: «Виконання музики можна порівняти з мистецтвом оратора... Справа в тому, що музика не що інше, як штучна (künstliche) мова, з допомогою якої виконавець доносить до слухача свої думки» [5, 13]. Поступово вчення про «мову» музики втрачається вже в поколінні синів Баха, на що вказує Ф. Блюме [7].

А. Швейцер в монографії «Йоган-Себастьян Бах» [10] розглядає проблеми естетики, стилю і жанрової еволюції творчості композитора. Тут аналізуються символіка та естетика творчості Й. -С. Баха, але також і особливості виконання камерних та оркестрових творів, а саме – артикуляція, орнаментика, динамічні відтінки, фразування, акцентування, темпи.

Артикуляція – один з найпоширеніших засобів виразовості в музичному мистецтві, однак його застосування в музиці бароко мало вивчалось в дослідженнях радянської і пострадянської доби.

Одним з радянських музикознавців, який писав про артикуляцію, є М. Друскін. В розділі «Теорія і практика» його праці «Клавірна музика» [4] описано способи застосування артикуляційних знаків, а також досліджується значення знаків артикуляції в італійській та французькій музиці.

1989 року виходить збірка «Теорія і історія музичного виконавства» (Збірка наукових праць) [9], в якій поміщена стаття В. Апатського «Артикуляція на фаготі». У цій праці розглядаються особливості та виразові можливості артикулювання на фаготі, зокрема в музиці бароко. Розглянуто артикуляційні закономірності мотиву в музиці, різноманітність штрихів та характерні для них відтінки, техніку виконання.

Актуальність цієї статті полягає в тому, що знаки артикуляції і сьогодні залишилися майже тими самими, що і в XVII–XVIII століттях, але у виконавській практиці досить суттєво змінилося їхнє значення і застосування.

Мета статті – показати способи використання знаків артикуляції, розкрити їхнє значення на прикладах флейтової музики XVII–XVIII століть.

Розглянемо та порівняємо знаки артикуляції, їхнє значення та способи застосування в наш час та в епоху бароко. У праці М. Платонова читаємо: «Більшість виконавців на духових інструментах в основному застосовують два різновиди штрихів: Legato та staccato» [8, 7]. Б. Діков у своїй праці пише: «В наш час при грі на духових інструментах застосовуються наступні загальноприйняті різновиди штрихів: Legato, detache, staccato, martele, non legato, portamento, а також два специфічні штрихові прийоми гри – подвійне staccato та frulato» [3; 48]. В. Апатський вважає, що засоби артикуляції можна розділити на групи за ступенями з'єднаності або роздільності: «1 – з'єднані звуки, 2 – роз'єднані звуки, 3 – роз'єднані короткі звуки. Кожна з цих артикуляційних груп охоплює велику кількість проміжних відтінків» [9, 201].

Таким чином, в наш час роль артикуляції полягає в тому, щоб з'єднувати або роз'єднувати звуки. В епоху ж бароко артикуляція (окрім того, що з'єднувала та роз'єднувала звуки) була засобом, завдяки якому виконавець міг викликати в слухача той чи інший афект. Такими є вказівки Й. Кванца щодо штрихів, за допомогою яких можна передати певні почуття в музиці.

Наприклад, радість передається короткими нотами. При цьому Й. Кванц зазначає, що тривалості нот можуть бути «шістнадцятими, восьмими, або в тактах alla breve – четвертними» [5; 19]. Це свідчить про те, що автор під «короткими нотами» мав на увазі саме штрих, яким виконувались ноти, а не тривалість. К. Ф. Е. Бах зауважує, що «відривисті ноти «staccato»... необхідно виконувати роз'єднано... Витримувати ці звуки завжди необхідно дещо менше від половини їхньої тривалості. Зустрічаються вони в більшості випадків при стрибках і швидких темпах» [12, 89].

Для створення величного образу Й. Кванц радить застосовувати як довгі, так і пунктирні ноти. Завзяття можна передати за допомогою ритмічного звороту, в якому після другої або третьої ноти стоїть крапка, як наслідок – перші ноти виконуються скорочено. При цьому автор застерігає від «надмірної поспішності, щоб музика не стала подібною на банальну (gemein) танцювальну п'єсу» [5, 19].

Ніжність можна передати «протяжними звуками» [5, 19], що виконуються штрихами Non legato та Portamento, а також «синкопованими звуками» [5, 19]. Під синкопованими звуками автор

має на увазі те, що їх необхідно виділяти або акцентувати.

Стосовно танцювальної музики автор вважає, що її «необхідно виконувати важким, але коротким і чітким, швидше уривчастим, ніж протяжним штрихом... Довгі ноти пунктирного ритму виконуються важко, а наступні після них – дуже коротко і гостро» [5, 39].

Виконання пунктирного ритму в старовинній музиці має свою специфіку, пов'язану з тим, що досить часто він не позначався в нотах. Особливо це стосується французької барокової музики, в якій існувала традиція виконання пунктирного ритму там, де були зазначені рівні за тривалістю ноти. Ф. Куперен у трактаті «Мистецтво гри на клавесині» вказує: «Ми записуємо ноти інакше ніж виконуємо; ... наприклад, ми граємо вісімки, які ідуть поступово, так, ніби біля них були б крапки, але позначаємо їх рівними тривалостями» [6, 29]. Такий спосіб виконання в бароковій музиці називається «інегаль».

Я. Мільштейн в коментарях до «Мистецтва гри на клавесині» Ф. Куперена зазначає, що в епоху бароко ритм, у якому записувались ноти, досить часто не відповідав тому, в якому вони виконувались. Згідно з традицією, яка склалась на той час, будь-яка пара рівних за тривалістю нот, якщо тільки вони не були коротшими, ніж тривалість одиниці часу (наприклад, чвертки в розмірі 3/2, вісімки в розмірі 3/4, шістнадцяті в розмірі 3/8 і т. д.), могли виконуватись нерівно: перша нота затягувалась за рахунок другої, тобто виконувалась як нота з однією, двома, або навіть трьома крапками.

Таким чином утворились дві манери ритмічної артикуляції. Перша з них – «французька». Для неї характерним було збільшення тривалості першої ноти за рахунок наступної, яке мало назву «*crique*» або «*pointer*». В іншій – «ломбардській» манері – навпаки, перша нота скорочувалась, тому опорною ставала наступна.

Ф. Куперен у своїй праці «Мистецтво гри на клавесині» пише про особливості виконання своїх прелюдій: «Прелюдії – твори вільні, і в них можна дати волю уяві... Необхідно, щоб ті, хто буде використовувати ці прелюдії, виконували їх вільно, не надто дотримуючись ритму, в якому вони записані, крім тих випадків, де стоїть моє позначення *mesure* (строга метрично)» [6, 45].

З'єднуючим і продовжуючим звук знаком є ліга. Артикуляційні ліги переважно не виписувались авторами з кількох причин: а) артикуляційний «малюнок» був настільки однозначним, що не потребував уточнень; б) мелодичний «рельєф» допускав різночитання, і композитор залишав за виконавцем можливість вибору. Барокові композитори застосовували знак ліги лише в нетипових випадках, коли лігування цілком розходилося з загальноприйнятими канонами.

Ліга означає, що перша нота під нею є акцентована, найдовша, а наступні ноти повинні створювати ефект затухання. Лігування подібне до синкопи або дисонансу і порушує ієрархію акцентів у такті.

Розгляньмо можливості використання ліги.

Є п'ять способів лігування чотирьох нот.



Перший спосіб лігування найменш характерний для старовинної музики. Найчастіше у виконанні зустрічається лігування по дві ноти, особливо у тих випадках, коли друга і третя ноти повторюють один і той самий звук. Наприклад, соната g – moll Й. -С. Баха перша частина *Allegro moderato*.



Перша залігована нота повинна акцентуватись навіть у тому випадку, коли знаходиться на слабкій долі. Визначний дослідник і практик реставрації давнього виконавства Н. Арнокур зазначає: «Найважливішим призначенням ліги в бароковій музиці є акцент на першій ноті. Вона, так як синкопа, або дисонанс, змінює ієрархію акцентів в такті. » [1, 38]. Друга має звучати легше, ніби за-

тихаючи, хоча А. Швейцер пише що «...цей закон акцентування діє тільки в тих випадках коли перша з двох залігованих нот розташована на більш сильній долі такту. В іншому випадку акцент переноситься на другу ноту...» [10, 265]. Розгляньмо це питання: якщо акцент перенести з першої залігової ноти на другу, в музиці нічого не зміниться. Коли так буде повторюватись довший час музика стане нецікавою – як, наприклад в Сонаті а – moll Й. -С. Баха. Наводимо її першу частину Аллеманду.



Коли ж акцент залишити на першій залігованій ноті, звучання буде зовсім іншим, незвичним.



Такий спосіб лігування, в якому перша нота протиставляється трьом наступним залігованим нотам або навпаки, зустрічається в бароковій музиці досить часто. Наприклад, соната для флейти G – Dur А. Вівальді.



За допомогою такого способу лігування можна виразніше показати мелодичні голоси у прихованій поліфонії. В сонаті №5 Г. Ф. Генделя (в редакції М. Платонова) у другій частині артикуляція вирішена таким чином, що з чотирьох шістнадцяток лігуються тільки перші дві, а дві наступні виконуються роз'єднано.



Такий спосіб не показує мелодичний голос – просто звучать рівні тривалості нот. Та коли розташувати ліги так, щоб перша нота протиставлялась наступним трьом залігованим,



можна побачити мелодію, яку утворюють незаліговані ноти.



Для того, щоб підкреслити мелодію, необхідно незаліговані ноти виконувати на forte штрихом Tenuto, навіть дещо перетримувати тривалість звучання. В такому випадку заліговані ноти відіграють роль підголосків, виконуються легко, на piano.

Артикуляція також дає можливість створити враження акценту без спеціального динамічного підкреслення ноти. Такий ефект досягається якщо ноту виконати штрихом Staccato, між нею та наступною утвориться цезура. Це стає можливим за рахунок того, що штрих Staccato вкоротить тривалість звучання першої ноти. Наступна після цезури ноти вже сприймається як акцентована.

В бароковій музиці акцентування має характерні ознаки: «Згідно з працями теоретиків музи-

ки XVII–XVIII століть, у звичайному такті 4/4 існують звуки гарні та погані, «шляхетні» (*nobiles*) та (прості) «viles», шляхетні «раз», погані «два», менш шляхетні «три» і прості «чотири». Значення «шляхетні» звичайно стосується акцентування. » [1, 32]. Акцентування характерних нот надає ясності старовинній музиці.

Існує ще декілька правил, що стосуються барокового акцентування:

1. Завжди акцентується дисонас, навіть коли він знаходиться на слабкій долі. Розв'язання ж дисонансу не акцентується ніколи.

2. Акцентуються звуки, що наприкінці мелодичної лінії рухаються в певному напрямку, незалежно від того, чи цей рух безперервний чи ні.

3. Якщо після короткої ноти наступною є довга, вона завжди акцентується, навіть на слабкій, неакцентованій долі. Таким способом підкреслюються також і танцювальні ритми.

4. Акцентуються найвищі звуки мелодії, а також синкопа.

Про необхідність акцентувати дисонанси писав К. Ф. Е. Бах у своєму трактаті: «Всі дисонанси виконуються сильніше, ніж консонанси, оскільки вони підкреслюють та підсилюють емоції, а консонанси їх заспокоюють» [12, 92].

Й. Кванц вказував, що дисонанси є засобом, який передає зміну різних емоцій. Дисонанси необхідно виконувати сильніше, ніж консонанси. Останні занурюють нашу свідомість у стан спокою, а дисонанси викликають напругу. «Відчуття постійного задоволення, якого б роду воно не було, послаблює гостроту нашого сприйняття.... Тому безперервні консонанси викличуть незадоволення, якщо їх час від часу не чергувати з дисонансами. Чим сильніше буде виділений дисонанс, тим сильніше він впливає на слух і тим більше буде задоволення від розв'язання в консонанс... Без цієї зміни контрастів музика втратила б свою основну силу: миттєво збуджувати різноманітні пристрасті і так само миттєво їх заспокоювати» [5, 29]. Автор наводить приклад виділення дисонансів.



Акцентування синкопи можна розглянути на прикладі сонати ля мінор М. Бляве.



У першому такті акцентується синкопа, яка також підкреслюється попередньою нотою, що виконується штрихом стакато. В третьому такті звук соль дієз акцентується, оскільки він іде після коротких нот, які у свою чергу штрихом стакато підкреслюють акцент.

В сонаті А. Вівальді соль мінор третя частина *largo* є прикладом акцентування найвищого звука, який також є найдовшим порівняно з попередньою нотою і знаходиться на слабкій долі.



ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

Знаки артикуляції тісно пов'язані з таким виражальним засобом, як ритм. Наприклад, в першій частині Andante сонати №4 Й.-С. Баха (в редакції М. Платонова) шістандцяті ноти без змін лігуються по чотири.

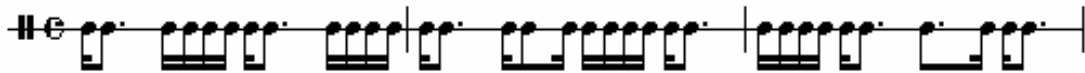


Така артикуляція створює одноманітність та монотонність, а «...монотонність – для бароко зовсім не притаманна, як і виконання з механічною рівномірністю, яке так часто можна почути» [1, 33].

Згідно з загальноприйнятими правилами в радянських і пострадянських редакціях, звуки однакової тривалості повинні бути виконані настільки рівно, наскільки це є можливим. Однак практика барокового виконавства має свої традиції. Наприклад, якщо спробувати артикулювати це уривок згідно барокових канонів,



зміниться ритмічний малюнок: замість монотонних, рівномірних шістандцятків вийде захоплююча ритмічна «гра».



Зв'язок артикуляції та ритму також дозволяє визначити і темп. Це стає можливим тому, що виконання кожного штриха потребує певного темпу, який своїм характером вже визначає притаманний для нього темп.

Таким чином, розглянувши на окремих прикладах знаки артикуляції та їхнє значення в музиці XVII–XVIII століть, можна зробити висновок, що знання правил артикулювання дозволяє збагатити та розкрити зміст твору, виконувати його в стилі тієї епохи в яку він був написаний. Артикуляція дозволяє сучасному виконавцеві стати співавтором твору, відтворити традиції давнього музикування. Застосовуючи знаки артикуляції на власний розсуд, знаючий музикант надає твору нового звучання і подає власне бачення та розуміння його.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арнонкур Н. Музыка як мова звуків. – К.: Муз. Україна, 1973.
2. Браудо И. Артикуляция. – Л.: Музыка, 1961.
3. Диков Б. Методика обучения игре на духовых инструментах. – М.: Музыка, 1962.
4. Друскин М. Клавирная музыка. – Л.: Музыка, 1960.
5. Кванц И. Опыт наставления по игре на поперечной флейте: Пер. Э. Симоновой // Старинная музыка. – 1999. – №3, – 10.
6. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине: Пер. с франц. /Вступ. ред., комент. Я. И. Мильштейна. – М.: Музыка, 1973.
7. Навчальний посібник. Епохи історії музики в окремих викладах. – Одеса: Будівельник, 2004.
8. Платонов Н. Школа игры на флейте. – М.: Музыка, 1988.
9. Теория и история музыкального исполнительства // Сборник научных трудов. – К.: Муз. Україна, 1989. – 209с.
10. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 2004.
11. Quantz J. J. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Leipzig, Ed. C. P. Kahnt Nachfolger, 1906.
12. Bach C. H. E. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Berlin, 1753.

Dmytro Zhovnirovych

**ARTICULATION AS A MEAN OF MUSICAL EXPRESSION AT THE BAROQUE EPOCH
(ON EXAMPLES OF A FLUTE MUSIC OF THE 17 TH AND 18 TH CENTURIES)**

In the article the articulation signs and their meaning are considered in a context of music of the 17 th and 18 th centuries. A problem of expressive possibilities of articulation was researched concentration attention on such its functions as uniting or interrupting of notes, as well as accentuation without special dynamic sigs.

Key words: articulation, tie, affect, accentuation, articulation signs, Baroque music.

Ольга Бенч

ЗВИЧАЄВА ТРАДИЦІЯ В УКРАЇНСЬКОМУ ХОРОВОМУ СПІВІ

У статті зроблено спробу осмислити питання генези й традиції хорового співу українців, що започатковані в найдавнішому пласті календарної та родинної обрядовості.

Ключові слова: український хоровий спів, звичай, традиція, обряд, календарна обрядовість, мистецтво співу.

Останнім часом в українському музикознавстві все більшої уваги набувають ті питання, що пов'язані з дослідженням витоків національних звичаїв та традицій. Серед них немаловажне місце займає й стародавній український народний традиційний хоровий спів. Ця проблема привертала й сьогодні привертає увагу українських вчених-етномузикознавців К. Квітку, Ф. Колессу, В. Гошовського, С. Грицу, А. Іваницького, О. Смоляка та ін. На музикознавчому рівні це питання поки що належить до найменш досліджених.

Мета статті – осмислити питання генези традиційного хорового співу українців, враховуючи найдавніші фактори, що криються в календарній та родинній обрядовій культурі.

У культурі будь-якого етносу звичаєвість виявляє себе передусім через традицію, яка в кінцевому результаті виявляється основним критерієм достовірності, а навіть глибше – істинності на шляху пізнання своєрідності духовних основ кожного народу. Адже саме традиція поєднує в єдине ціле нерозривним ланцюгом духовні основи життя минулих і нинішніх поколінь народу – позбавлене хронологічного обмеження життя етнічного духу, що забезпечує стійкість майбутніх поколінь. Бо життя людське безперервне за своєю духовною суттю, і смисл життя кожного покоління полягає в самореалізації себе в душі традиції. З розвитком людського світу всі попередні набутки в усіх сферах життя не зникали безслідно, а ставали основою, джерелом духовного самоздійснення індивіда, народу, людства. Минуле, нинішнє і майбутнє взаємозворотні: минуле виявляється в нинішньому, як і нинішнє виявляється в майбутньому. В цьому суть духовної традиції. Тому історія кожного народу – це передусім життєпис духу людського.

«Особливо велику роль відіграють традиції в збереженні нації. Націю звичайно визнають як цілість поколінь минулих, сучасних і майбутніх. Таку цілість підтримують передовсім традиції. Завдяки їм зберігається й розвивається національна мова..., здобутки мистецької творчості, світогляд, народні ідеали – все те, що створює обличчя народу, що відрізняє його від інших народів» [1, 101], – так розглядав звичаєву традицію видатний український педагог початку минулого століття Григорій Ващенко і вбачав у ній духовну силу відродження народу. Істинність цього стверджує знаний етнолог Олекса Воропай: «Звичаї народу – це ті прикмети, по яких розпізнається народ не тільки в сучасному, а і в його істинному минулому. Народні звичаї охоплюють усі ділянки громадського, родинного і суспільного життя. Звичаї – це ті неписані закони, якими керуються в найменших щоденних і найбільших всенародних справах...» [2, 5].

Звичаєва традиція засвідчує високі духовні осягнення українців, забезпечує духовний зв'язок

покоління, відкриває людям у земному бутті перспективу життя етнічної душі. За звичаєвістю ми ідентифікуємо свою етнічну сутність, окреслюємо свою етнічну особливість. У звичаях живе наша природна релігійність, незважаючи на тисячолітню присутність у культурі візантійсько-московської й римської церковних ідеологій.

Українська звичаєва традиція зберігається в усній формі обрядових магічних текстів, у міфах, казках, у матеріальних пам'ятках (різьблення, вишивка, ткацтво), на яких закарбовано ідеограми. Через них людина змалку засвоює моделі світовідчуття і поведінки. В унікальному комплексі цих усних та ідеографічних текстів закарбовано процес українського світотворення, що складає Книгу української культури. Головну інформацію закодовано в символах і архетипах. Це цілісне вірознання в його усній символічній формі збалансовує образно-інтуїтивний та логіко-понятійний способи осягнення світу, тобто людина пізнає світ серцем і розумом водночас.

Одним із найдавніших пластів української хорової культури є обрядова пісенна культура дохристиянської цивілізації на терені України. Українські обрядові пісні налічують кілька тисяч років, їх походження сягає найдавніших верств цивілізації.

Пройшовши різні історичні етапи нищення, руйнації, трансформації, нівеляції, підпорядкування іншим національно-ментальним домінантам, українська пісенна традиція всупереч всім заборонам і спробам її розчинити в інших традиціях донесла первинну міфо-релігійну свідомість та історичну пам'ять народу.

На основі обрядового хорового співу сформувалися різні напрями професійного музичного мистецтва, насамперед – українська церковно-музична християнська культура, котра активно розвивалась з кінця X ст., пристосувавши первинну обрядову культуру до церковних календарних богослужінь. Український вчений Олекса Воропай, який жив на еміграції, писав: «... Разом із християнством Візантія принесла в Україну свою культуру, але саме свою культуру, а не культуру взагалі. У нас вже була національна культура, і Володимир Великий тільки додав християнську культуру до своєї рідної...» [3, 5].

Джерела українського хорового співу знаходяться в глибинах прадавньої обрядової хліборобської культури українців. Видатний український історик Михайло Грушевський, вивчаючи звичаєві релікти української обрядової культури, визначив їх як природню цілісну релігійну систему українців, закріплену в обрядах річного кола [7, 171-172]. Вчений зробив концептуальний висновок, важливий для вивчення традиції українського духовного співу: «Річний календарний круг – це заразом властиво єдина наша релігійна система... передчасно розбита: зруйнована новими церковними заходами... На жаль... ми й нашого календаря не маємо в його повній і чистій передхристиянській формі й мусимо рахуватися на кожному кроці не тільки з спустошеннями й виловами, але і з змінами, перебоями і переносами, спричинених в старій системі церквою і церковним календарем [7, 171].

Традиційний обрядовий хоровий спів у культурі багатьох слов'янських народів і, зокрема в українській, – це особливі культові молитвоспіви до Духа Сонця – Хорса. У пантеоні давньоукраїнських богів Хорс наділявся особливим пошануванням. У нашій міфології Хорс з'являвся до людей в усі чотири пори року на білому коні і звався по-різному: навесні – Урай або Ярило, влітку – Купало, восени – Симаргл, узимку – Дажбог. Хорс в усіх своїх іпостасях – Бог громадського ладу. Тому одним із його синонімічних найменувань є теонім Лад. Юрій Федькович у своїй праці «Колядки старовіцькі» писав, що божеством наших пращурів було світле Сонечко, яке називали Лад [24, 632]

Лад – Хорс – Сонце єднали минуле, нинішнє і майбутнє в нескінченному перебігові Всеєдиного Часу-Життя. А в часовій безперервності люди творили своє індивідуальне життя.

Ладові-Хорсу люди складали молитвоспіви на священних горах, пагорбах, які в давнину були для наших пращурів святилищами. Тому ще й нині на горах, пагорбах на честь Хорса-Сонця-Купала українці, поляки, словаки палять собітку (купальське багаття), справляючи купальські обряди. Там, де не було природних гір, насипали рукотворні гори – кургани на честь Хорса і ставили камінь як знамено Хорса. Звідси пішла назва хори – підвищення, на якому розміщуються музиканти.

Поняття «хор» пов'язане із теонімом Хорс і дослівно означає Лад або Сонячне коло [23, 631]. Хор як архетип традиційної культури простежується в астральних назвах різних народів, які нале-

жать до аграрної культури – іранців, єгиптян, осетинів, афганців, вірмен та китайців [22, 616]. Так, в єгиптян Гор або Хор – це Бог Сонця або крилате Сонце, в іранців Бог Сонця називався Хормузд, або Ормузд [17, 111]. Із Сонцем пов'язане також іранське хорус (півень) – птах, що своїм співом віщує схід Сонця й настання нового дня [25, 113]. До речі, в давній гуцульській колядці Сонце звеличується в такому символічному образі: «Сидить півень на вербі, пустив коси до землі».

За міфопоетичними уявленнями східних народів, основу культури яких становили вірування в життєдайну силу Сонця, після третіх півнів (третьої по ряду спів півня за ніч) усяка нечисть, що никає в ночі, ураз зникає.

Архетип «хор» є також основою поняття «громада», тобто гурт, колектив. Прадавнє слово «громада» складається з двох понять: хоро-горо – Сонце і мата-мада – так у матріархальному суспільстві називали людину. У болгарській мові донині існує усічена форма хора, що означає громада, люди, у слов'янській мові – хоровод, тобто танець по колу за Сонцем, в українській – коломийка.

Тому у первісних хорах співаки розташовувалися по колу, за Сонцем. Ці концентричні сонячні кола забезпечували смислову вібрацію голосів, налагоджували спів на Всеєдину Гармонію. А поняття громада (хоромата) прочитується як люди, що живуть в Ладу із собою і Богом.

В 70-х рр. ХХ ст. на Черкащині археологи віднайшли величезні за площею забудови концентричними колами з майданчиками і храмами Сонцю [10, 24]. Колоподібна сонячна структура колективних зібрань людей забезпечувала концентрацію космічної енергії і сприяла взаємодії психологічного поля людини з Космосом.

Згодом первинну духовну сутність поняття «хор» втрачено і його почали тлумачити в хоронавчій літературі та в словниках лише на структурному рівні – співати разом [18, 753].

Український хоровий спів в основі своїй був усним. Усна традиція базувалася на безпосередній, «живій» передачі цілісного первинного знання, яке виникло й існувало з внутрішньої потреби людської душі жити за законами універсалізму. Знання наші предки осягали не через запам'ятовування усїєї маси усних текстів, а завдяки засвоєнню усних формул – теоретичної основи цих текстів. Через імпровізацію формульної структури обрядових, магічних, космогонічних усних текстів розкривається їх суть. У ній збалансовано образно-інтуєтивний і логіко-понятійний способи освоєння світу за принципами внутрішніх асоціацій. Основну інформацію закодовано в архетипах та ідеограмах. Це цілісне знання не розчленовано на релігію і науку, як у вторинних, писемних формах. Її традиція зародилася в ту пору, коли люди вмїли «читати» й передавати інформацію безпосередньо і безпомильно. Згодом стали кодувати свої знання в ідеограми, цілісні образи яких передавали єдність думки і почуття.

Писемна форма виникає із зовнішньої потреби логічного аналізу, аби зрозуміти явище усної культури. Щоб донести сучасним поколінням розуміння суті усного знання, його треба адаптувати, тлумачити, переводити через логічний виклад у писемну форму, тобто спрощувати. У писемній формі гіпертрофовано логіко-понятійний спосіб освоєння світу й вихолощено дієвість знання, яке поєднує в собі наукове пізнання і духовну практику.

В усній пісенній культурі українці закарбували процес творення світу своєї культури, а також виявили особистісні переживання і осмислення цього процесу світотворення. Так зароджувалося відчуття спорідненості людини з питомою природою та іншими людьми і сприйняття цієї живої єдності як єдиної родини. Українська народна пісня не просто супроводжувала буття народу у всіх його проявах, а зберегла у собі первинну міфологічну цілісність, яка витворилася в глибинному внутрішньому процесі творчого становлення людини як частки питомого земного середовища і космічної всеєдності. Витворюючи світ своєї власної культури, людина водночас пізнавала процес Божественного Творіння. Так в українській міфо-релігійній свідомості закарбувалася первинна міфологічна цілісність людського й Божественного, світу етнічної та вселюдської культури і Всесвіту. В українській обрядовій пісенності виявилася прадавня світотворча віра предків наших як одвічний творчий процес, у якому поєднується у безперервний плин минуле, теперішнє і майбутнє.

До нашого часу ці образи дожили завдяки безперервній чуттєвій передачі з покоління в покоління одвічного знання. Форма і варіанти цих піснетворів змінювалися упродовж свого життя,

зате лишалася незмінною їхня духовна сутність.

Ці особливості народної поетичної творчості, звичаїв та обрядів українців розкрив видатний вчений Олександр Потебня у своїй неперевершеній праці «Объяснения малорусских и сродных народных песен» (1883, 1887). Збираючи і досліджуючи народні пісні, вчений зробив концептуальний висновок: «Пісня упродовж свого життя є не одним твором, а рядом варіантів... » Він писав, що писемною традицією можна закріпити лише кілька варіантів пісні, внаслідок чого дослідник отримує тільки «декілька пунктів руху, недостатніх для визначення проміжного шляху» [19, 143]. Тому для збереження цілісної уяви про народне виконавство важливо зберегти «... якомога більше число варіантів, вихоплених із течії у можливій конкретності й точності» [19, 144].

В первинну епоху утворення етносу, на світанку історії нашого народу й витворено поетичні образи, складена система міфологічних уявлень про світ і роль людини в ньому, які й досі живуть в українських народних піснях. Однак, як зазначає видатний славіст і етнограф Олександр Котляревський, «дивитися на цей час треба іншими очима, міряти іншою мірою, відмінною від звичайно вживаної в історичній критиці. Історична аналітика може відділити пізніші парості, але мало допоможе в устремлінні збагнути дух старовини і проникнути в її заховані таїни: вони залишаться незрозумілими доти, поки не підійдемо до найсвіжішого джерела, сховища старовинних вірувань і одкровень – рідної мови, через наближення до спорідненої доісторичної старовини інших індоєвропейських народів, не навчимося розуміти й цінити відповідно свої власні цінності» [13, 24].

У звичасвій культурі українців виявляється їхня висока моральність, ідеали, особливість етнічного характеру й світосприйняття. Духовне знання багатьох поколінь збереглося в обрядових піснях-молитвах як безцінний скарб. Ці характерні риси українських народних пісень проникливо відзначив відомий дослідник української старовини Микола Цертелєв: «... в українських піснях видно поетичний геній народу, дух його... і, нарешті ту чисту моральність, якою завжди відзначаються українці і яку ретельно зберігають до цього часу як єдину спадщину предків своїх, уцілілу від пожадливістю народів, що їх оточують» [21, 3]. На превеликий жаль, ця безцінна спадщина надто мало, поверхово і не завжди правильно – і в етичному, і в естетичному сенсі – задіяна в нашому сьогоденному житті, не відіграє належної ролі у формуванні свідомості громадян незалежної України. І основні причини цього – зміна світогляду і свідомості нинішніх поколінь під впливом чужої ідеології та зверхнє ставлення до усної традиції в нашій культурі. Глобалізація та уніфікація призводять до нівеляції звичасвості, а це в свою чергу спричиняє стирання моральних норм, до руйнації етнічної традиції, а відтак до винародовлення. А починається руйнація напрацьованого тисячами поколінь з малого: відхід від звичаю обертається розривом зв'язків між поколіннями сім'ї, родини, роду і народу.

Сучасна духовно-культурна ситуація в Україні відзначається глибокою внутрішньою суперечливістю. З одного боку, незалежна держава пропонує певні пріоритети для розвитку національної фольклорної спадщини, в ряді державних документів зафіксовані заходи щодо збереження і примноження фольклорного скарбу народу. Проте в реальній суспільній практиці ці ідеальні настанови майже не втілюються, принаймні, ті канали, якими фольклорні цінності могли б і мали б потрапити до найширших кіл української громадськості, зайняті цілком іншими ідеалами і цінностями. Тому нині маємо прірву між непроминущими цінностями культури наших предків та тими поколіннями, які не здатні реалізувати традицію у власному житті. З багатоговікового досвіду народу втрачено найцінніше – моральність, а отже, і перспективу духовного саморозвитку. Апелювання до європейської культури і загальнолюдських цінностей за цілковитої байдужості до родових цінностей – безперспективні. Кожне явище світової культури має своє питоме етнічне коріння, яким воно вирізняється поміж культур інших народів. Потреба збереження чистоти кореневих шарів української культури вписується нині в загальнолюдські завдання, пов'язані з екологією культури і, зокрема, екологією людської душі. Необхідно відродити і воскресити природне в людині й мистецтві.

Українська пісенна традиція була основою, на якій формувалися різні виконавські сфери української хорової культури. Зв'язок із цією кореневою основою культури ніколи не переривався. Однак, у різні історичні періоди цей процес мав свої яскраві спалахи й поступові спади, що відповідало соціально-історичним умовам життя народу. Проте різкий суспільний, а відтак і духовно-

світоглядний злам наступає в період останніх змагань та здобуття Україною незалежності, в період розпаду більшовицької імперії. Тож природно в 80-90-х роках ХХ століття, коли вказані процеси сягнули свого кульмінаційного пункту, звернення до традиційної пісенності активізувалося в усіх сферах хорової культури, як композиторській, так і виконавській творчості. Композитори звертаються до глибинних інтонаційних витоків традиційної культури, народних текстів і на їх основі творять нові хорові жанри (фольк-опери, ораторії-літописи, концерти, цикли, сюїти). У виконавській сфері поряд з існуючими хорами виникає ряд нових колективів, які репрезентують традиційне виконавство з концертної естради. Цей процес адаптації й трансформації традиційної пісенності в сценічних умовах потребує принципової оцінки форм його освоєння.

Адже цілеспрямованість мистецької діяльності хорових колективів залежить від рівня розуміння традиції культури і може або сприятливо впливати на сучасний культурний процес, або деформувати і руйнувати традицію. У перспективі розвитку хорової культури відіграє важливу роль не кількісне зростання хорових колективів, а розуміння сутності традиції у їхній творчій діяльності. Таке розуміння запобігає деформації самої традиції й сприяє її природному гармонійному розвитку. Тому осмислення цих процесів необхідне для прогнозування подальшого розвитку різних сфер хорової культури.

Нині гостро постає проблема збереження традиційного виконавства, оскільки сучасний історико-фольклорний процес зазнає згасання традиційного співу в його природному середовищі. Майже зруйноване те питома довкілля, без якого нині не може існувати традиційне виконавство. У цих умовах традиційний спів із свого природного середовища переходить в умови вторинного (концертного) побутування. Саме тому боротьба за його первинність і національну своєрідність постає як основна проблема екології хорової культури.

Процес засвоєння традиційного виконавства різними сферами музичної культури отримав назву «фольклоризм». Однак стисло наукове визначення цього терміна не є остаточно вивіреним і містить в собі ряд суперечностей. Зумовлено це тим, що поняття фольклоризму охоплює складні процеси використання, адаптації й трансформації традиційного виконавства в різних сферах музичної культури.

Частина дослідників під фольклоризмом схильна розуміти передусім негативні форми його вияву: псевдонародні стилізації, надмірну модернізацію традиції, яка веде до нівеляції національних витоків, комерційні форми фольклору і т. ін. [8, 7-23]

Та поруч із тим існує інший, значно позитивніший підхід до осмислення фольклоризму, який спрямований на пізнання, зрозуміння та оцінку його глибинної сутності, тобто якомога об'єктивнішого і розмаїтого осмислення його якісної та змістової сторін, у якому постає питання про його цілеспрямованість [9, 3-17].

Таке ставлення до виявів різних форм фольклоризму в сучасній музичній культурі відповідно потребує формування нової методики аналізу цього складного феномена культури. Визначення фольклоризму як «вторинне побутування автентичного фольклору» (В. Гусев) підказує такий дослідницький аспект, при якому новий тип цілісності оцінюється в порівнянні з двома рядами контексту – «життям» традиційного виконавства в його первинному, природному середовищі, а згодом уже в його новому вторинному, культурному середовищі. Принципово важливим при цьому є той факт, що мірилом цінності фольклоризму виступає первинна природна сутність «живої» традиції.

Саме такий підхід дає можливість осмислювати фольклоризм із позиції власних цінностей традиційного виконавства. Таким чином можна визначити допустимі межі й напрямок входження фольклоризму в духовно-моральну сутність традиційного виконавства, виявити рівень перетворення його первинної сутності. На цій основі можна прогнозувати про доцільність фольклоризму, його мету і завдання.

Українські музикознавці більшу увагу зосереджували на дослідженні композиторського фольклоризму в різних жанрах музичної культури (Л. Пархоменко, Б. Фільц, М. Загайкевич, О. Мурзина, Л. Яросевич, Г. Степанченко, Л. Кияновська, Б. Луканюк, Н. Костюк, О. Таранченко, Н. Калущка, І. Андрієвський та ін.).

У статті розглядаються форми засвоєння живого етнотрадиційного інтонування у творчій діяльності різних хорових колективів, які функціонують, як у професійній, так і непрофесійній сферах хорової культури і які отримали назву «виконавський фольклоризм» [20, 4]. Осмислення концепції виконавського фольклоризму в українській хоровій культурі спрямоване на усвідомлення своєрідності національної культури. Адже виконавський фольклоризм відкриває перед нами глибинну, кореневу основу хорової культури, яка прихована в інтонаційних сферах регіональної і локальної традицій. Для хорової культури ці первинні є тим корінням, через яке вона «як рослина бере поживу із землі, а отже з духу народу» (Л. Куба). І чим розгалуженішою постає коренева система культури, тим яскравіше і багатше розкриваються її потенційні можливості.

Крім того, концепція виконавського фольклоризму спрямована проти абстрактно-загального тлумачення та трансформації традиційного виконавства як уніфікованого та однакового для всіх, в результаті якого ігнорується диференційний підхід до його конкретних виявів у місцевих співочих стилях. На наш погляд, найбільшим методологічним недоглядом теоретиків і практиків хорового виконавства стосовно національної традиційної культури є намагання «знімати» пісенні традиції з недиференційованих шарів культури і в залежності від ладових, ритмічних, фактурних та інших структурних елементів інтегрувати їх на правах загальнонаціональних особливостей фольклору, тобто витворити певну абстрактну модель національного хорового виконавства.

Проте такий підхід таїть в собі величезну небезпеку руйнування своєрідності звичаєвої традиції, яка не може і не повинна бути зведена для всіх до одного спільного знаменника. Навпаки, лише в розмаїтості регіональних особливостей можливе збереження, реконструювання та творчий розвиток української звичаєвості. Адже народна пісня, як і кожна людина, має свою особливу генеалогію, конкретну землю і те питоме середовище, в якому формується її духовна сутність. Зрозуміти специфіку і закони традиційного виконавства можна тоді, коли знаєш цю конкретну фольклорно-етнографічну реальність.

Інноваційне осмислення концепції виконавського фольклоризму дає можливість виявити шляхи засвоєння традиційного співу академічними і народними колективами, визначити функцію аматорських хорів. При цьому різні рівні виконавського фольклоризму стають основою типології форм сценічної інтерпретації традиційного виконавства. Структуротворчим чинником у цій системі виступає цілісність традиційної моделі, і в міру відхилення від цієї цілісної моделі можна виділити п'ять рівнів виконавського фольклоризму:

- 1) первинний традиційний спів автентичних гуртів;
- 2) репродуктивний спів як відтворення первинного виконавства науково-експериментальними фольклорними ансамблями, які функціонують в умовах міста;
- 3) вибіркоче ставлення до традиційного співу в мистецькій діяльності академічних хорових колективів;
- 4) стилізація народнопісенних традицій у творчій діяльності народних хорів та ансамблів пісні й танцю;
- 5) імітація пісенної традиції з орієнтацією на усереднену модель фольклоризму в різних сферах хорової культури.

Рівні виконавського фольклоризму визначають різні форми організації хорових колективів і віддзеркалюють суть осягнення первинного традиційного співу через виконавську інтерпретацію.

Хорова практика останніх років ХХ ст. в Україні активно засвоювала традиційне виконавство у колективах різних напрямків. Однак у сфері музичної культури чітко простежується тенденція на відсутність паритету (діалогу) між академічним і традиційним співом. Баланс між цими двома ділянками культури порушений через те, що в практиці й теорії професійного академічного хорового співу традиційне виконавство розглядається як нижчий щабель у культурній ієрархії по відношенню до академічного як вищого рівня культури. Традиційне виконавство не усвідомлюється як самостійна сфера культури, що живе за своїми художніми законами і критеріями. Така позиція професійного виконавства писемної традиції до традиційного виконавства усної традиції лежить в основі багатьох теоретичних помилок.

Музикознавці зазвичай пов'язують початок духовної традиції українського хорового співу з виникненням письмово фіксованої (передусім церковної) культури, оминаючи традицію хорового співу прадавньої усної культури.

Фольклористи в основному займаються аналізом зафіксованих «мертвих» текстів й не впливають на ті руйнівні процеси, що відбувалися й відбуваються нині в «живій» традиційній пісенній культурі. Композитори сам факт прилучення до народнопісенної тематики вважають творенням у дусі традиції. Диригенти-практики, вишколені вузівською системою, орієнтовані на усереднений тип національної культури. Їхні намагання досягти європейського рівня, оминаючи родові корені власної культури, безперспективні. У живому виконавському процесі загальнолюдські цінності виявляють себе через звуковий ідеал національної культури, який надає співу специфічності й неповторності. Не володіючи цим національним звуковим ідеалом, диригент не спроможний досягнути глибини власної культури, а тим паче вивести її на світовий рівень.

Таким чином, у практиці хорового співу склалося кілька напрямків, які відображають різні явища, що їх хорова практика залічує до традиційної творчості.

Перший із згаданих напрямків відносить до традиційного виконавства усі без винятку непрофесійні форми співу, які утворились в культурі. Таке широке розуміння традиційного виконавства негативно позначається на його різноманітних «вторинних» формах. Бо, якщо в системі культури не виокремлювати автентичне виконавство в самостійну сферу творчості, не піднімати авторитету носіїв традиції, то воно автоматично потрапляє в один ряд явищ, які не мають самодостатньої мистецької вартості. Крім того, традиційне виконавство потребує окремих, спеціальних умов для музичування, в яких збереглися б його специфічні компоненти. А концертні майданчики, на яких виступають автентичні колективи, сковують стихійну природу народних виконавців. Їхній спів «підтягується» під загальний, усереднений стандарт виконання, при якому «багатство регіональних стилів, характерне для слова, співу й костюма примушується тенденцією до уніфікації» [5, 5-7]. Тоді важко оцінити творчу природу традиційного співу, оскільки руйнуються його іманентні ознаки: особливість інтонування, імпровізаційність, варіантність, внутрішня потреба у співі тощо.

Інший напрямок у погляді на виконавський фольклоризм пов'язаний з іншою виконавською моделлю – професіоналізація традиційного співу засобами, що склалися в академічному хоровому виконавстві. Тут виявила себе тенденція до академізації народних колективів, які функціонували як у професійній, так і в самодіяльній сферах культури. В роботу з традиційним матеріалом механічно переносяться організаційні й художньо-виразові засоби, які характерні для академічного співу загальноєвропейської традиції. Для диригентів-практиків такий хід видається єдино правильним на шляху професіоналізації хорового колективу. Він міцно утвердився у свідомості диригентів, а також отримав підтвердження в окремих теоретичних працях з хорового виконавства [15].

У розв'язанні цієї проблеми особливе місце належить співвідношенню інтонування у традиційному й академічному хоровому співі. В осмисленні цих питань ми виходимо з того факту, що в традиційному (усному) виконавстві інтонування завжди несе смислову наповненість, є «смисловим звуковиявом» (Б. Асаф'єв), оскільки структура і її якість звучання існують нероздільно і реалізуються у співі одночасно. Тут ця цілісність інтонування обумовлена самою природою світосприйняття і світопережиття. А в академічному співі (писемної традиції) відірваність «тексту» твору від слухового передчуття його звукового образу породжує такі виконавські реалії, в яких інтонування (художня цілісність якого повністю довірена диригенту) буває художньо організоване, але не органічне.

Народнопісенна творчість, звичайно, не може бути цілком ізольована від професійної (індивідуальної) творчості. Вони перебувають у постійній взаємодії, але при цьому традиційне виконавство може змінюватися як зовнішньо (наприклад, манера поводитися на сцені), так і принципово внутрішньо, коли виконавці виявляють уже іншу, не властиву їм співтворчість. Тому, коли відсутнє розуміння цілісності традиційного виконавства, у якому не мистецькі чинники грають основну роль у процесі смислового інтонування, тоді спів має механічний звуковияв. Через те професіоналізація народнопісенної сфери за законами академічної традиції, яку підтримують ряд хорових диригентів, є невинуватою.

Існує і четвертий напрямок, у якому традиційне виконавство ототожнюється з індивідуальною творчістю. Тут пісенні традиції піддано різноманітним переробкам диригентами хорових колективів. Така запрограмованість висуває на передній план престижність індивідуальної творчості. При цьому диригенти «вибирають» з первинної цілісності окремі елементи, які вже загубили свій первісний зміст. Згодом іде суверенізація цих окремих елементів, і художній досвід уже не здатний продуктивно впливати на культурний процес, оскільки виникає виконавський стереотип. А це означає, що порушується механізм спадковості народної культури, руйнується регіональна манера співу. Академічний професіоналізм (який здебільшого зводиться до міцного володіння технікою) диригентів найчастіше поєднаний з незнанням традиційної культури, її істинної цінності. Не володіючи «генетичною програмою» своєї традиційної культури, не маючи глибинної ретроспективи, диригенти ототожнюють свою продукцію з народною культурою. Змілілий фон культурної пам'яті підмінюється підробками під творчість, а її реальне багатство залишається незадіяним в особистісному до-свіді.

У цій ситуації необхідна «гігієна свідомості» (В. Вернадський), спрямована насамперед на екологізацію народного виконавства як органічної частки хорової культури.

Доля виконавського фольклоризму в сучасній хоровій культурі може бути вирішена лише в аспекті проблем сучасної екології. І якщо процеси соціального буття роблять незворотнім регрес природного існування традиційного співу, то збереження «живої» уяви про нього, реконструкція фольклорної пам'яті є суттю процесу екологізації середовища побутування традиційного виконавства і духовної природи його носіїв.

Обрядова традиція є основою української хорової культури і впливає як на народне, так і на професійне виконавство.

Концепція виконавського фольклоризму повинна трактуватись як засадничий принцип для хорової практики у виконанні як автентичних, так і авторських зразків.

При цьому необхідно дотримуватись збереження регіональної своєрідності у відтворенні традиційного співу, оскільки в орієнтації хорової культури на засвоєння регіональної виконавської специфіки можливо зберегти і творчо розвинути все багатство національної звичаєвої традиції та народнопісенної спадщини.

Головною метою, до якого повинні прагнути диригенти та виконавці, є досягнення адекватного духовно-інтонаційного модуля, який визначає своєрідність української хорової культури. Сутнісним художнім виразом духовно-інтонаційного модуля є етнотрадиційне інтонування, яке ґрунтується на проникненні в первісну природу фольклорного зразка.

Отже, концепція звичаєвої традиції спрямована на утвердження первинного значення природного середовища, природного імперативу для людської культури та особистісного смислу в процесі творення людиною своєї культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ващенко Г. Виховний ідеал. – Полтава: Обл. управління по пресі, 1994.
2. Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис. – К.: Мале видавниче підприємство «Оберіг», 1991. – Т. 1. – 449 с.
3. Воропай О. Звичаї нашого народу. – Мюнхен, 1966.
4. Гоголь Н. В. О малороссийских песнях. – ПСС. Т. VII.
5. Грица С., Мойсеев І. Фольклорні огляди свідчать // Музика. – 1983. – № 5. – С. 5-7.
6. Грушевський М.С. Історія української літератури: В 6 т., 9 кн. / Упоряд. В.В.Яременко; Автор передмови П.П.Кононенко; Приміт. Л.Ф.Дунаєвської. – К.: Либідь, 1993. – Т. 1.
7. Грушевський М. Історія української літератури. Київ-Львів, 1923. – Т. 1. – Ч. 1. – Кн. 1.
8. Гусев В. К проблеме современного фольклоризма // Современность и фольклор. – М., 1977. – С. 7-23.
9. Жирмунский В., Азадовский М. Библиографический очерк // История русской фольклористики. – М., 1958. – С. 3-17.

10. Історія української культури. Т. 1. – К.: Наукова думка, 2001.
11. Корнієнко П. Трипільські хліборобські поселення – феномен світової цивілізації // Український Світ. – 1994. – № 3-4.
12. Колесса Ф. М. Українська усна словесність. – Едмонтон, 1983.
13. Колесса Ф. М. Музикознавчі праці / Підгот. до друку С.Й.Грица. – К.: Наукова думка, 1970.
14. Котляревский А. О погребальных обычаях языческих славян. – М.: Наука, 1868.
15. Кошиць О. Спогади. – К.: Мистецтво, 1995.
16. Лащенко А. Хоровая культура: аспекты изучения и развития. – К: Муз. Україна, 1989.
17. Людкевич С. П. Дослідження, статті, матеріали / Підгот. до друку канд мистецтвознавства З.Штундер. – К.: Музична Україна, 1973.
18. Мифы народов мира. Т. 1. – Москва: Наука, 1980.
19. Шокало О. Україна і Схід: панорама культурно-спільних взаємин. – Київ, 2001.
20. Новий тлумачний словник української мови. Т 1. – Київ: Українська енциклопедія, 1998.
21. Потебня А. Из записок по теории словесности. – Харьков, 1905.
22. Судакова О. Хоровое пение абхазов как явление фольклора и современного фольклоризма. Автореферат дисс... канд. искусствоведения. – М., 1984.
23. Цертелев Н. Оиты собрания старинных малороссийских песеней. – СПб, 1819.
24. Шаян В. Віра предків наших. – Гамільтон, 1987.
25. Шокало О. Спільність традицій української та іранської культури // Україна і Схід: панорама культурно-спільних взаємин. – Київ, 2001.

Olha Bench

THE CEREMONIAL TRADITION IN THE UKRAINIAN CHORAL SINGING

It was made an attempt in the article to understand the question of genesis and tradition of choral singing on the Ukrainians that was initiated in the primordial layer of the calendar and gentilitial ritualism.

Key words: the Ukrainian choral singing, ceremony, tradition, ritual, calendar, ritualism, art, singing.

Олена Колісник

ІНДИВІДУАЛІЗОВАНІ ВИРАЗОВІ ЗАСОБИ ТА ПРОЯВИ СТИЛІЗАЦІЇ У КАМЕРНІЙ СИМФОНІЇ №7 «ШЛЯХИ І КРОКИ» ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА

У пропонованій статті на прикладі Камерної симфонії № 7 «Шляхи і кроки» Є. Станковича продемонстровано необарокові стилеві риси творчості композитора, висвітлено барокові стилеві ознаки твору поряд із сучасними виразовими драматургічними, архітектонічними та ладогармонічними засобами.

Ключові слова: музично-виразові засоби, необароковий, стилізація, формотворення, ладогармонія, фактура.

Постать українського композитора сучасності Євгена Станковича як талановитого митця та визначної фігури в українському музичному мистецтві ХХ сторіччя в останні роки перебуває в полі постійних зацікавлень музикознавців.

Стилістичні зв'язки музики Євгена Станковича є надзвичайно різноманітними. Ця музика є яскраво індивідуальною до такої міри, що за кількома тактами можна безпомилково впізнати її автора. Водночас вона служить органічним перетворенням тих або інших традицій, не боячись стилістичних паралелей, а нерідко й свідомо ідучи їм назустріч. При цьому риси минулих стилів подаються у яскраво вираженому новому індивідуальному ракурсі.

Звернення до вивчення або часткового дослідження різних сфер творчості композитора зна-

ходимо у працях таких науковців, як Є. Дзюпина, О. Зінкевич, І. Зінків, О. Козаренко, С. Лісецький та інших.

На тісний взаємозв'язок формотворчого та ладогармонічного мислення композитора раннього періоду творчості з фольклором Карпатського регіону вказує Є. Дзюпина [3, 4].

О. Зінкевич простежує еволюцію творчого стилю композитора, здійснює аналіз особливостей драматургії симфонічних творів Станковича [6; 7].

Питанням оновлення національно-характерних форм ритміки у творах українських композиторів ХХ століття, зокрема – Є. Станковича, пов'язаних з таким жанром фольклору, як коломийка, присвячена стаття І. Зінків [8].

О. Козаренко [10] розглядає творчість Станковича як представника українського неоавангарду, який, поряд з іншими сучасними композиторами (Л. Грабовським, В. Сильвестровим, В. Годзяцьким, В. Загорцевим, В. Пацурою, М. Скориком), перевтілює новітні напрями і техніки крізь національне мислення. Науковець відзначає приналежність композитора до «нової фольклорної хвилі» – як нового, «вищого щабля осягнення національної тотожності ... – у відтворенні нової нормативності, що заснована на підпорядкуванні елементів нових технік (сонористики, алеаторики тощо) природі фольклорних лексем, розгортанні за їх допомогою недоступних раніше глибинних смислів та контекстів» [10, 229].

У праці С. Лісецького [12], відображено життєвий шлях митця у переплетенні з творчою діяльністю.

Дослідження окремих творів знаходимо у періодичних виданнях [1, 2, 14 тощо].

Проте чимало сторін музики Є. Станковича сьогодні залишаються невисвітленими. До таких належить питання застосування композитором індивідуалізованих музично-виразових засобів поряд зі стилізацією музики великих композиторів минулих епох, що зумовило актуальність статті.

На прикладі Сьомої камерної симфонії Є. Станковича хочемо продемонструвати використання митцем, окрім сучасних виразових драматургічних, архітектонічних та ладогармонічних засобів, застосування стильових ознак бароко.

Метою статті є дослідження Камерної симфонії № 7 «Шляхи і кроки» у плані формотворення та ладогармонії для окреслення стильових рис музичної мови Станковича та висвітлення одного з його творчих облич – як необарокового композитора.

Цій меті підпорядковані основні завдання – здійснення комплексного аналізу обраного опусу за такими параметрами, як образний зміст твору, особливості драматургії, типи мелодичного викладу, фактурна організація музичної тканини, ладогармонія.

Сьома камерна симфонія «Шляхи і кроки» (для скрипки і камерного оркестру) належить до таких творів Станковича, у яких композитор широко і багатогранно використовує вершинні досягнення світового музичного мистецтва для вирішення художніх завдань, поставлених сучасністю. З цією метою він відроджує на новій основі старовинні жанри, форми, не лише своєрідно використовуючи їх художньо-виразові можливості, але й звертається до породжуваних ними уявлень і асоціацій, ніби нагадуючи про великі культурні цінності минулих епох.

Камерна симфонія № 7 – це лірико-психологічна драма, три частини якої – «Шляхи і кроки», «Декілька реплік» і «Якось в гостях у великого Вівальді». В основу ідейно-образного задуму твору покладений принцип контрасту на всіх рівнях драматургії симфонії, який разом з тим є об'єднуючим фактором логічного ланцюжка етапів розвитку. Авторським суб'єктивним баченням ідейно-сюжетного задуму наповнений образний зміст твору, задекларований програмними назвами частин.

Перша частина симфонії «Шляхи і кроки», як влучно висловилася Г. Луніна, «... настільки драматургічно багатогримна, що її цілком можна сприймати як мікро-симфонію, яка має власну зав'язку, розвиток і завершення. Музика навіює скорботно-трагічний стан, зосереджений на внутрішній напрузі та болючих переживаннях. Її психологічний підтекст можна розкрити метафорою «хресний хід». Саме тут зав'язується вузол суперечностей і розкривається протистояння двох поляризованих начал» [13, 5].

ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

Схема I частини «Шляхи і кроки»:

Вступ	Експозиція					Розробка	Реприза	Кода
Т. вступу	ГП	СП	ПП	ГП	ЗП	Епізод	ГП	Т. вступу + ГП
22 + 4 + 9	6 + 11	14	32	7+13	6	24	21	24 + +25+13
<i>es-as-es-as-des</i>	<i>b-f-as-b-as-es</i>	<i>b</i>	<i>b-D-h</i>	<i>gis-b</i>	<i>cis</i>	<i>cis</i>	<i>h</i>	<i>b</i>

Ідейний задум першої частини «Шляхи і кроки» втілений композитором у вільно трактованій рондо-сонатній формі з наскрізним типом інтонаційно-образного розвитку та з епізодом замість розробки. Розгорнутий вступ і велика кода створюють музично-образне обрамлення частини.

Композиція «Шляхів і кроків» тяжіє до складних трансформацій та розімкнутості. Темі репризи і коди є настільки видозмінені порівняно із образним навантаженням у вступі та експозиції, що зберігають свою функцію майже на формальному рівні.

Тема соло скрипки у вступі звучить на фоні «холодних», «сріблястих», дещо механічних пасажів челести, які протиставляються і контрастніше відтінюють образне навантаження партії скрипки – образ «глибоко людський», скорботно-запитальний, сповнений інтонацій прохання і сумнівів.

У вступі разом із головним образом твору закладені інтонаційна, гармонічна та метроритмічна основа всіх тем експозиції, які служать етапами розвитку та висвітлення різних граней цього образу. У вступній темі закладений потенціал до інтонаційного розвитку за принципом поступового «розкачування», драматичного нагнітання, збільшення діапазону і об'єму мелодичного малюнку, обігрування окремих мікроінтонацій, якому вона піддається вже при першому проведенні та який продовжується у наступних темах протягом всієї першої частини симфонії.

Часовимірна організація трьох фактурних шарів партитури вступу у «Шляхах і кроках» – партії солюючої скрипки, челести і камерного оркестру – підкреслює втілення відчуженого протиставлення, закладеного у композиції. Метро-ритмічний рух партій тем скрипки, челести і камерного оркестру відбувається незалежно один від одного. Із вступом головної партії фактурні голоси вступають у контрапункт у вигляді підголосків – інтонаційних зворотів вступної теми.

Для експозиції, як і для всієї частини «Шляхи і кроки», притаманний наскрізний розвиток тем, внаслідок чого тема головної партії образно й інтонаційно змінюється, а в темі побічної партії інтонації власного мелодичного малюнку поєднуються з інтонаціями теми вступу.

Темі експозиції служать фазами висвітлення різних граней і розвитку основного образу, що виростає з теми вступу, – скорботних розмірковувань, сум'яття і невизначеності, духовних пошуків і метань, боротьби з темними сторонами внутрішнього духовного світу.

У темі головної партії (ц. 30 т. 7) спостерігаємо подальше збільшення експресії, розростання амбітуса інтонаційного малюнку і розширення тонального кола вступної теми – до нього додаються 12-шаблеві тональності *b-moll* і *f-moll*. Характер обігрування, оспівування інтонацій головної партії, крізь які «прориваються» інтонації теми вступу (ц. 90 т. 3-4), що надає цілісності загальному образу експозиції, має тема побічної партії. Її звучання (ц. 60 т. 9) супроводжується збільшенням до максимуму експресії і діапазону теми. Зокрема, діапазон головної партії – *b-c²*, сполучної партії – *gis-c³*, а побічної – *as-c₄*, тобто з кожною темою збільшується на октаву вгору. На два суперечливі пласти розмежовується фактура камерного оркестру при появі сполучної теми (ц. 50 т. 3): *pizzicato* скрипок у верхньому шарі перериваються «зітхаючими» мотивами у партії альтів і віолончелей (ц. 50 т. 7; ц. 50 т. 10). Ще більше поліфонізується, насичується імітаційними підголосками музична тканина камерного оркестру у побічній партії.

Таким чином, в експозиції спостерігаємо закладений у вступі принцип образно-фактурного диференціювання на три пласти-«персонажі» з доданням поліфонізації музичної тканини: 1) соло скрипки є носієм головного образу, 2) *quasi-solo* челести – втілення полярного начала, і 3) супровід скрипок, альтів і віолончелей у вступі і головній партії постає відтінюючим фоном «дійства», а протягом звучання головної і сполучної партії все більше вплітається у загальний розвиток і навіть

своєрідний діалог при другому проведенні головної партії. Музична тканина камерного супроводу ніби вбирає в себе частину інтонацій тем обох полярних начал – партії скрипки і челести, тим самим створюючи мінливий і суперечливий образ, а також служить своєрідним посередником між ними.

Серединний розділ відзначений появою нової теми, що має цілком відмінний від тем вступу і експозиції характер – активізації опору, протесту, гнівного висловлювання.

Репризний розділ композиції «Шляхів і кроків» знову сконцентровується на двох полярних характерах, закладених у вступі: скорботно-запитального та ворожого йому, «холодного». Партитура камерного оркестру «приймає позицію» ворожого начала, служить втіленням кульмінації образного висвітлення його зловісності, потворності і свого роду фатуму.

У репризному розділі проводиться лише тема головної партії (ц. 150). Її образні й інтонаційні якості, закладені в експозиції – речитативність, до якої в репризі додається і декламаційність, експресивність висловлювання, ламаний інтонаційний малюнок, – сягають кульмінації свого вираження. У репризі відбувається кульмінація і максимальне розкриття протилежних образів «Шляхів і кроків» та їх суперечності.

Перехід від репризи до коди сприймається як свого роду обрив, раптове падіння і переосмислення головного образу. У коді протяжна тема у партії скрипки є варіантом тем вступу і головної партії у величезному збільшенні, які образно були переосмислені протягом «Шляхів і кроків».

Концепція заключного розділу видається глибоко песимістичною. Музика коди служить другою – тихою кульмінацією твору. Тут композитор втілює образ невичерпного смутку і самотності, безсилий і виснажений порожніми, даремними пошуками і боротьбою, змушений миритися з присутністю протилежного і неприйняттого «злого» начала. «Сонорні звукові реверберації, тягучі педалі у струнних та розміреність ударів челести занурюють у часовий континуум сферичного простору, котрий на образно-асоціативному рівні може порівнюватися з «Осяйним Чумацьким Шляхом», у якому продовжує пульсувати думка» [13, 5].

Отже, перша частина Камерної симфонії № 7 «Шляхи і кроки» – лірико-психологічна драма, герой якої не знаходить відповіді на свої питання, не приходять до позитивного результату, а лишається самотнім у боротьбі з темним фатумом. Таким видається ідейний задум композиції. «Драматургічний розвиток цієї частини, проростаючи із зовнішнього конфлікту, «проживає» стадію внутрішніх метань і завершується фазою філософськи-мудрого осмислення буття» [13, 5].

У першій частині «Шляхи і кроки» є тенденція до принципу монотемності, оскільки образна й інтонаційна сторона тем сонатної форми є похідною від теми вступу, навколо якої зосереджений образний зміст всієї композиції. «Кожна тема безпосередньо продовжує попередню та переходить у наступну, «образ виростає з образу»» [11, 12]. Наскрізний розвиток пронизує композицію – тема вступу і тема головної партії, тісно пов'язані між собою, кілька разів (тема вступу – тричі, головної партії – чотири рази) з'являються в оновленому образі.

З іншої сторони, у композиції яскраво вимальовується тенденція до контрастного протиставлення протилежних, «ворожих сил», але не у формі боротьби, а швидше у вигляді зіставлення, прийняття їх існування як факт (постфактум).

Слід зазначити, що чи не найважливішим чинником драматургічного розвитку й активним «учасником дії» стає поліфонізована фактура «Шляхів і кроків».

Музика другої частини симфонії «Декілька реплік» служить свого роду перехідною фазою від драматизму першої частини до оптимістичного просвітлення третьої. «Декілька реплік», з одного боку є наступним етапом розвитку, а з іншого – акумулює мікро-інтонації тем крайніх частин симфонії і намагається (є спробою) «зв'язати» протилежності, а також приготувати слухача до музики фіналу. Зокрема, перша частина композиції «Декілька реплік» (А) – тематичне утворення у партії скрипки-соло (т. 7), що початковою інтонацією споріднене з темою побічної партії з першої частини «Шляхів і кроків».

У плані використання композитором «банальних» пісенно-танцювальних мелодій знаходимо віддалену спорідненість у жанровому відношенні з темою Рондо – п'ятої частини Concerto grosso № 1 А. Шнітке з тією відмінністю, що у баченні Станковича ця тема звучить як віддалене на-

ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

гадування якогось романсу чи танцю, а російський композитор більш відверто використовує «тривіальну мелодійку» танго з іронічним, навіть сатиричним підтекстом (ц. 14 т. 5).

Друга частина симфонії «Декілька реплік» створена у вільній неперіодичній тричастинній розімкнутій формі.

Схема II ч. «Декілька реплік»

Вступ	A	B	C	Заключення
6	5	11	25	4
скрипка-соло*	скрипка		скрипка	скрипка
		фортепіано		фортепіано
			камерн. орк.	камерн. орк.

*У таблиці позначені ведучі інструменти при викладі теми.

У другій частині симфонії «Декілька реплік» зберігається драматургічний принцип фактурного розшарування на три пласти, цього разу – скрипка-соло, фортепіано і партитура камерного оркестру. У невеликому заключенні «Декілька реплік» три пласти – персонажі збираються воєдино, що звучить як своєрідний підсумок.

Отже, у перших двох частинах симфонії спостерігаємо тенденцію до максимальної наскрізності драматургічного розвитку. При цьому слід відзначити у них обігрування основної ідеї – контрастного образного протиставлення.

Але Станкович не втомлюється дивувати слухача – у фіналі під назвою «Якось у гостях у Вівальді. . .» відбувається раптовий якісний зсув на всіх музичних рівнях – стильовому (неоромантичний у I і II частинах – необароковий, стилізація Вівальді у III частині), жанровому і архітектонічному (вільна сонатність й імпровізована тричастинність – концертність) та ладогармонічному (авангардна 12-щаблева тональність – класична тональність).

Музика третьої частини «Якось в гостях у Вівальді. . .» після скорботного напруження попередніх приголовшує вибухом світлої радості, радості всупереч всьому. У ній слухач занурюється у чарівне звучання «вівальдівського мелосу», граціозну стилізацію під концертність «Пір року» А. Вівальді з використанням колажу квазіцитат. «На інтонацію романтичного питання, яке ніби відгомін доноситься з першої частини, своєрідною відповіддю лягають звукові контури «вівальдівського» тематизму третьої частини. Такий образно-драматургічний розворот усієї симфонії пропонує вирішення конфлікту в дусі радісного сприйняття «Золотого віку минулого» [13, 5]. В той же час у музиці Шнітке (Concerto grosso № 1) аналогічний засіб служить меті створити образ гротескний, іронічний, навіть брутальний. Те саме можна сказати про використання композитором «сатиричної» стилізації танго, яке він подає в приземленому вигляді з тривіальним підтекстом.

Музика третьої частини на фоні щойно прослуханих перших двох частин симфонії звучить вражаючим контрастом. Що хотів композитор сказати цією музикою? Чи не те, що порятунок від духовної смерті у поверненні до праоснов, духовних цінностей минулого, що кілька століть тому особистість була більш духовно багата, сильніша і самодостатня, ніж сьогодні?

Можливо, Станкович не випадково обрав саме Вівальді – основоположника програмного симфонізму і сольного інструментального концерту, який підсумував епохальний розвиток віртуозних елементів скрипкового мистецтва, першим з барокових композиторів зробив значний крок уперед в розумінні масштабів розвитку і різноманітності засобів виразності, динаміки та експресії музики. Адже у симфонії послідовно простежується жанрова основа інструментального концерту із домінуванням її саме у третій частині.

ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

Частина «Якось в гостях у Вівальді» створена у концертній формі.
Схема III ч. «Вечірні... Нічні...»

Вст	I рітурнель				I епізод				II рітури.			II епізод			III рітури.	Code tta
V	A				D		E	F			A ₁	G	H	G	A ₂	V ₁
v	a	r	a ₁	d	d ₁	c/c'	f	a'	f ₁	a ₂	g	h	g ₁	a ₂	v ₁	
5	15	b 9	c 9	9	11	13	15	8	4	15	10	20	16	10	25	6
D	D- e-E	E	E	E -c	h	H	Des-Ges- F-Des-c- Ges-C- Es-d-es- C	C	D	G	C	c	d	As- a- des- d	D-e-E- A-fis- Fis	G-C

З принципу стилізації А. Вівальді впливають і музично-виразові особливості третьої частини симфонії: концертна форма, змагання між солістом і оркестром, гра звукових світлотіней (мажорного і мінорного ладу, що можна простежити за схемою) і звукових мас, щільної і розрідженої метроритміки. Квазіцитати композитор черпає переважно з перших двох концертів «Пір року» – «Весна» (Концерт E-dur, тв. VIII, № 1) і «Літо» (Концерт g-moll, тв. VIII, № 2).

Стилізацію барокових композиторів, в тому числі і Вівальді знаходимо у творі Шнітке Concerto grosso № 1, в другій частині – Токаті (т. 1). І знову ж таки в іншому ідейному ракурсі – майже брутальної іронії – наводяться ці теми для того, щоби їх згодом подати у страхітливому, спотвореному вигляді (ц. 12 т. 1). Те саме можна спостерігати і в IV частині Concerto grosso № 1 – Каденції (ц. 5 т. 1).

Отже, Сьома камерна симфонія Станковича «Шляхи і кроки» – це лірико-психологічна драма, три частини якої – «Шляхи і кроки», «Декілька реплік», «Якось в гостях у великого Вівальді» – пов'язані між собою за принципом контрасту, що лежить в основі мікро- та макродраматургії твору: від протиставлення полярних образів тем вступу і аж до контрастного зіставлення на рівні стилю між частинами симфонії. І чим більший контраст, тим яскравіше вимальовуються контури та фабула драми. Кульмінацією, найвищим вираженням контрасту на макрорівні є зіставлення саме на рівні стилів.

Власне поняття, визначення стилю у даному творі є досить неоднозначним, широким питанням, адже в загальному «Шляхи і кроки» можна визначити як неокласичний твір у загальному розумінні цього слова. Взагалі «звернення до камерної симфонії – вияв тенденції неокласицизму» [11, 10]. До того ж «у неокласичних музичних творах розділи, стилістично пов'язані з сучасним втіленням музичної мови і форм минулих епох, часто співставляються з музичними фрагментами, які мають мало спільного з старовинними прототипами. Сутність естетики неокласицизму – співвідношення художніх стилів, при якому звернення до минулого – лише одна з стильових барв, хоча й найважливіша»¹. Разом з тим це безсумнівно – неobarоковий твір, підтвердженням чому є поліфонізована фактура твору і використання стилізації музики Вівальді. Водночас у I і II частинах симфонії простежуються риси неоромантизму – насамперед в образно-психологічному навантаженні та драматургії, програмності частин.

Принципами єдності циклу виступають: програмні назви, споріднені і водночас плюральні стильові особливості. Об'єднуючими моментами служать, з одного боку, наскрізність на рівні циклу

¹ Музыкальный энциклопедический словарь. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.

(між першою і другою частинами існують інтонаційно-гармонічні зв'язки), стилістична спорідненість першої і другої частини симфонії, а з іншого – образний та стильовий контраст між частинами (двома першими та третьою).

Таким чином, стильове походження музики симфонії відносимо до постмодерністських тенденцій 70-80-х років, для яких є характерним повернення до формотворчих моделей попередніх епох, використання традиційних і новаторських засобів, а внаслідок поєднання нового і старого – створення нових індивідуальних форм та звуковисотної системи кожного твору.

У симфонії яскраво засвідчені індивідуалізовані музично-виразові засоби, використані композитором, що проявилися в особливостях композиційної побудови, типу мелодичного викладу, фактури і ладогармонії.

Зокрема, мелодика тем перших двох частин симфонії інструментального типу, інтонаційний малюнок ламаний, речитативно-декламаційний за характером та збільшує свій амбітус з кожною наступною темою. При цьому в межах тем можна спостерігати своєрідну драматургію контрастів вузьких та широких мелодичних інтервалів.

Фактурна організація музичної тканини симфонії стає важливим драматургічним засобом нагнітання драматичного напруження та контрасту і також служить виразником індивідуального композиторського письма у поєднанні із сучасними засобами. Головною особливістю фактурної організації симфонії стає імітаційно-підголоскова або контрастна поліфонія або поліпластовість аж до образного відторгнення і протиставлення пластів фактури як окремих персонажів дії.

Принцип втілення образного протиставлення продовжує ладогармонічна лінія твору. Зокрема, у першій частині симфонії «Шляхи і кроки» полярність образів, закладена у розшаруванні фактури, виявляється й у протиставленні «тональної» сфери партії скрипки й «атональної» у партії члести і камерного оркестру.

Тональність у перших двох частинах симфонії виявляється не у класичному (або романтичному) її розумінні, а у «відчутті», «відтінку», «забарвленні», «натяку» на тональність, які є дуже нестійкими та мінливими. Наприклад, у темі скрипки-соло протягом вступу першої частини симфонії відбуваються переходи з *es-moll*'ю у інші споріднені бемольні 12-щаблеві тональності з мінорним ладовим забарвленням. Атональність у партії члести і камерного оркестру виявляється у використанні сонористичних горизонтальних або вертикальних співзвуч, у яких головним є значення тембру, фонізму. Тональне коло експозиції зосереджене навколо 12-щаблевої тональності *b-moll*. І знову ж таки суперечлива поліпластовість і 12-щаблева тональність перших двох частин симфонії контрастує з прозорою гомофонно-гармонічною фактурою і класичною тональністю фіналу.

Важливими композиторськими засобами стає використання у «Шляхах і кроках» сонористичних засобів та алеаторики. Сонорність проявляється у використанні акордів-кластерів, флажолетних акордів. Алеаторичними засобами служать: глісандовані закінчення фраз у темах, різноманітна ритмічна алеаторика у вигляді довільного прискорення чи уповільнення ритмічного малюнку, довільне повторення вказаного музичного відрізка, гра трелей кожним інструментом в іншому темпі і на відносно іншій звуковій висоті тощо.

Важливе значення у симфонії відіграють персоніфікація тембрів. При цьому в результаті розвитку та образної трансформації тем у розробці та репризі відбувається жанрова модуляція, «зворотня» до класичних зразків сонатної форми: замість зближення контрастні образи йдуть через зіставлення до естетичного розмежування (подібний принцип спостерігаємо в Камерній симфонії № 3 з тією відмінністю, що у ній контрастні образні сфери головної і побічної партій викладені по горизонталі, а в Камерній симфонії № 7 – їх одночасне звучання по вертикалі).

Особливою рисою симфонії, як і більшості камерних симфоній Станковича, є і виконавський склад для інструмента-соло (в даному випадку – скрипки) і камерного оркестру. «Така трактовка симфонічного жанру наближується до концертної та зумовлює, певним чином, особливості макроритмічної взаємодії соло і оркестру» [1, 228].

Вважаємо за доцільне провести творчі паралелі музики «Шляхів і кроків» із творчістю інших видатних композиторів ХХ сторіччя.

Наприклад, створення «завмерлого, холодного» образу за допомогою флажолетних акордів скрипок у «Шляхах і кроках» близьке й іншому композиторові ХХ сторіччя – А. Шнітке, зокрема у його творі *Concerto grosso № 1*. У тому ж опусі спостерігаємо споріднений засіб поліпластовості партитури (зокрема, у першій його частині – Прелюдії (ц. 6 т. 1).

Тип тематичного викладу, який ми могли спостерігати у розробковому розділі І частини симфонії, а саме – активізація камерного оркестру, що розшаровується на два суперечливі шари, характерний і для творчості М. Скорика. Наприклад, якщо порівняти подальший розвиток вищезгаданої теми і теми з першої частини Речитативу з Першого скрипкового концерту Скорика, то знайдемо багато спільного як в інтонаційному малюнку теми, так і в партитурі супроводу.

Слід відзначити, що композитор у своїй творчості нерідко апелює до мистецьких цінностей минулого. Зокрема, небароковим симфонічним твором стала його «*Sinfonia Larga*», іншостильові включення спостерігаємо і в Симфонії Є. Станковича.

Часто вживаний композитором є лірико-психологічний напрямок твору. Наприклад, тема протиставлення і боротьби двох полярних начал, ліричні образи суму і сумнівів у зіставленні з механістичними, погрозливіми образами зустрічаємо у «*Sinfonia Larga*», Камерній симфонії № 3.

Слід зазначити, що тип вільнотракованої у різних варіантах рондо-сонатної форми із наскрізним розвитком притаманний і для інших творів Є. Станковича, зокрема – для «*Sinfonia Larga*», симфонії-драми, Камерної симфонії № 3, у Квартеті.

Застосування у ролі важливих драматургічних засобів поліпластовості музичної тканини, поліфонічного типу розвитку та принципу дванадцятишаблевої тональності з постійними змінами ладотонального центру, поєднання їх зі створенням «звукової перспективи», що полягає у диференціації шарів фактури через використання просторового фактора за допомогою тембрових засобів, зустрічаємо і в таких творах Станковича, як «*Sinfonia Larga*», Камерна симфонії № 3.

В результаті аналізу ми мали змогу виявити творчі паралелі музики «Шляхів і кроків» із творчістю таких видатних композиторів ХХ століття, як М. Скорик і А. Шнітке як у плані організації музичної тканини (імітаційна поліфонічність, діалогічність, політематизм і поліритмія, канонічні секвенції із наростанням динаміки і ущільненням оркестрової партитури, ведення довгих флажолетних акордів у партіях струнних для створення визначеного образу), так і в сенсі полістилістики – жанрові алюзії до творчості композиторів минулих епох (зокрема Вівальді).

Проте слід зазначити при цьому, що такого роду стилізації у двох композиторів служать втіленням різних ідей. Станкович талановито стилізує третю частину «Якось в гостях у Вівальді» Камерної симфонії № 7 під музику великого барокового композитора, доповнює її сучасними барвами, створюючи прекрасний і милий серцю образ.

Ряд порівнянь можна було б ще довго продовжувати, але хотілось би завершити згадкою імені великого вчителя Станковича – Бориса Лятошинського, конфліктно-драматичний симфонізм якого віднайшов оригінальний розвиток у творчості гідного учня.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дейчук О. Темброва драматургія у системі композиційного ритму камерних симфоній Є. Станковича // Українське музикознавство. – Науково-методичний збірник. – Вип. 35. – К. : НМАУ ім. Чайковського, 2006. – С. 225–236.
2. Дейчук О. Цілісність оркестрового мислення Є. Станковича у камерних симфоніях // Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства. Науковий вісник. – Вип. 48. – К. : НМАУ ім. Чайковського, 2005. – С. 169–175.
3. Дзюпина Є. Використання фольклору в Квартеті Є. Станковича // Народна творчість та етнографія. – К. , 1982. – С. 35–41.
4. Дзюпина Є. Деякі принципи втілення карпатського фольклору в струнних ансамблях Л. Дичко, М. Скорика, Є. Станковича // Українське музикознавство. – Вип. 17. – К. : Музична Україна, 1982. – С. 82–91.

5. Заранський В. , Пославська Н. Традиції та новаторство в скрипкових концертах Мирослава Скорика (До проблеми розвитку жанру). – Львів, 1999.
6. Зинкевич Е. Симфонические гиперболы. – Сумы: Слобожанщина, 1999.
7. Зинкевич Е. Динамика обновления. – К.: Музична Україна, 1986.
8. Зінків І. Трансформація ритмоструктури коломийки // Народна творчість та етнографія. – Вип. 1. – К. , 1984. – С. 57–63.
9. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. – Львів: Споллом, 1998.
10. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Львів: Наук. Товариство ім. Шевченка, 2000.
11. Конькова Г. Традиції і новаторство в розвитку жанрів сучасної української музики. – К.: Музична Україна, 1985.
12. Лісецький С. Євген Станкович. – К.: Музична Україна, 1987.
13. Луніна Г. Світ камерних симфоній Євгена Станковича. Передмова до партитури. Камерні симфонії в трьох зошитах. Зошит третій. – К. : Музична Україна, 2002. – С. 4–5.
14. Швець Н. До проблеми стилістичного синтезу // Музика. – № 4. – 1980. – С. 12–13.

Olena Kolisnyk

INDIVIDUALIZED EXPRESSIVE MEANS AND MANIFESTATION STYLIZATION IN CHAMBER SIMPHONY № 7 «WAYS AND STEPS» BY Y. STANKOVICH

In the article «Individualized expressive means and manifestation stylization in Chamber Symphony № 7 «Ways and steps» by Y. Stankovich» on the example of Chamber Symphony № 7 «Ways and steps» are shown characteristic stylish features of Stankovich's creation as a neobaroque composer. Alongside with a modern, expressive dramaturgic, architectonic and modeharmonic means the use by the author of the stylish baroque features is reflected in the article.

Key words: music-expressive means, neobaroque, stylization, architectonics, dramaturgy, modeharmonic, texture.

Борис Репка

ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ФАКТОР РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ В ГАЛИЧИНІ НАПРИКІНЦІ XIX – НА ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ

У статті простежується становлення українського музичного театру в Галичині наприкінці XIX – початку XX століть, характеризується аматорські театральні колективи, аналізується процес формування професійних засад театального мистецтва. В особливий спосіб висвітлюється роль вокального мистецтва як важливого чинника розвитку музичного театру в Галичині в окреслений період.

Ключові слова: вокальне виконавство, театральна культура, музично-театральне мистецтво, театральний рух, національні традиції.

На сучасному етапі розвитку нашого суспільства зростає інтерес до вітчизняної історії, витоків української культури і художньої творчості. Незаперечним є той факт, що часто основним засобом збереження українських національних традицій в окремі історичні періоди було музичне мистецтво, завдяки якому зберігалася самобутня культура, утверджувалися національні пріоритети серед українства, яке в Галичині часто зазнавало матеріального та духовного гноблення. Особливе значення в цих процесах належало українському музичному театрові, становлення і розвиток якого був тісно пов'язаний з народними традиціями, з професійним музичним мистецтвом, літературною творчістю та драматургією. Проблему становлення та розвитку українського музичного театру в Галичині досліджували М. Загайкевич та Л. Кияновська, проте роль вокального виконавства у процесі

становлення та розвитку українського театру в Галичині спеціально не висвітлювалась, що і зумовило вибір нашої теми. Мета статті – висвітлити розвиток вокального виконавства як важливого чинника становлення музичного театру в Галичині наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст.

В силу певних історичних обставин музичний театр починає свій шлях в середовищі творців-аматорів, любителів театральних вистав, яким були близькі інтереси простих українських людей, і саме тому він був найбільш доступним для масового глядача. Новонароджений галицько-український музичний театр задовольняв естетичні потреби і смаки різних соціальних верств західнопоподільського населення. У найважчі історичні періоди це демократичне мистецтво несло в собі той незламний національний дух, який допомагав вистояти та мужньо пройти через важкі випробування, і відіграло значну роль в культурних процесах збереження національних традицій, становлення і розвитку професійного музичного мистецтва. У виставах звучала жива народна мова, українська народна пісня і танцювальна музика, що мало неабияке значення в часи австрійського та польського поневолення. Театр пропагував музично-театральне мистецтво серед демократичної аудиторії, художні смаки якої, в свою чергу, визначали репертуар театральних труп.

Розвиток музично-театрального мистецтва в Галичині в зазначений період відбувався у тісному зв'язку з театральною культурою Східної та Західної Європи. На сцені аматорських театрів Західного України утвердились і знайшли своє сценічне життя такі жанри, як народна оперета, мелодрама, водевіль, комедія, драма, сатира тощо, в яких починають формуватися основи національної драматургії, що спиралася передусім на українські народні традиції. Важливу роль тут відіграло музичне оформлення спектаклів, адже Галицький театр завжди був співочим, тому і став тим першим поштовхом, який вплинув на розвиток української професійної музичної культури, зокрема й вокального мистецтва. Саме театр повинен був зберегти національні традиції, які істотно відображались у народній пісні. Тому насамперед, він розвивався як музично-драматичний театр.

У сенсі утвердження патріотичних ідей нації, яка довгий час не мала своєї державності (австрійське та польське панування), музичний театр в Галичині розвивався в складних і своєрідних умовах. Труднощі також виникали у зв'язку з відсутністю українських професійних театральних митців, а тим більше національних композиторів та співаків.

По-справжньому справа організації у Галичині постійного українського музичного театру була розгорнута у 60-ті роки ХІХ ст. Хоча до того вже існував аматорський театральний рух. Вистави відбувались у Львові, Тернополі, Перемишлі, інших містах та селах Галичини. До репертуару аматорських гуртків входили переважно твори музично-драматичного жанру: драми і комедії зі співами і танцями, в яких обов'язково були присутні вокальні номери – солоспіви та народні пісні. Музика та спів були одним з основних засобів спілкування митців з масами слухачів, оскільки їй підґрунтям стало багатство української народної пісні, що мало як естетичне, так і суспільно-політичне значення.

Першими галицькими композиторами, які інтенсивно працювали над музикою до різних сценічних творів, були М. Вербицький та І. Лаврівський. Згодом вони здобули велику популярність і назавжди пов'язали свої імена з історією українського театру. Вони розуміли, що підняти духовне життя українського народу зможе лише свій театр як пристановище драматичного мистецтва, пісні і музики.

Перша українська театральна група (з 1864 року – Руський народний театр) під проводом О. Бачинського дебютувала у Львові 29 березня 1864 року мелодрамою Г. Квітки-Основ'яненка «Маруся» (переробленою з урахуванням особливостей галицького мовного діалекту О. Голембійовським). Вистава пройшла з великим успіхом. Українська, польська, німецька преса друкували похвальні відгуки на цю мистецьку подію. Особливо відзначилася прекрасною грою Т. Бачинська в ролі Марусі.

У свій перший театральний сезон український театр показав такі вистави: «Наталка Полтавка», «Москаль-чарівник» І. Котляревського, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Назар Стодоля» Т. Шевченка.

У цей період найкращою вважалася мелодрама «Підгір'яни» І. Гушалевича. Як повідомляє

кореспондент місцевого часопису, гра артистів була добра не лише в декламації, але й у співі. Особливо запам'ятався публіці артист українського народного театру співак Антоній Людкевич.

Перші кроки українського театру активно підтримував буковинський композитор Сидір Воробкевич, котрий укладав музику і пісні до окремих драматичних творів.

Серед українських музичних вистав у 80-х роках XIX століття заслуговує на увагу перше виконання на галицькій сцені опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм». Вистава викликала загальне захоплення, вразила слухачів своєю простотою, а найбільше – народнопісенним мелосом. Завдяки цій виставі до нашого часу фольклоризувалися і стали народними такі сольні номери, як «Ой, казала мені мати», «Місяцю ясний» та ін.

Композитор А. Вахнянин у журналі «Зоря» оцінив постановку опери на галицькій сцені як факт величезної культурної ваги.

1882 року Галицький театр очолили І. Біберович (адміністративне керівництво) та І. Гриневецький (мистецьке керівництво). Протягом шести років не сходила зі сцени оперна вистава «Олеся» П. Бажанського, вперше поставлені «Вечорниці» П. Ніщинського. Зокрема, публіці запам'яталися у «Вечорницях» такі вокально-хорові номери, як «Зоря з місяцем», «Закувала та сива зозуля», «Ой, повій, повій».

Одним із джерел становлення музичного театру в Галичині були шкільні драми, які виникали при навчальних закладах, зокрема духовних семінаріях. Особливою популярністю користувалися вистави греко-католицької семінарії у Львові, коли ректором її був митрополит Галицької Русі Григорій Яхимович – видатний діяч народного відродження. Спочатку вони ставились польською, а з 30-х років – українською мовою. З цієї семінарії поряд з вищезазначеними представниками духовної інтелігенції вийшли такі видатні діячі української культури, як М. Шашкевич, І. Вагилевич, Я. Головацький, І. Могильницький, М. Устиянович, В. Шухевич, К. Скоморовський та ін.

На межі XIX-XX століть музично-театральний рух у Галичині набуває організованих форм. Це було зумовлено тим, що в окреслений період вже діяли такі культурно-мистецькі центри, як «Руський Народний Театр» при Товаристві «Руська бесіда» (Львів), Товариство ім. Г. Квітки-Основ'яненка з однойменним театром (Коломия). У 1898 році у Львові було засноване «Українськоруське драматичне товариство ім. І. Котляревського», яке надавало матеріальну допомогу акторам, аматорським гурткам, мало музично-театральну бібліотеку, утримувало вокально-драматичну студію. При товаристві діяв аматорський театр, який поряд з музично-драматичними спектаклями ставив оперні твори «Запорожець за Дунаєм», «Чорноморці» [1, 123].

Аналізуючи становище українського театру в Галичині, І. Франко. зазначав, що «... народ наш дійшов уже до того ступеня розвитку, що почуває потребу театру; доказом цього є аматорські вистави театральні по сільських і містечкових читальнях. Основним недоліком репертуару галицьких театрів на той час було те, що для них не вистачало повноцінних сценічних творів галицьких драматургів. Це глибоко хвилювало прогресивну громадськість. « [3, 125]. Також, І. Франко писав, що репертуар і професійного, і аматорського театру «... не відповідав вимогам показу нашого життя таким, яке воно є».

Отже, незважаючи на всі труднощі, музично-театральний рух в кінці XIX – на початку XX ст. набуває масового характеру. Він передусім сприяє піднесенню освіти і культури населення Галичини та вихованню почуттів національної свідомості, що було особливо актуальним для галицького селянства.

Український театр набував щораз більшої популярності. Діючий у Львові польський театр графа Скарбка запросив наших артистів виступити з оперою «Наталка Полтавка» І. Котляревського. Вистава відбулася 29 листопада 1886 року. У головних ролях були зайняті Клішевська, Осиповичеві, Гриневецький, Стефурак, Стечинський. У їхньому сольному репертуарі не раз звучали: «Віють вітри», «Ой я дівчина Полтавка», «Ой під вишнею», «Дід рудий» та ін.

«Наталка Полтавка» – це перший зразок українського музично-драматичного твору, за словами І. Карпенка-Карого, «праматір українського народного театру». Вона була взірцем жанру народно-побутової оперети і найпопулярнішою п'єсою протягом усього XIX століття. Основні риси

музичної драматургії, які були вже закладені автором п'єси, в різних музичних редакціях набували конкретно визначеного характеру. Вистава пережила багато музичних редакцій, зокрема О. Марковича (1857), А. Єдлічки (1861), М. Васильєва (1882) [2, 268]. Але ще раніше вона була редагована в Галичині і стала відомою в нашому краї під редакцією І. Озаркевича (1848).

Іван Григорович Озаркевич (1795-1854) – священник, випускник Станіславської гімназії та Львівської духовної семінарії, відомий культурно-громадський діяч, письменник, знавець української драматургії і пропагандист українського музичного театру в Галичині.

Цікавою працею І. Озаркевича в галузі музичного театру була галицька редакція другого спектаклю І. Котляревського «Москаль-чарівник», який став відомим під назвою «Жовнір-чарівник», або «Коли не pomoже наука – то pomoже батіг». Далі в його творчому доробку виникають редакції оперети С. Писаревського «Купала на Івана», «Над цигана Шмагайла нема розумнішого» та п'єси Г. Квітки-Основ'яненка «Сватання на Гончарівці», відомої в редакції під назвою «Сватання, або Жених навіжений».

Поряд із редагуванням І. Озаркевич пише для Галицького театру і свої оригінальні твори. Зокрема він починає роботу над комедією «Опришки в Карпатах», яка залишилась незавершеною, а в 1850 р. письменником було створено дві історичні драми – «Дари предків» та «Розвіда» [3, 16-17].

Театр І. Біберовича 4 січня 1890 року виконав у Станіславові оперу М. Лисенка «Різдвяна ніч». Цей день став, безперечно, епохальною подією в історії українського театру. Після декількох вистав у містах Галичини опера «Різдвяна ніч» вперше була виконана у Львові 15 грудня 1891 року в залі товариства «Сокіл». Велика заслуга належала А. Вахнянину, який підготував співаків – солістів, хор, давав потрібні вказівки музикантам оркестру і артистам. Постановка «Різдвяної ночі» у Львові надихнула А. Вахнянина до написання опер і оперет. Особливо його хвилювали питання фахової підготовки співаків. Він справедливо вважав, що, крім Ольшанської і Клішевського, ніхто інший не має належних вокальних даних.

На початку ХХ століття Галицький музичний театр піднявся на значно вищий щабель. Відійшла на другий план оперета, яка з середини ХІХ століття панувала в репертуарі Галицького театру. Її місце зайняли оперні твори «Катерина» М. Аркаса, «Галька» С. Монюшка, «Фауст» Ш. Гуно та інші. Вони вимагали від виконавців добрих голосів, достатньої вокально-технічної підготовки, синтезу вокально-сценічного мистецтва.

У 1898-1900 роках управителем театру став Т. Гембицький. Загальний рівень театру значно покращився. Цьому сприяв також процес оновлення труп, яку поповнила талановита молодь. Це актори Й. Стадник, І. Рубчак, Ю. Миколаєнко, пізніше – В. Юрчак, К. Коссаківна (Рубчакова) та ін.

У 1900 році Галицький театр очолив І. Гриневецький, який намагався запровадити на галицькій сцені справжню європейську оперу. Театр виконував «Сільську честь» П. Масканьї, «Продану наречену» Б. Сметани, «Гальку» С. Монюшка. Для участі в опері запрошувалися співаки з Львівського польського театру – Ф. Лопатинська, С. Богуцький, І. Модзилевський та ін. Театральна критика писала, що трупа переступає опереткову гру і досягає справжнього оперного мистецтва. Серед співаків віддається належне І. Рубчаку (бас), К. Рубчаковій (сопрано). Галицьку публіку особливо захопив дебют С. Чорненьківни в опері С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» у лютому 1905 року в залі «Гязди». Також дістав схвальні відгуки виступ співака-баса Олександра Нижанківського в опері «Різдвяна ніч» М. Лисенка. У їхньому виконанні особливо прекрасно прозвучали оперні арії та ансамблі.

З 1906 року театр «Руської бесіди» очолив Й. Стадник. Театр цього періоду мав розквіт постановок творів оперного жанру. Директор заснував при театрі музично-драматичну школу для молодих акторів. Першою актрисою і співачкою була К. Рубчакова, яка володіла не дуже сильним, але виразним сопрано, що дозволяло їй виконувати ліричні та драматичні партії в операх. Одним із найвидатніших акторів був І. Рубчак, який мав велику популярність серед галицької та буковинської публіки.

Музично-театральний рух у Галичині набуває все інтенсивнішого розвитку. Про це свідчить той шлях, який пройшов музичний театр у зазначений період. Майже при кожному українському

національно-патріотичному, громадському, культурно-освітньому товариствах у містах, містечках і селах розвиваються аматорські музично-драматичні гуртки. Протягом першого десятиріччя ХХ ст. українська громадськість Галичини, використовуючи досвід Наддніпрянської України, розпочала спорудження Народних домів у Дрогобичі, Коломиї, Станіславові, Самборі, Тернополі. Це активізувало діяльність аматорських гуртків. Так, у Тернополі при різних культурно-освітніх осередках, а саме: «Сокіл», «Просвіта», «Зоря». «Воля» та ін. функціонували драматичні колективи в яких брали участь професійні актори, співаки, що сприяло значному зростанню мистецького рівня аматорських постановок, збагачувало репертуар новими, більш складними драматичними творами. Наприкінці першого десятиріччя ХХ ст. на базі театральних гуртків у містах відкриваються аматорські театри.

Самобутнім явищем аматорського театру став створений у 1910 році відомим музикантом, письменником та педагогом Гнатом Хоткевичем «Гуцульський театр» в селі Красное. З великим успіхом театр виступав у багатьох містах Галичини, Буковини, а також у Кракові. Гуцульський діалект, гра селян-аматорів, оригінальні пісні, танці справляли неповторне враження. Цінність театру полягала в тому, що він був власне гуцульський, бо артисти показували автентичне мистецтво.

Торкаючись питання жанрових особливостей аматорських театральних колективів, слід зазначити, що в їх репертуарі поряд з традиційними музичними побутовими п'єсами з'являються нові жанри: музичний етюд («Куди вітер віє» С. Васильченка), музична фантазія-сатира («У Гайхан-Бея» В. Самійленка), сценічна картина («Маєві акорди» Д. Николишина), комедія-драма («Сирітка Хася» Я. Гордіна), фарс («Розшматоване серце» Мисика), п'єса-казка («Золотий черевичок» Г. Орлівної), а також відновлюються українські драматичні жанри, які були поширені у 17-18 ст. – стара історична драма («Ой, Морозе, Морозенку», «Дума про Нечая» Г. Лужницького) та релігійна драма («Зоря над Почасвом», «Голгота» Г. Лужницького).

Репертуар аматорів майже повністю повторював побутовий репертуар професіоналів, що було характерним для більшості аматорських театральних труп, і відзначався жанровою різноманітністю, разом з тим вимагав високого рівня майстерності співаків, акторів. Саме тому при театрах організуються театральні студії, де співаки-професіонали давали вишкіл вокальної майстерності для артистів аматорів. Таким чином, театральна студія стає першою професійною вокально-педагогічною майстернею для співаків початківців. Отже, паралельно з розвитком школи української драматургії розвивається сольне вокальне виконавство, тому саме музичні вистави з повноцінними сольними номерами, дуетами, тріо, квартетами та хорами набувають найбільшої популярності. В репертуарі з'являються кращі твори як української, так і зарубіжної класичної та сучасної музичної драматургії. Зокрема, народна музична драма («Ніч на Івана Купала» М. Старицького, «Невольник» М. Кропивницького, з новіших – «Оленя» та «Княгиня Анна» І. Зубенка, «Довбуш» С. Задвірського та ін.), новітня українська музична драма («Ой не ходи, Грицю» та «Циганка Аза» М. Старицького), європейська опера і оперета («Орфей у підземеллі» Ж. Оффенбаха, «Циганський барон» Й. Штрауса, «Галька» С. Монюшка, «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського) тощо.

Великого значення розвитку театального мистецтва Галичини надавало культурно-освітнє товариство «Просвіта», при читальні якого 1924 році був створений драматичний гурток «Робітнича сцена». Виступаючи на загальних зборах 25 грудня 1925 року, П. Мурський зазначав: «Кожний просвітній діяч розуміє сьогодні вагу і значення музичного аматорського театру, а вже найбільше про це повинні сказати ті, що ведуть тяжку, але вдячну роботу по читальнях. . . Аматорсько-театральна вистава – це жива, ілюстрована книжка, яка повинна відіграти немалу роль у товаристві, поставило собі завдання ширити просвіту» [2, 129].

Крім провідних, в Галичині з'являлися інші театральні колективи. В Станіславові був створений «Український народний театр імені І. Тобілевича» (1910), засновниками якого були В. Янович та Й. Кузьмін. Після розпаду театру «Руська бесіда» у Львові намаганнями Онуфрак в Чернівцях була організована нова «Драматична спілка». На декілька гостинних виступів було запрошено туди славнозвісну оперну співачку Ф. Лопатинську та інших театральних артистів, щоби таким чином стати на рівень західноєвропейських театрів. На гастролях колектив виконував опери «Мадам Батерфляй» Д. Пуччіні, оперети «Казки Гофмана» Ж. Оффенбаха, «Циганський барон» Й. Штрауса. Пу-

бліка особливо цінувала інтерпретацію вокальних номерів, адже завдяки їй актор цінувався як провідний або посередній.

У 1915 році в Тернополі виникає новий театральний колектив, організатором якого був Лесь Курбас. Театр почав свою діяльність під назвою «Тернопільські театральні вечори». 18 жовтня 1915 року відбулася перша вистава «Наталка Полтавка». Лесь Курбас виконував роль Виборного, Чернявська-Костева – Наталки, Т. Бенцалева – Терпилихи.

Отже, професійний музичний театр, у якому провідну роль віддано вокальному виконавству, завершуючи своє формування до середини XIX ст., заклав основи для розвитку музично-театрального руху в Галичині. Продовжуючи функціонувати та розвиватися паралельно з аматорським музичним театральним мистецтвом, він виконував важливі культурно-просвітницькі функції, знайомлячи галичан з кращими музичними творами української, західно- та східноєвропейської класики, пропагуючи твори молодих галицьких композиторів. Все це впливало на розвиток співочого виконавства та спрямовувало його на шлях реалізму й народності.

Театральне мистецтво – це важлива галузь української культури, становлення якої було зумовлене суспільними закономірностями історико-культурного характеру, а також специфічними особливостями національної художньої культури. Значення театрального мистецтва важко переоцінити, оскільки музичний театр в окремі часи, особливо на Західній Україні, був єдиним доступним і можливим засобом спілкування з широким колом слухачів, зверненням до їх національної свідомості.

Таким чином, театр в Галичині був основним фундаментом, на якому формувалося національне вокальне мистецтво зусиллями як власної композиторської творчості, так і творчості західноєвропейських композиторів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дудик Р. , Пірус В. Культурно–мистецькі тенденції в діяльності молодіжних організацій («Січ», «Сокіл», «Пласт», «Луг», «Каменярі») на Прикарпатті першої третини XX ст. // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. V / Ред. колегія: М. Є. Станкевич та ін. – Івано-Франківськ: Плай, 2003.
2. Дубівка В. Село Довге / В. Дубівка // Тербовельська земля. Історично-мемуарний збірник / Ред. колегія: І. Винницький, В. Палідвор, Р. Криштальський та ін. – Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1968. – Т. XX. УА. – С. 620-621.
3. Полякова І. Особливості музично – театрального руху в Галичині періоду кінця XIX – 30-х років XX ст. // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. III / Ред. колегія М. Є. Станкевич та ін. – Івано-Франківськ: Плай, 2001. – С. 122-131.

Borys Repka

VOCAL ART AS A FACTOR OF DEVELOPMENT OF THE MUSIC THEATRE IN HALYCHYNA REGION IN THE END OF THE XIX CENTURY BEGINNING THE XX CENTURY

The article investigates the development of the Music Theatre in Halychyna region in the end of the XIX century beginning the XX century. The characteristic of the amateur theatre groups and the process of growing of the professional theater are given in the article. The role of the vocal art is explaining in the investigation in the special way as important factor of the development of the Music Theatre in Halychyna region during the given period.

Key words: vocal acting, theatrical culture, musical theatre art, theatrical movement, national traditions.

МУЗИЧНА ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Любомира Іваночко-Кудярска

РИТМІЧНА ФОРМА ВІРША 4+4 У ЩЕДРІВКАХ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ

У статті проаналізовано ритмічну форму вірша 4+4 та її силабомелодичні модифікації у щедрівках Західного Поділля. Звернено увагу на відповідність ритмічних форм приспівів та строф, їхню смислову наповненість.

Ключові слова: ритмічна форма, силабомелодичний ритм, щедрівка, пісенна парадигма, строфа, приспів.

В українському етномузикознавстві від початків його становлення як науки до сьогодні не зникає інтерес до теоретичного осмислення музичного фольклору. Якщо на початковому етапі зародження цієї наукової дисципліни музичний фольклор вивчався переважно на всеукраїнському (в деяких випадках й на слов'янському) рівні, то останнім часом зростає інтерес до осмислення регіональної його специфіки. Це передусім пояснюється тим, що етномузикознавча регіоніка – це та складова наукової дисципліни, яка дає можливість глибше і детальніше поглянути на фольклорні процеси тої чи тої місцевості й під час їхнього аналізу використати дедуктивні методи дослідження, що є більш ефективними, репрезентативними, ніж будь-які інші.

Теоретичним осмисленням музичного фольклору, зокрема його ритмічних форм вірша та мелодії, займалися українські вчені П. Сокальський, Ф. Колесса, С. Людкевич, К. Квітка, О. Правдук, С. Грица, А. Іваницький та ін. Вони в основному використовували всеукраїнський матеріал, не заглиблюючись детального в його регіональну специфіку. Праці, яка б детально висвітлювала ритмічні форми вірша та мелодії в зимовому календарному циклі, зокрема в щедрівковому жанрі, доки що немає.

Мета статті – проаналізувати ритмічну форму вірша 4+4 та її мелодичні модифікації у щедрівках Західного Поділля з урахуванням культурних традицій, які склалися у піснях зимового календарно-обрядового циклу, особливо сучасні форми їхнього побутування.

Як показав аналіз, у щедрівках Західного Поділля однією з найпоширеніших ритмічних форм вірша є восьмикладник 4+4. Серед наших записів ця ритмічна структура фігурує у шістдесяти щедрівкових варіантах¹ (це 30% від усього записаного матеріалу), що представляють найдавнішу фольклорну верству.

Ритмічна форма вірша 4+4, на думку українських вчених-етномузикознавців Ф. Колесси [5,

¹ Основою аналізу стали сучасні фольклорні записи щедрівок, зроблені автором статті та етномузикознавцем О. Смоляком в районі Західного Поділля протягом останніх двох десятиліть.

126], В. Гошовського [1, 86], А. Іваницького [2, 84], О. Смоляка [9, 56], а також за нашими спостереженнями, є типовою в українській різдвяній обрядовій пісенності та часто вживаною в інших обрядових народних піснях, зокрема у веснянках-гаївках, русальних, петрівчаних, родильних, християнських та ін. Вона є характерною й для зимового обрядового фольклору росіян, білорусів, поляків, сербів, хорватів, болгар [5, 177-185].

У досліджуваному районі найбільш репрезентативною є однорядкова восьмискладова строфа із зовнішнім приспівом. Серед наших записів вона представлена трьома модифікаціями¹. Найдавнішою серед них, на нашу думку, є модифікація А1, що представлена складочисловою формулою 4+4+П4+4. Такого роду ритмічна структура властива шести пісенним парадигмам – «А я знаю, що пан дома», «Ой на травці, на муравці», «Ой на річці на Йордані», «Ластівонька прилетіла» та ін. У даному разі однорядкова восьмискладова строфа органічно кореспондує з однорядковим восьмискладовим приспівом. Адже ці складочислові структури творять симетричну цілість як на ритмічному, так і на формотворчому рівнях. Про співвідношення строфи і приспіву Ф. Колесса зазначав: «У колядках (аналогічно й у щедрівках – Л. І. -К.) після кожного вірша слідує ще й приспів, так що двом половинам вірша відповідають дві фрази мелодії (аналогічно як і в билинах), а під третю частину підходить приспів. Це слід дуже давньої фази у розвитку хорової пісні, коли текст пісні виконував імпровізовано керівник хору («береза», «заспівувач»), а після кожного вірша хор виконував постійний короткий приспів і повторював проспіваний керівником вірш; приспиви і повторення сприяли виробленню і збереженню сталої ритмічної схеми протягом всієї пісні» [4, 127]. І далі він продовжує: «ми повинні уявити собі існування в давні часи тієї стадії, на якій партія заспівувача-імпровізатора не пов'язана зі сталою ритмічною формою; ритмічно фіксованою була лише хорова партія. Відомо же, що колядки (щедрівки – Л. І. -К.), які були записані з мелодіями, виявляють сталу ритмічну форму від початку до кінця» [4, 127]. І дійсно, приспів, якої би ритмічної будови він не був, завжди є сталим. У ньому можуть повторюватися автоматично або структуротворчо (й то спорядично) лише окремі сегменти (зазвичай перший і останній), а всі інші сегменти є сталими.

В основі ритмічної модифікації А1 покладено висхідний йонік (♩♩♩♩♩♩), який властивий усім записаним нами пісенним варіантам, за винятком варіанта пісенної парадигми «Ластівонька прилетіла», в основу якої покладено поєднання пірихія з ямбом (♩♩♩♩♩♩♩♩). Остання, ймовірно, представляє попсований варіант висхідного йоніка.

Десять записаних нами пісенних варіантів творять модифікацію А2, що репрезентує ритмічну форму вірша 4+4+П4+4+4+4. Вона (ця модифікація) властива трьом пісенним парадигмам щедрівок «Там у полі плужок оре», «Чи є дома пан господар», «Із-за гаю зеленого». Силабомелодична модель цих щедрівок (як і в попередніх) представляє висхідний йонік – ♩♩♩♩♩♩ (лише в одному з варіантів парадигми «Чи є дома пан господар», записаному в с. Іванківці Зборівського району Тернопільської області, властиве подовження останньої складоноти на одну мору – замість двох восьмих і двох чверток – дві восьмі, чвертка і половина. Треба зауважити, що такого роду ритмічне подовження властиве традиційному народному музикуванню, оскільки деякі виконавці, що позбавлені ритмічного чуття, дозволяють собі подовжувати чи укорочувати ту чи ту складоноту, особливо останню.

У досліджуваному районі найбільшою кількістю представлені варіанти щедрівок парадигм, що творять дворядкову восьмискладову строфу 4+4//4+4. Треба зазначити, що ця ритмічна форма властива пісенним парадигмам «Щедрик, щедрик, щедрівочка» (10 варіантів, записаних у різних районах Західного Поділля, зокрема в сс. Рожанівка, Синьків Заліщицького, Іванківці, Озерна Зборівського, Чернилівка Підволочиського, Голгоча, Завалів Підгаєцького, Мишковичі, Козівка Тернопільського, Деренівка, Довге Терехівлянського та ін.), «Там на річці на Йордані» (5 варіантів), «Через море доріженька», «Під віконцем черешенька» (6 варіантів), «Ой соколе, соколоньку», (3 варіанти), «Ой дзвін дзвонить, місяць сходить» (3 варіанти), «Ой на небі місяць світить», «Там під міс-

¹ Основним принципом модифікаційної відміни є ритмічна форма приспіву.

том піді Львовом», «Ой там в поліу криниченька», «Там на горі на високій», «Ой у Львові на риночку», «Штихом, браття, заспіваймо», «Господиня рано встала», «Ой учора ізвечора», «Мала нічка петрівочка», «Ой чинчику-Васильчику». Такий довгий перелік пісенних парадигм дає підстави стверджувати, що дворядкова восьмискладова строфа 4+4//4+4 є домінуючою складочисловою формулою у щедрівках Західного Поділля, хоча на відміну від однорядкової вона представляє другий (складно-сурядний) етап у формуванні української обрядової пісенності.

Якщо у варіантах пісенної парадигми «Щедрик, щедрик, щедрівочка» ритмічна форма вірша є сталою, то у варіантах пісенних парадигм «Там на річці на Йордані» (с. Уритва, Вибудів Козівського району Тернопільської області), «Ой дзвін дзвонить, місяць сходить» (с. Глусте Заліщицького, с. Стара Брикуля Теребовлянського р-ну), «Ой на небі місяць світить» (с. Довге Теребовлянського р-ну), «Там під містом піді Львовом» (с. Заднишівка Під волочиського р-ну), «Ой у Львові на риночку» (с. Малі Чорнокінці Чортківського р-ну¹) вона є варіабельною². Такого роду ритмічна рухливість спричинена, насамперед речитативним способом музичного мислення. Адже в межах восьми-дванадцятискладника такі ритмічні відхилення можливі, бо вони в деяких сегментах змінюються на одну-дві складоноти. Приведемо приклади декількох варіантів вищезазначених пісенних парадигм.

Приклад 1.

Там на річці на Йордані	4+4
Йордан воду розливає.	4+4
Там Василенько коня напуває,	5+6
коня напуває, з конем розмовляє.	6+6
– Ой коню ж мій вороненький,	4+4
будь мі в дорозі щасливенький,	5+4
бо ми поїдемо на золотім мості,	6+6
а ми будемо в батенька в гости.	5+5
А батенько не пускає,	4+4
ще й здалека завертає.	4+4

У варіанті пісенної парадигми «Там на річці на Йордані»³, записаному в с. Вибудів Козівського району Тернопільської області, часто відбуваються відхилення від норми складів у окремих сегментах. Якщо перша і п'ята строфи у складочисловому відношенні є сталими, то першому і другому реченням другої строфи властивий відповідно одинадцятискладник та дванадцятискладник, першому і другому віршам третьої – восьмискладник та дев'ятискладник, першому і другому віршам четвертої – дванадцятискладник та десятискладник. Як бачимо, у строфах цієї щедрівки переважають постійні акцентні зміни, що й загалом властиво речитативному типу мелодичного становлення. Аналогічні процеси відбуваються й у варіантах інших вищезазначених пісенних парадигм. Це дає підстави стверджувати, що щедрівки як жанр належать до давнішої фольклорної верстви, коли заспівувач і хор мали автономні функції під час виконання пісні. Про це наголошував й Ф. Колесса [6, 370].

Сімома пісенними варіантами з досліджуваного району репрезентована дворядкова восьмискладова строфа із зовнішнім приспівом. Треба зауважити, що два варіанти пісенної парадигми «Ой у місті Вифлеємі», записані в сс. Ланівці Борщівського та Дарахів Теребовлянського районів Тернопільської області, представляють перехідний етап від однорядкової восьмискладової строфи із зовнішнім приспівом до аналогічної дворядкової. Тут, власне, перша, друга, четверта і п'ята строфи у лановецькому варіанті та перша – у дарахівському є однорядковими, а всі інші – дворядковими (див. приклади 2 і 3.).

¹ Усі вищезазначені райони належать Тернопільській області.

² На варіабельність ритмічної форми вірша в одній і тій же щедрівці (колядці) звернув увагу й К. Квітка, Він зазначав: «У збірнику В. Гнатюка бачимо, що одні варіанти повністю зберігають одну ритмічну форму від початку до кінця, а в інших варіантах відбуваються відхилення. Зокрема, у варіанті № 157–В бачимо, що 3, 5, 6 і 7 зберігають розмір 4+4, а в інших відбуваються розширення» [3, 152].

³ Для прикладу ми взяли лише перший смисловий блок (пісня складається із трьох смислових блоків).

Приклад 2.

Лановецький варіант

Ой у місті Вифлеємі.
 Рано, рано на Йордан.
 Сталася нам ця новина.
 Рано, рано на Йордан.
 Сталася нам ця новина,
 породила діва Сина.
 Рано, рано на Йордан.
 Зібралися всі святії.
 Рано, рано на Йордан.
 Всі святії небеснії.
 Рано, рано на Йордан.
 Стали вони раду мати,
 як Дитятку ім'я дати.
 Рано, рано на Йордан.
 А вкінці вони вгадали
 і Дитятку ім'я дали.
 Рано, рано на Йордан.
 А Пречиста полюбила,
 на престолі положила.
 Рано, рано на Йордан.

Приклад 3.

Дарахівський варіант

Там у місті в Єрусалимі.
 Рано вранці на Йордан.
 Стала нам ся днесь новина,
 породила Діва Сина.
 Рано вранці на Йордан.
 Стали вони раду мати,
 як Дитятку ім'я дати.
 Рано вранці на Йордан.
 Раду мали та й питали,
 святим Павлом Го назвали.
 Рано вранці на Йордан.
 Мати Божа не злюбила,
 від престола відступила.
 Рано вранці на Йордан.
 Стали вони раду мати,
 як Дитятку ім'я дати.
 Рано вранці на Йордан.
 Раду мали та й питали,
 святим Петром Го назвали.
 Рано вранці на Йордан.

Вищезазначеним варіантам пісенної парадигми «Ой у місті Вифлеємі» та варіантові пісенної парадигми «Там на річці на Йордані», записаному в с. Постолівка Гусятинського району Тернопільської області, властивий зовнішній приспів семискладової будови 4+3. Така приспівна структура – рідкісне явище у щедрівках Західного Поділля. Вона є типовою у приспівках пісень весняного календарно-обрядового циклу [8, 171]. На силабомелодичному рівні ритмічна структура приспіву складена із висхідного йоніка та анапеста (♩ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪), що не є типовим явищем для весняного фольклору.

Варіанти пісенних парадигм «Ластівонька ряба-біла» та «Синє небо, ясні зорі», що записані в сс. Лисичинці Підволочиського та Ліщанці Бучацького районів Тернопільської області, представляють дворядкову восьмискладову строфу із зовнішнім приспівом восьмискладової будови 4+4//4+4+П4+4. Смыслові наповнення приспівів у цих варіантах є типовими для щедрівок. Лисичинський варіант репрезентований смыслом «Щедрий вечір, Святий вечір», а ліщанцівський – «Щедрий вечір, сумний вечір»¹.

У двох варіантах пісенних парадигм «Щедрівочка щедрувала» й «А я знаю, що пан дома» присутня дворядкова восьмискладова строфа із зовнішнім приспівом шістнадцятискладової будови 4+4//4+4+П4+4+4+4. Словесна лексика цього приспіву є типовою для щедрівкового жанру: «Щедрий вечір, добрий вечір, добрим людям на здоров'я». Він, власне, й ініціює людям щедрість, здоров'я й доброту.

У Західному Поділлі і сьогодні побутують щедрівки, які виконуються лише при обряді «Маланка». Їх місцеві жителі називають маланковими піснями². Більшість фольклористів (збирачів та науковців – В. Доманицький, Я. Головацький, К. Квітка, Ф. Колесса, А. Іваницький) зараховують пісні, виконувані при обряді «Маланка», до щедрівок. Я. Головацький дотримується думки, що «об-

¹ Лексеми «сумний вечір» прив'язані до повстанської щедрівки, яка побутувала в Західному Поділлі в період національно-визвольних змагань українського народу 1940-1950-х років.

² При спілкуванні із західноподільськими інформаторами на предмет назви пісень, які виконуються при обряді «Маланка», вони їх називали «маланковими піснями». Тобто, за їхніми визначеннями, маланкові пісні не є ні колядками, ні щедрівками.

ряд Маланки» займає особливе місце в системі свят зимового календаря» [7, 144]. Ми також схильні вважати маланкові пісні щедрівками, оскільки в давнину обряд «Маланка» був присвячений народженню нового Місяця-молодика – другому небесному світлу Уацилу, й тому він творить іншу, ніж колядкова, систему ритмічного та мелосного артефакту. Підставою для цього є й їхня ритмічна форма вірша 4+4//5+4.

Традиція старого Нового року (14 січня) в українців є доволі пізньою й тому не могла виробити власного ритмічного модусу. Щедрювання в Галичині властиве лише другому Святому вечору, якого тут називають Щедрим вечором (він святкується 18 січня) та Йордану. На думку К. Квітки, джерело маланкових пісень, мабуть, – Наддністрянщина. У записаних там пісенних варіантах обряд «Маланка», а також аналогічний головний її персонаж, називається Наддністрянкою. Так він називається навіть у варіанті, записаному в м. Ананьєво Одеської області, доволі віддаленому від центральної Наддністрянщини» [3, 138].

Строфічна будова маланкових пісень є дещо іншою порівняно із звичайними щедрівками. Вона має лише їм притаманну структуру як на ритмічному, так і на силабомелодичному рівнях. Їхня складочислова будова відтворена формулою 4+4//5+4 та наступною структурою силабомелодичної моделі (♩♩♩♩|♩♩♩♩ – у першому та другому сегментах, ♩♩♩♩ – у третьому, а четвертий сегмент аналогічний першому ♩♩♩♩). Як бачимо, силабомелодична модель маланкових щедрівок зазвичай впливає із рухових елементів, які мають відповідні символічні смисли і пов'язані із сакралізацією народження Місяця (маланкові щедрівки переважно виконуються з танцювальним та інструментальним супроводом). Як показав аналіз, вони є доволі архаїчними і ще й сьогодні утримують у собі лише їм притаманне смислове навантаження. Треба зауважити, що маланкові пісні, як і більшість власне щедрівок, мають невнормовану строфічну будову (у них часто відбуваються розширення окремих сегментів на одну чи дві складоноти). Для прикладу представимо фрагмент ритмічної форми вірша маланкової щедрівки «Мала нічка-петрівочка», записаної в с. Синьків Заліщицького району Тернопільської області:

Приклад 4.

Мала нічка петрівочка,	4+4
не виспалася Маланочка.	5+4
Шовки пряла, віночок ткала	4+5
та й до батенька відсилала.	5+4
Не мої шовки, не мій віночок,	5+5
не моя дочка Маланочка.	5+4

...

У цьому фрагменті спостерігаються відхилення від сталої ритмічної форми лише в окремих місцях: у другому сегменті третього вірша та в першому і другому сегментах п'ятого. Така ритмічна варіабельність у сегментах дає привід припустити, що маланковим пісням, як і щедрівковому жанру, в цілому властивий речитативний тип мелодичного становлення.

У щедрівках Західного Поділля зустрічаються строфи, ритмічна форма вірша яких має будову 4+6. Треба зауважити, що така структура у піснях зимового календаря належить до рідкісних і властива лише двом щедрівковим парадигмам «Ой сивая та і зозуленька» і «Добрий вечір до вашої хати». Серед наших записів щедрівкова парадигма «Ой сивая та і зозуленька» представлена 30-ма варіантами, що побутують в усіх районах досліджуваної місцевості, зокрема в Тербовлянському, Чортківському, Тернопільському, Заліщицькому, Підволочиському, Підгаєцькому, Зборівському, Козівському, Бережанському, Збарзькому та ін.

Ритмічна форма вірша цієї щедрівкової парадигми належить до структуротворчого рівня сподіння варіантів. Адже у цій формі структурується другий сегмент за рахунок подрібнення першої та другої складонот у другому сегменті однорядкової строфи. Тут замість диспондейної моделі виступає поєднання дипірихія зі спондеєм (♩♩♩♩|♩♩♩♩). Треба зауважити, що у варіантах цієї пісенної парадигми доволі сталими є ритмічна та семантична структури зовнішнього приспіву. Вона (ритмі-

чна структура приспіву) складається із чотирисегментного шістнадцятискладника 4+4+4+4 із традиційною і типовою для щедрівок семантичною лексикою «Щедрий вечір, добрий вечір, добрим людям на здоров'я».

У Західному Поділлі і сьогодні побутують варіанти пісенної парадигми «Добрий вечір до вашої хати» (записи зроблені в сс. Довге і Стара Брикуля Тербовлянського району Тернопільської області), яким також властива ритмічна форма вірша 4+6, але вона представлена дворядковою строфою (старобрикульський варіант має гетероритмічну будову строфи 4+6//6+6). Це є прикладом трансформації ритмічної форми строфи, яку могло зумовити індивідуальне уподобання виконавця додавати дві складові до першого сегмента другого вірша й закріплення його в окремо взятій співокій традиції або вплив якоїсь напливової форми, яку засвоїв конуретний реципієнт.

Отже, ритмічна форма вірша 4+4 у щедрівках Західного Поділля, як і в аналогічних піснях всієї української території, є найбільш поширеною і репрезентативною. Вона є свого роду структурним модусом у піснях, виконуваних у період святкування Щедрого вечора і Водохреща. Аналізовану ритмічну форму вірша 4+4 у щедрівках досліджуваної місцевості доповнюють й аналогічної будови приспіву, що домінують лише в піснях щедрівкового жанру й значно менше поширені в традиційних народних колядках. Все це дає підстави констатувати, що ритмічна форма вірша 4+4 є типовою у щедрівках і є характерною ознакою цього жанру в цілому.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гошовский В. У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению. – М.: Сов. композитор, 1971.
2. Іваницький А. І. . Українська народна музична творчість: Посібник для вищ. та серед. учб. закладів. – К.: Муз. Україна, 1990.
3. Квитка К. Песни украинских зимних обрядовых празднеств // К. В. Квитка. Избранные труды в двух томах / Сост. и комментарии В. Л. Гошовского. М. : Сов. композитор, 1973. – Т. 2. С. 132–158.
4. Колесса Ф. Про генезу українських народних дум. – С. 127.
5. Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень // Ф. М. Колесса. Музикознавчі праці / Підгот. до друку С. Й. Грица. – К.: Наук. думка, 1970. – С. 25–233.
6. Колесса Ф. Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті // Ф. М. Колесса. Музикознавчі праці / Підгот. до друку С. Й. Грица. – К. : Наук. думка, 1970. – С. 368–397.
7. Народные песни Галицкой и Угорской Руси собранные Я. Ф. Головацким. – Ч. III. Разночтения и дополнения. Отделение II. Обрядные песни. – М.: В университетской типографии, 1878. – С. 142–187.
8. Смоляк О. Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури. Монографія. Частина перша. – Тернопіль: Астон, 2004.
9. Смоляк О. Український дитячий музичний фольклор. Підручник-хрестоматія. – Тернопіль: Лілея, 1998.

Lyubomyra Ivanochko-Kudiarska

RHYTHMICAL FORM OF THE POEM 4+4 CHRISTMAS CAROLS OF WESTERN PODILLYA

In this article the rhythmical form of the poem 4+4 and its syllabomelodical modifications in Christmas carols of Western Podillya have been analyzed. The attention is at the conformity of rhythmical form of refrains and stanzas, their semantic filling.

Key words: rhythmical form, syllabomelodical rhythm, Christmas carols, song's paradigm, stanza, refrain.

ЕВОЛЮЦІЯ НАРОДНОМУЗИЧНИХ ФОРМ ГАЇВОК ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ

У статті простежено еволюцію народномузичних форм гаївок Західного Поділля, що пройшли етап від астрофічних до сьогодні збереглися в активному співочому репертуарі, враховано співдію традиційних та новаторських елементів.

Ключові слова: Західне Поділля, еволюція, народномузична форма, силабомелодична модель, гаївка

Останнім часом в українському етномузикознавстві найбільший інтерес викликають ті питання, що пов'язані з теоретичним осмисленням фольклору. Це насамперед стосується дослідження традиційного мелосу (С. Грица, Л. Єфремова, М. Хай), ритмічних форм вірша та їхніх силабомелодичних моделей (А. Іваницький, С. Грица, Б. Луканюк, О. Смоляк, В. Коваль, О. Дудар), регіональної мелотипології (Є. Єфремов, Н. Супрун, Б. Яремко, О. Тюрікова) та ін. На жаль, сьогодні менше уваги етномузикознавці звертають на дослідження народномузичних форм, зокрема їхньої співдії, на трьох рівнях – семантичному, власне пісенному та мелодичному.

Мета статті – простежити еволюцію народномузичних форм гаївок Західного Поділля, що сьогодні збереглися в активному співочому репертуарі, враховуючи співдію традиційних та новаторських елементів.

Як показав аналіз, народномузичні форми¹ гаївок Західного Поділля пройшли еволюцію від астрофічної періодичності до строфічного гіпотаксису. Найдавнішу (первісну) групу представляють астрофічні форми. Вони належать до реліктових у цього жанрі і малодосліджених українськими та зарубіжними етномузикознавцями.

Серед великого розмаїття різновидів народномузичних форм, які зустрічаються в гаївках Західного Поділля (для аналізу ми залучили біля 1000 музичних варіантів гаївок із зазначеного терену), астрофічні побудови присутні у 19-ти зразках (маємо на увазі у пісенних парадигмах «Зайчик» (11 варіантів), «Льон» (2 варіанти), «Самотній» (1 варіант), «Вінок» (1 варіант), «Шум» (1 варіант), «Ой, жук, жук» (1 варіант). Це лише 2% усіх аналізованих народномузичних зразків.

Треба зауважити, що астрофічні народномузичні форми найімовірніше беруть свій початок з верхнього палеоліту (40-15 тисяч років тому)², коли в мові почали формуватися синтагматичні ряди, різні за ритмічною будовою та семантичним навантаженням. На астрофічне формування вперше звернув увагу Ф. Колесса: «Розвиток ритмічності в українській народній пісні ішов від неправильної речитативної форми до щораз більшої правильності й однотайності в каденційних закінченнях віршів у їх розмірі і внутрішній кристалізації» [13, 80]. А вже в неолітичних наспівах, за твердженням А. Іваницького, «панував речитатив (це засвідчують найдавніші наспіви обрядового фольклору в усіх слов'ян)» [9, 20]. Отже, на початковому етапі становлення народнопісенного мистецтва не текст «унормовувався» музикою, а передусім наспів підпорядковувався текстові (як це спостерігається в інших астрофічних творах – голосіннях, думах, в рецитаціях церковної служби).

Увесь первісний словесний текст в обрядових творах був насичений магією (вірою у здійс-

¹ На народномузичні форми в українському етномузикознавстві вперше звернув увагу і накреслив шляхи їхнього становлення та розвитку Ф. Колесса у праці «Ритміка українських народних пісень» [13]. Погляди Ф. Колесси на формотворчі процеси у фольклорі підтримали і розвинули українські та зарубіжні вчені К. Квітка [12], В. Гошовський [5], С. Грица [6], А. Іваницький [11], О. Смоляк [14; 15; 16], Б. Асаф'єв [1], І. Земцовський [8], Н. Владикіна-Бачинська [3], А. Банін [2] та ін. Але їхні погляди на цю проблематику (крім С. Грици, Ф. Колесси, А. Іваницького, О. Смоляка) переважно мали констатаційний характер і недостатньо торкалися процесів їхньої еволюції.

² Ця вікова періодизація запропонована А. Іваницьким у книзі «Українська музична фольклористика (методика і методологія)» [10].

ненність усього того, про що співається в пісні). Тому у словесні тексти вкладалися різного роду прохання, вимоги, погрози з відповідним семантичним наповненням. Отже, організуючим елементом на початковому етапі становлення народної пісні був словесний текст, що переважно реалізовувався простими реченнями у формі окремих слів або синтагм, які поєднувалися у відповідні ритмоінтонаційні форми. Система їхніх поєднань була довільною (несиметричною) і впливала насамперед із характерних ознак основного образу-персонажа (основними образами-персонажами на початковому етапі міфологічного мислення були фітоморфні, зооморфні чи антропоморфні явища природи, фетиші, тотеми). Прикладом вищесказаного можуть бути більшість варіантів пісенної парадигми «Зайчик», які в досліджуваному середовищі зберегли найдавніші первісні ознаки. До них насамперед належать варіанти із сіл Паївка Гусятинського та Великий Ходачків Козівського районів Тернопільської області, строфоїди яких мають 7-10 віршів та 5 ритмоінтонаційних рядів.

Найдавнішим із них, на нашу думку, є великоходачківський варіант, строфоїд якого налічує 10 віршів, що втілені у 5 ритмоінтонаційних рядів. У перший ритмоінтонаційний ряд входить двосегментна структура, де перший сегмент представляє вихідне дактилічне ядро, насичене інтоною прохання, а другий побудований на речитативному його розгортанні (див. приклад 1).

Приклад 1.

с. Великий Ходачків Козівського р-ну Терн. обл.

Зай - чи - ку, зай - чи - ку, ти си - ве - сень - кий, го - лу - бе, го - лу - бе. А - ні ку - ди, зай - чи - ку,
не - рес - ко - ти, а - ні ку - ди, зай - чи - ку, не - рес - ко - ти. Ой там зай - чик, свят - ко - ми - лич - ком,
рят - би - ч - ко - ем, ре - з - че - шт - ся
та в'яз - ми - ст за бо - пель - зу, шу - кай се - бі то - ва - ри - тель - ки. Кат - лу хоч, ту під - скоч.

Другий строфоїдний вірш є неповним, його представляє лише дворазове повторення вихідного сегмента-ядра, лексема якого несе інше семантичне (синонімічне) забарвлення (замість «зайчику» – «голубе»). Все це в цілому уподібнене до колісцевої структури (термін Ф. Колееси) і визначає композиційний зачин (З).






Другий ритмоінтонаційний ряд охоплює 3-й і 4-й строфоїдні вірші, які є трисегментними: перший сегмент дигірихійний, другий – дактилічний, а третій – поєднання дактиля зі спондеєм (хоча в багатьох варіантах зустрічається подвійний анапест).

Третій ряд охоплює 5-й, 6-й і 7-й вірші, що є двосегментними і побудовані на диспондейній ритмічній організації (хоча другий сегмент 6-го вірша трансформований у анапестово-спондейну форму). До речі, другий та третій ритмоінтонаційні ряди представляють композиційний хід (X) і є найдовшими в часовому відношенні.

Четвертий ритмоінтонаційний ряд – це двосегментне слідування дигірихія і диспондея і в композиційному відношенні представляє кінцівку (К). У цьому пісенному варіанті є і композиційна посткінцівка, яка представляє двосегментну анапестову магічну формулу «котру хоч, з тов підскоч», що і творить 5 ритмоінтонаційний ряд. До речі, формотворчі посткінцівки магічного змісту – поширене явище у гайках Західного Поділля.

Як бачимо, у словесному тексті досліджуваного варіанта «Зайчика» відчувається ряд паратактичних зіставлень речень різної довжини, які творять єдине ціле: в одних випадках засобами синтаксичної «коми», а в інших – синтаксичної «крапки». Функцію «коми» можуть виконувати інтонеми, що завершуються II, III, IV, V чи навіть VI ступенями. Це залежить в основному від інтонаційного (модального) обсягу інтоном. У строфоїдах поки що мало помітна парна періодичність, яка у строфічних формах стане домінуючою.

Приклад 2.

1. |  | – з
2. |  | 2 – х
3. |  | – х
4. |  | 2 –х
5. |  | – к

У його основі лежить чотирискладове ритмоінтонаційне ядро, яке в наступних рядах трансформується, виходячи із кількості рядів у них (амплітуда модифікації доходить до восьмискладника).

Хід – найбільш розвинута композиційна форма в цьому варіанті. Він поєднує у собі 2, 3 та 4 ритмоінтонаційні ряди, де другий і четвертий споріднені ритмічним та інтонаційним становленням.

Останній (п'ятий) ритмоінтонаційний ряд є неповним (побудований на одному сегменті) і представляє композиційну кінцівку, в основі якої лежить магічна формула «щоби було так».

Треба зазначити, що в цьому зразку явно відчутна ладоінтонаційна пливкість: «віссю» обертання 1, 2 та 4 рядів є звук «соль», а 3 та 5 – звук «мі», а також перевага словесної акцентуації над музичною (остання завжди прагне до парної періодичності) і питальна модальність над спонукальною.

З розвитком логічного мислення строфоїдні форми починають звужувати сферу використання ритмоінтонаційних рядів. Це передусім пов'язано із використанням у них рухових елементів, в яких закладена природна здатність уніфікації словесних наголосів. Підтвердженням цього є чотири варіанти пісенної парадигми «Зайчику», записані в селах Біла Чортківського, Мечищів Бережанського та в смт. Хоростків Гусятинського району Тернопільської області, в яких відбулося ритмоінтонаційне звуження до двох рядів [14, 72-80].

Вищезазначені варіанти пісенної парадигми «Зайчику» дають підстави стверджувати, що в найдавніших шарах фольклору обрядова пісня виступала в астрофічних формах. Про це стверджує і Ф. Колесса, опираючись на думку польського дослідника М. Кавчинського, що «первісний вірш був не віршем, а простим реченням, а паратактичне зіставлення таких речень різної довжини утворювало ціле – найдавнішу форму пісні у той час, коли вона почала йти дорогою самостійного розвитку» [13, 55]. Отже, в астрофічних формах спочатку фігурувала проста періодичність з усіма композиційними елементами: зачином, ходом та кінцівкою та з пріоритетом синтаксичної крапки в ньому. Пізніше, в період мезоліту, вона почала трансформуватися у паратактичні відношення з частим фігуруванням синтаксичних «ком». У строфоїдах паратактичні зіставлення поєднуються в єдине ціле певними блоками: парними або непарними. Кожен блок може нараховувати від одного до чотирьох простих речень, підпорядкованих певній ритміко-інтонаційній інтонації. Кожен ритмоінтонаційний блок завершується формотворчою «крапкою», а внутрішні інтонації – «комою» на III або V ступенях. У найдавніших зразках, зокрема в «Шумі», деяких варіантах «Зайчика» та «Вон, хлопці, вон», функцію «коми» відіграє II ступінь. Для строфоїдних віршових блоків властивий принцип повторності (інтонаційний, ритмічний, ладовий, словесний). Словесні блоки найчастіше насичені лексемами перераховування, прохання, констатації, погрози тощо.

З часом дворядний ритмоінтонаційний строфоїд трансформується в однорядкову форму, яка має первісні ознаки строфіки у всіх її проявах: семантичному, ритмоінтонаційному, синтаксичному, словесному тощо, тобто починає відбуватися типізація простої періодичності.

У строфічній народній традиційній музиці однорядкова форма (за С. Грицою, форма-колон¹)

¹ Термін «колон» вперше в українському етномузикознавстві ввела у науковий обіг С. Грица у праці «Мелос української народної епіки» [53]. За її твердженням, «в мелодії ця конструкція реалізується стало повторюваним, нерідко варійованим мелодичним рядом, що в поєднанні із текстом утворює самостійну цілісність – колон» [53, 110-111].

належить до базових структур не тільки в обрядовій творчості, але й у епічних пісенних зразках: баладах, співанках-хроніках, коломиїках. Ця формотворча конструкція притаманна також і південнослов'янській фольклорній традиції, зокрема сербській, моравській, болгарській [17].

Українські вчені етномузикознавці В. Гошовський, С. Грица та А. Іваницький, враховуючи етнолінгвістичні та компаративістичні наукові дані, вважають, що становлення простої періодичності припадало на кінець палеоліту (40-15 тисяч років тому). «Це епоха найдавніших предків слов'ян та раннього слов'янства» [10, 14]. Мова у цей період уже була наповнена ознаками членоподільності, абстрагована на рівні зображувальної символіки (доказом цього є наскельні малюнки древніх людей та тварин). У музичних конструкціях зустрічається серіаційний (термін А. Іваницького) тип мелодичного становлення з опосередкованим кадансуванням. Тому однорядкова строфа має певні інваріантні ознаки. Вона формується за принципом нанизування подібних (одновисотних чи різновисотних) ритмоінтонаційних сегментів-серій. Адже у давніх музичних пластах діє досить жорстка інтонаційна регламентація. Вона буває або спадною (спонукальною), або хвилеподібною (питальною). У простій періодичності буває лише одна синтаксична «крапка».

Для підтвердження вищесказаного у гаївковому масиві Західного Поділля збереглося 6 реліктових однорядкових форм (колонів), які репрезентують в основних рисах етап типізації простої періодичності¹. Це варіанти пісенної парадигми «Ой була, була я в місті вдова» із сіл Нараїв, Мечищів Бережанського району та з м. Бережан, «Скакала жабка понад річку» з м. Хоростків Гусятинського району, «Мала Гандзелька чотири браття» з с. Стара Ягольниця Чортківського району Тернопільської області та «Через садочок стежка вузенька» з м. Глиняни Золочівського району Львівської області.

Як бачимо, однорядкова форма в гаївках Західного Поділля є першою сходинкою у становленні строфічних форм, а на синтаксичному рівні – сталим закріпленням простої періодичності. Формування простої періодичності відповідає тій історичній епосі, в якій сформувався календарно-обрядовий фольклор, зокрема й весняний (кінець палеоліту-середина першого тисячоліття до нової ери), що позначений в переважній більшості серіаційним типом мелодичного розгортання та скриптою класифікацією.

Одним із чинників, які впливали на розширення простої періодичності в гаївках Західного Поділля, були приспівно-заспівні елементи.

На думку українських вчених-етномузикознавців Ф. Колесси [13, 44], В. Гошовського [4, 22], С. Грици [7, 127], А. Іваницького [11, 49], заспівно-приспівні елементи вперше проявилися в окремих вигуках чи лексичних групах із відповідною смисловою кодифікацією, які в подальшому набули сталих (нормалізуючих) ознак. Такого роду семантична уніфікація сягає, власне, того періоду, коли в народному музичному мисленні формується складносурядність², тобто походить з того часу, коли окремі лексеми в гуртовому співі починають набирати відповідного міфологічного сакрального навантаження.

Тому, як зазначає Ф. Колесса, «... вибивається наверх індивідуальна творчість: властивий текст пісні імпровізує зачинатель (чи зачинателька), а хор обмежується лише повторюванням його слів та стереотипних окликів і приспівок-рефренів, що становлять тривалу і непорушну частину пісні» [13, 44]. З часом ця приспівно-заспівна лексика все більше «обростає» обрядодійною сутністю й деколи стає навіть більшою за обсягом, ніж пісенний вірш.

Утворення приспівів-заспівів як стало нормуючих елементів припадає на той історичний етап розвитку суспільства, коли обряд починає сакралізуватися, тобто потребує нормалізуючо-організуючих форм. Тому проста періодичність починає розширюватися через подвійне повторення або через паратаксичне зіставлення двох (а деколи і трьох) простих періодичностей. Приспівно-заспівні елементи є передвісником появи формотворчого паратаксису.

Наступний етап у формуванні гаївок Західного Поділля спричинений появою складносуряд-

¹ Про просту періодичність див. статтю: Смоляк О. Форма колон у гаївках Західного Поділля [16, 58-66].

² Див про історію становлення музичних речень у праці: А. Іваницький. Українська музична фольклористика (методологія і методика) [10, 51-53].

ного речення. «Воно (складносурядне речення. – О. С.) почало формуватися за доби розпаду індоєвропейської спільноти – близько 5-4 тисяч років тому» [9, 68].

Складносурядне речення відрізняється від простого розімкнутою інтонацією. Якщо серіація простого речення замикається спадною інтонацією (говорячи музикознавчою термінологією, – остаточним кадансом), то серіація двох або трьох простих речень має одну чи дві висхідні інтонації (лінгвісти її називають актикаденціями), що припадають на закінчення першого або другого речень та кінцеву низхідну інтонацію, що замикає музичну інтонацію. На думку лінгвістів, інтонація є найпершим формотворчим засобом побудови речень. Саме такого роду музичний зв'язок з його незавершеними та завершеними закінченнями (антикаденціями та каденціями) став підставою для «розростання» народномузичних форм.

Якщо дворядковий партаксис у гаївках Західного Поділля охоплює 44, 8% усіх представлених народномузичних форм, то трирядковий партаксис лише 14, 6%. Остання народномузична форма, на думку А. Іваницького, «також належить до дуже давніх» [9, 116]. Вона – дуже зручне структурне поєднання як для втілення партаксичного принципу в музиці, так і для її композиційних елементів, зокрема для антифонарного співу. Адже першу фразу-речення в давній період завжди виконував хорег (вохв чи вождь), а друга та третя фраза-речення в основному резюмувалася усіма учасниками обряду (громадою, родом). Трирядковий партаксис, на думку етнолінгвістів, сформувався в межах другого тисячоліття до нової ери (в період формування протоукраїнської культури).

Трирядковий партаксис у гаївках Західного Поділля представлений двома принципами формування: серіаційним та класифікаційним (перший охоплює 30 пісенних зразків, а другий – 40).

Якщо у дворядковій партаксичній формі функцію синтаксичної «коми» виконує лише перше речення, то у трирядковій цю функцію може виконувати перше речення і його повтор (обов'язково структуротворчий) або перше речення та перший повтор другого речення. При такому формуванні, як правило, присутні дві синтаксичні «коми» та одна синтаксична «крапка».

Трирядкова серіаційна сурядність з монарним зіставленням сегментів-речень присутня лише у двох пісенних варіантах хвальної гаївки «Вже весна воскресла», записаних у с. Кабарівці Зборівського району та Бенева Тереховлянського району Тернопільської області. У цих зразках вона представляє початковий етап трирядкового формування взагалі (коли ритмоінтонаційний сегмент дорівнює ритмоінтонаційному віршу).

Основний масив трирядкової серіаційної сурядності базується на бінарному зіставленні класифікаційних сегментів у рядках, зокрема з дворазовим автоматичним повторенням другого сегмента в першому реченні авв/а'в'/а'в»). Таке формування охоплює 25 пісенних варіантів, що належать переважно давнішій фольклорній верстві й складають типовий ритмоінтонаційний модус-артефакт, що властивий лише вузькооб'ємним ритмічним моделям (до речі, він поширений у всіх районах Західного Поділля і виходить на весь український етнічний простір).

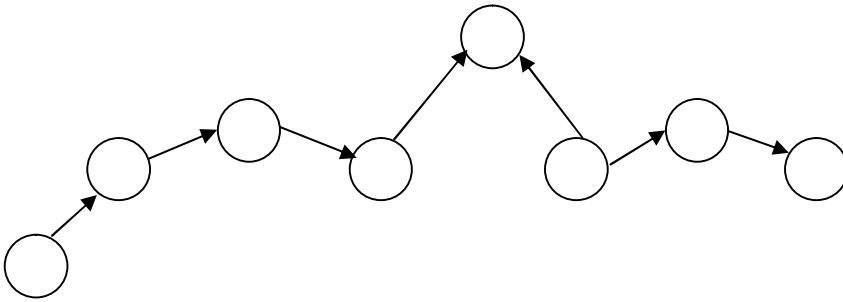
Тернарне класифікаційне поєднання сегментів у трирядковій сурядності – рідкісне явище, адже воно реалізоване лише у двох пісенних варіантах пізнішої фольклорної верстви.

Трирядковий партаксис дав поштовх для формування в гаївках Західного Поділля елементів гіпотаксису. Ця формотворча структура у даному жанрі зустрічається в одиничних проявах (у 7-ми пісенних варіантах), та й то лише в гаївкових парадигмах пізнішої фольклорної верстви, які сформувалися під впливом гармонічного способу мислення.

Елементи гіпотаксису простежуються у варіантах пісенної парадигми «Ой чому ти не танцюєш, Галю?». Тут відбувається подвійне поєднання антифонарію з використанням респонзії. У строфі, яка за мовним синтаксисом є чотирирядковою, використана подвійна респонзія, де перша її частина творить форму АА', а друга – АВ. У цілому вона представляє структурне поєднання АА'АВ.

Зачатки гіпотаксису в гаївках Західного Поділля виступають лише на рівні плагальних відносин між реченнями. Це яскраво простежується в одному із варіантів пісенної парадигми «Наданчику-набринчику», записаному в смт. Поморяни Перемишлянського району Львівської області (див. схему 1).

Схема 1.

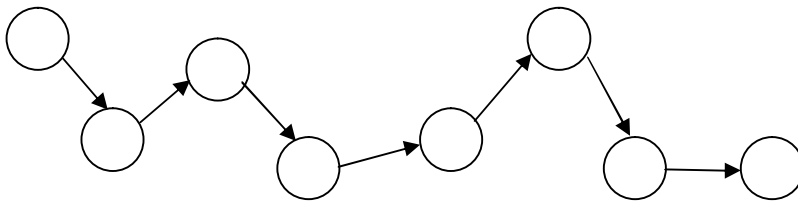


У цьому прикладі відчувається зародження музичного гіпотаксису в обрядовому формотворенні, хоча мовні стосунки «обертаються» в звичайному паратаксисі (тут присутнє перерахування дії головного персонажа – «наданчика»).

Для двох варіантів пісенних парадигм «Писар гуси зганяє» та «Понад греблю шумлять раки» властива чотирирядкова строфа із внутрішніми та зовнішнім приспівом АпАпВпВп. Як ми вже зазначали, такого роду приспіву в порівнянні з іншими – значно пізнішого походження.

У ритмоінтонаційному відношенні вони продовжують інтонаціями кожного із речень і повністю їм підпорядковані. На звукорядному рівні ця формотворча модель творить інші функціональні ряди. Це насамперед пов'язано з їхнім модальним зіставленням: для перших двох речень властива спонукальна модальність, а для двох других – питальна (див. схему 2).

Схема 2.



У цих зразках спостерігаються початки автентично-плагальних відношень між реченнями, хоча у фольклорному мисленні реципієнтів ще повністю домінує модальність.

Варіантам пісенних парадигм «Хтіла мене мати за першого дати» та «Ой мав цар три дочки» також властива чотирирядкова форма, що побудована на засадах гіпотаксису, але вона має інші способи поєднання речень – тернарні та квартнарні (АВСС' та ABCD).

У гаївках Західного Поділля зустрічається і шестирядкове формування, але воно притаманне лише двом зразкам пісенних парадигм – «Заспіваймо, паняночки» та «Вию вінець». Якщо в першому зразку шестирядкова форма – це розширення аналогічної чотирирядкової (тут присутній структуротворчий повтор третього та четвертого речень), то другий зразок представляє типову колісцеву форму АА'ВВ'АА'. Це формотворення, без сумніву, пізнішого походження, оскільки воно виникло під впливом введення в композицію гаївки ще однієї звичайної пісні «Жито, мамцю» як середньої частини. До речі, середня частина із крайніми, які багаторазово повторюються, споріднена ритмоінтонаційно, а на синтаксичному рівні представляє звичайний паратаксис.

На основі ряду прикладів нашого аналізу можна стверджувати, що традиційна народна музика, зокрема гаївкова, розвивалася шляхом переходу від астрофічних форм до строфічних. Спочатку строфоїди мали дещо більшу кількість ритмоінтонаційних рядів, з часом вони «стискалися» і набирали максимум уніфікаційних норм, таким чином переходячи до строфічних модусів. А історія розвитку строфіки спочатку апелювала до простої періодичності, потім до паратаксису, а в кінці – до гіпотаксису. Власне строфічні структури й складають основний фонд гаївок Західного Поділля.

ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процес. Книги первая и вторая. Изд. 2. – Л.: Музыка, 1971.
2. Банин А. А. Трудовые артельные песни и припевки. – М. : Сов. композитор, 1971.
3. Владыкина-Бачинская Н. Музыкальный стиль русских хороводных песен. – М.: Музыка, 1976.
4. Гошовский В. У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению. – М. : Сов. композитор, 1971.
5. Гошовский В. Украинские песни Закарпатья /Под ред. Л. Н. Лебединского. – М.: Сов. композитор, 1968.
6. Грица С. Й. Мелос української народної епіки. – К. : Наук. думка, 1979.
7. Грица С. И. Украинская песенная эпика. – М. : Сов. композитор, 1990.
8. Земцовский И. Мелодика календарных песен. – Л. : Музыка, 1975.
9. Іваницький А. І. Основи логіки музичної форми (проблеми походження музики). Навч. посібник. – К. : Альтерпрес, 2003.
10. Іваницький А. І. Українська музична фольклористика (методологія і методика): Навч. посібник. – К. : Заповіт, 1997.
11. Іваницький А. Українська народна музична творчість: Посібник для вищих та середніх навчальних закладів. – К: Муз. Україна, 1990.
12. Квитка К. Амфибрахий в украинских народных песнях (из записок о ритмике) // К. Квитка. Избранные труды в двух томах / Сост. и комментарии В. Л. Гошовского. – М.: Сов. композитор, 1973. – Т. 2. – С. 81-111.
13. Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень // Ф. М. Колесса. Музикознавчі праці / Підгот. до друку С. Й. Грица. – К. : Наук. думка, 1970. – С. 21-233.
14. Смоляк О. Астрофічні форми у гаївках Західного Поділля //Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство /Ред. колегія: Б. О. Водяний, С. Й. Грица, М. П. Загайкевич та ін. – №1(6). – 2001. – С. 72-80.
15. Смоляк О. Приспівно-заспівні елементи в гаївках Західного Поділля //Традиційна народна музична культура Західного Поділля: Збірник статей і матеріалів / Ред. колегія: І. Мацієвський, С. Павлишин, Л. Кияновська та ін. – Тернопіль: Астон, 2001. – С. 5-15.
16. Смоляк О. Форма колон у гаївках Західного Поділля //Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство /Ред. колегія: Б. О. Водяний, С. Й. Грица, М. П. Загайкевич та ін. – № 2(7). – 2001. – С. 58-66.
17. Стоин В. Народни песни от Средна Северна България. – София: Изд-во мин. на народ. просвещение, 1931.

Oleh Smolyak

THE EVOLUTION OF FOLK MUSIC FORMS OF HAYIVKAS IN THE WESTERN PODILLYA

The article investigates the evolution of folk music forms of hayivkas in the Western Podillya. Hayivkas preserved their primary forms and remained active in the singing repertoire, taking into consideration the cooperation of traditional and innovative elements.

Key words: Western Podillya, evolution, folk music form, hayivka, syllable melodic model.

ПІСЕННІ ПАРАДИГМИ ВЕСІЛЬНИХ ПІСЕНЬ ПОДІЛЛЯ ТА ЇХ ПРОСТОРОВІ МОДИФІКАЦІЇ

У статті досліджується дія пісенної парадигми в межах однієї етнографічної зони (Поділля) на прикладі весільних пісень, зафіксованих у селах Хмельниччини, Вінниччини, Тернопільщини.



Ключові слова: Поділля, пісенна парадигма, весільні пісні.

Сучасне етномузикознавство робить акцент на вивченні типології та динаміки фольклорної традиції одного етнографічного регіону, застосовуючи порівняльні методи аналізу пісенного фольклору на семантичному та структурно-морфологічному (силаборитмічному, композиційному, ладозвукорядному та виконавському) рівнях з увагою до різних рівнів тотожності його структурних параметрів.

В основу аналітичного зіставлення репертуару досліджуваного регіону покладено дію пісенної парадигми як сукупності варіантів пісенного твору та ідентифікації їх на різних рівнях спорідненості, розроблену українським етномузикознавцем С. Грицою [7, 36-44]. Матеріалами для порівняльного аналізу послужили зразки з двотомного видання «Весілля» [5; 23] (упорядник текстів М. М. Шубравська, упорядник нотного матеріалу О. А. Правдюк), з 2-го тому видання «Весільні пісні» [2], зі збірника «Пісні Поділля» [9], записи Насті Присяжнюк із с. Погребище на Східному Поділлі (Вінницька область) [3], весільні пісні Віньковеччини [4].

Мета статті – з'ясувати динаміку фольклорної традиції одного етнографічного регіону на матеріалах власних записів (здійснених упродовж 1997 – 2004 років в селах Хмельницької області) та записів, що містяться у друкованих джерелах з Хмельниччини, Вінниччини та Тернопільщини. Розглянути пісенні парадигми весільних пісень з точки зору пісенної та ритмічної форми, складочислової будови, мелодичного контуру, ладозвукоряду, обрядової приналежності, засобів поетики, враховуючи їх варіантні зміни.

1. Варіанти пісенної парадигми «**Ніхто не вгадає**» виконуються під час випікання короваю. Для аналізу використано записи автора з сіл Мазники Деражнянського, Адампіль Старосинявського, Нетечинці, Пилипи Олександрівські Віньковецького районів Хмельницької області та Погребище Гайсинського району Вінницької області [9, 139].


Пісня виконується під час виготовлення весільного короваю. Її словесний текст повторюється в усіх варіантах майже без змін. Варіанти із сіл Мазники, Нетечинці, Пилипи Олександрівські мають подібну модель силабомелодичного ритму з амфібрахічними фігурами: , для варіантів із сіл Адампіль та Погребище властивий висхідний йонік: .

Збережено архаїчну ладову модель – пентахорд еолійського нахилу (села Мазники, Пилипи Олександрівські), у варіанті із села Нетечинці спостерігається варіабельність 3 ступеня. Іонійський пентахорд властивий варіантам із Адамполя та Погребища. В інтонаційному відношенні відрізняється лише Погребищенський варіант, мелодична лінія якого бере початок від 1 ступеня.


Формотворчою моделлю цих варіантів є шестирядкова строфа, виняток становить лише варіант із села Нетечинці, де форма розширюється до восьмирядкової за рахунок кумулятивного приспіву.



2. Пісенна парадигма «**Стільця, матінко, стільця**» серед досліджуваного матеріалу представлена 10-ма варіантами: з сіл Мазники Деражнянського, Баламутівка Ярмолинецького, Пилипи Олександрівські Віньковецького, Ріпинці Кам'янець-Подільського районів Хмельницької області [3, 72], Міз'яківські Хутори Вінницького [6, 376], міста Козятин [3, 192], Зятківці Гайсинського [10, 36], Погребище [158, 168], Михайлівка Бершадського районів Вінницької області [5, 288].

Усі варіанти виконуються під час обряду розчісування коси. Модель силабомелодичного ритму у них представлена трьома різновидами:

1)  – семискладник з хореїчним закінченням (Мазники, Баламутівка, Міз'яківські

Хутори, Погребище);

2)  – з амфібрахічними фігурами (Нетечинці, Пилипи Олександрівські, Ріпинці, Михайлівка);

3)  або  – у формі трипірихія (м. Козятин, с. Зятківці).

Словесний текст залишається сталим в усіх варіантах. Для посилення емоційності час від часу використовуються епітети «золотого кожуха», «нового гребінця», «нового кожуха», «білого кожуха».

Найуживанішою пісенною формою є п'ятирядкова строфа, лише у варіантах із Козятина та села Зятківці Гайсинського району, Михайлівка Бершадського району Вінницької області вона є чотирирядковою тому, що перший вірш проводиться без повторення.

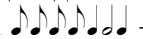



Всі варіанти мають архаїчні ладові парадигми – переважно пентахорд іонійського нахилу, окрім варіантів із сіл Мазники (еолійський пентахорд), Нетечинці (пентахорд з варіабельним 3 та хроматизованим 4 ступенем), Мізаківські Хутори (пентахорд з варіабельним 3 та хроматизованим 4 ступенями). Варіант із села Баламутівка представлений тетрахордом з субсекундою, субквартою та варіабельним 3 ступенем.

Варіанти дещо різняться між собою за мелодичним контуром, хоча спільність простежується в прикінцевих віршах строф при низхідному русі мелодії від 5 до 1 ступеня (окрім зятковецького варіанта).

3. Пісенна парадигма «**Місяцю рогозорий**» представлена 6-ма варіантами: з сіл Мазники Деражнянського, Пилипи Олександрівські Віньковецького районів Хмельницької області, Зятківці Гайсинського [10, 58-59], Михайлівка Бершадського [5, 297], Дяківці Літинського районів Вінницької області [3, 93], Скородинці Тернопільської області [3, 358].

Наведені варіанти відрізняються функціональною приналежністю: у селах Мазники, Пилипи Олександрівські на Хмельниччині та Скородинці на Тернопільщині ця пісня виконується по дорозі, коли несуть коровай; у селах Михайлівка, Зятківці, Дяківці на Вінниччині – як йдуть по дорозі до молодої «віночків шукати», «по золотії вінки» тощо. Та все ж спільною для усіх варіантів є функціональна прив'язаність до весільних переходів.

Усім вищезазначеним варіантам властива астрофічність, яку творять шести-семискладові вірші, зокрема через «коливання» місцезнаходження цезури то після третього, то після четвертого складу, або й зовсім без неї.

Аналіз моделі силабомелодичного ритму доводить спільність, за даною характеристикою, варіантів із сіл Мазники, Пилипи Олександрівські  – семискладник з хореїчним закінченням; із сіл Зятківці, Михайлівка  – семискладник з ямбізованим закінченням. Варіанти відрізняються ритмічно у селах Дяківці  (висхідний йонік) та Скородинці  (ямбізований семискладник).

Вищезазначені варіанти різняться також і за пісенною формою. Вона коливається в межах чотири- восьмирядкової.

Близькими за розвитком мелодії є варіанти із сіл Мазники, Пилипи Олександрівські, Скородинці. Для останнього вірша усіх варіантів властивий низхідний рух мелодії до 1 ступеня: (6) 5 4 3 2 1, крім варіанта із села Зятківці.


У більшості випадків пісенна парадигма представлена пентахордом із різноманітними модифікаціями: із села Михайлівка – із субсекундою, села Мазники – із варіабельним 3 ступенем, села Скородинці – із варіабельним 3 ступенем і приставною верхньою секундою, а варіанти із сіл Зятківці та Дяківці демонструють іонійський семиступеневий лад у першому випадку із приставною верхньою секундою, у другому із субквартою.

Порівнявши варіанти пісенної парадигми «Місяцю рогозорий», ми виявили більшу спільність варіантів із Хмельницької та Тернопільської області і значне розходження з варіантами, записаними на Вінниччині.


4. Пісенна парадигма «**Дай, мати, до коси масла**» представлена сімома варіантами: з сіл Мазники Деражнянського, Адамів Старосинявського, Буглаї Старосинявського, Пилипи Олександрівські


дрівські Вінковецького районів Хмельницької області, Слобода Яришівська Могилів-Подільського [6, 261], Зятківці Гайсинського [10, 42], Михайлівка Бершадського районів Вінницької області [1, 290].

Усі варіанти аналізованої пісенної парадигми супроводжують обряд розчісування коси. Їх можна поділити на п'ять ритмоформул:

 – з хореїчним закінченням (Мазники);

 – дактиль у поєднанні з висхідним йоніком (Адампіль, Буглаї);

 – амфібрахічні фігури (Пилипи Олександрівські, Слобода Яришівська);

 – дактиль з диспандесом (Зятківці);

 – поєднання ди- та трипірихія (Михайлівка).

Найуживанішою є чотирирядкова пісенна форма (виняток становить лише зятківецький варіант, який розширюється до шестирядкової за рахунок введення додаткового тексту «Росу-косу розмастити, щоб віночок примостити»). Яскравим засобом поезики виступає пестлива лексика: «коровицю», «корівоньки» тощо.

У наведених варіантах переважає нерівноскладова ритмічна форма, яка містить шести-десятискладові вірші з цезурою або без неї. Причому розташування цезури по-різному проявляється в аналізованих варіантах: після третього або після четвертого складів.



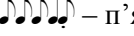
Досліджуваним варіантам пісенної парадигми «Дай, мати, до коси масла» властивий пентахорд із деякими модифікаціями, зокрема, іонійський (Буглаї, Михайлівка), еолійський із субсекундою (Слобода Яришівська), еолійський з варіабельним 3 ступенем (Адампіль, Пилипи Олександрівські). Лише одному варіантові притаманний іонійський тетрахорд (Мазники).

За мелодичним контуром усі варіанти відрізняються один від одного, подібні риси простежуються лише в останньому вірші, де мелодія рухається у низхідному напрямку від верхньої квінти до 1 ступеня. Винятком є мазницький варіант з хвилеподібним мелодичним рухом в останньому вірші (3² 4 3² 2 1).

5. Пісенна парадигма «**Встаньте, буюри, встаньте**» зустрілася нам у п'яти варіантах: в селах Пилипи Олександрівські Вінковецького району Хмельницької області, Михайлівка Бершадського [5, 335], Зятківці Гайсинського районів Вінницької області [10, 219-220], Адамівка на Поділлі [3, 185-186], Колюсики Ушицького повіту (без нот) [11, 211].

Взаємозамінними для цієї пісенної парадигми є номінативні форми «буюри», «дружбоньки», Спільною для усіх вищезазначених варіантів є нерівноскладова тирадна будова, якій відповідають повторювані ряди-колони в мелодії.

Відрізняються варіанти лише за мелодичним контуром. Зокрема, пилипівський представляє пентахорд з варіабельним 3 ступенем, михайлівський та зятківецький, що географічно близькі, представлені іонійським гексахордом. Варіант із Адамівки творить іонійський пентахорд з приставною верхньою секундою та субсекундою. За мелодичним контуром близькими є варіанти із сіл Пилипи Олександрівські та Адамівка, решта абсолютно відрізняються за принципом мелодичного становлення. Лише в останній музично-синтаксичній стопі кожного варіанта маємо спільний низхідний поступеневий рух від 5-го до 1-го щабля.

Досліджувані варіанти відрізняються й за ритмічною організацією:  – семискладник з хореїчним закінченням зустрічається в прикладі з села Пилипи Олександрівські);  – ямбізований семискладник характерний для сіл Михайлівка, Адамівка;  – п'ятискладник з хореїчним закінченням властивий для села Зятківці.

За функціональним прикріпленням вищезазначені пісенні варіанти відповідають недільному дню і виконуються при закінченні вечері. Винятком є варіанти із сіл Адамівка та Колюсики, які співаються за тих самих умов, лише в суботу, після закінчення дівич-вечора, а в Адамівці – в той час, коли молодому й боярам пришивають до одягу квітки й стрічки.




6. Пісенна парадигма «**Летять галоньки у три рядочки**». Представлена 6-ма варіантами з

сіл Пилипи Олександрівські Вільковецького району Хмельницької області, Брага Жванецького повіту Кам'янецької округи [3, 156-157], Чернокозинці Кам'янецького повіту [3, 157], Зятківці Гайсинського району Вінницької області [10, 82], Терешівці Летичівського повіту на Поділлі [8, 6], Погребище на Вінниччині [9, 153-154].

Пісню виконують, якщо молода сирота. Словесний текст майже в усіх варіантах ідентичний.

Аналізовані варіанти мають багато спільних рис. Їм властива дворядкова варіаційна форма (AA') з ритмічною будовою (5+5+7)² (за винятком варіанта із села Зятківці, де додавання складів у тексті призвело до музично-ритмічного дроблення третьої музично-синтаксичної стопи (5+5+(4+4)⁸).

Близькість мелодичного контуру простежується у варіантах із сіл Пилипи Олександрівські, Брага, Чернокозинці, в одному випадку, а в іншому – із сіл Зятківці, Погребище, Терешівці.

Спільною моделлю силабомелодичного ритму перших двох пісенних колін в усіх варіантах є ямбізований п'ятискладник: . Диференціюється ритмічний малюнок лише третьої музично-синтаксичної стопи: виявляємо висхідний йонік  (Погребище, Терешівці); репетиційний тип становлення (Брага); хореїчне закінчення  (Пилипи Олександрівські, Чернокозинці).







Ладозвукоряди в досліджуваних варіантах є більш індивідуалізованими: пентахорд іонійського нахилу з субсекундою (Погребище), пентахорд із субсекундою та субквартою, хроматизованим 4 ступенем і приставною верхньою терцією (Брага), пентахорд еолійського нахилу з хроматизованим 4 ступенем і приставною верхньою терцією (Чернокозинці), пентахорд із субсекундою та хроматизованим 4 ступенем (Терешівці), пентахорд з варіабельним 3 ступенем, хроматизованим 4 ступенем та субквартою (Зятківці), еолійський гексахорд (Пилипи Олександрівські).

8. Пісенна парадигма «**Лети, лети, соколоньку, попереду**» представлена п'ятьма варіантами: з сіл Нетечинці, Пилипи Олександрівські Вільковецького районів Хмельницької області, Михайлівка Бершадського району Вінницької області [5, 302], Блищанівка Дунаєвського району Хмельницької області [3, 246], Погребище на Вінниччині [9, 176-177].

Взаємозамінними, у даному випадку, є номінативні форми «соколоньку», «соловейку», «зазуленьку». Значно скороченим є варіант із села Пилипи Олександрівські.

Варіанти цієї весільної пісні виконуються у неділю, коли молоді повертаються зі шлюбу.

Для аналізованих зразків властива чотири- (Пилипи Олександрівські), шести- (Нетечинці, Погребище, Михайлівка), семирядкова (Блищанівка) пісенні форми. До речі, варіант із села Блищанівка структурно відрізняється від усіх інших тим, що має двоколінний уклад вірша, а триколінність простежується лише у першому вірші.

Єдиною для усіх варіантів формою ритмічної організації першого пісенного коліна є дипірихій: . Друге пісенне коліно найчастіше представлене висхідним йоніком:  (Пилипи Олександрівські, Нетечинці, Блищанівка), подекуди воно авгментоване:  (Михайлівка, Погребище). Ритміка третього пісенного коліна має найбільше модифікацій:  (Пилипи Олександрівські),  (Блищанівка) – висхідний йонік;  – з ямбізованим закінченням (Нетечинці, Михайлівка, Погребище).

Усі варіанти мають багато подібних елементів у мелодичній лінії, найсуттєвішими з яких є завершальні каданси.

5 6 5 (в середині побудови, крім Погребищенського);

2 1 1 (в кінці побудови).

Основною ладовою моделлю варіантів є гексахорд: іонійського нахилу (Пилипи Олександрівські, Блищанівка, Михайлівка), з хроматизованим 4 ступенем (Нетечинці); лише одному варіантові з села Погребище властивий пентахорд іонійського нахилу.



7. Пісенна парадигма «**В'ється гіленько гладко**». Для порівняльного аналізу ми використали шість варіантів: з сіл Мазники Деражнянського, Нетечинці, Пилипи Олександрівські Вільковецького районів Хмельницької області, Блищанівка Дунаєвського району Хмельницької області [3, 37], Скородинці Тернопільської області [3, 38], Ріпинці Кам'янець-Подільського району Хмельницької області [3, 36-37].

Пісня виконується у суботу на дівич-вечорі за двох обставин: під час вбирання гільця (Маз-

ники, Нетечинці, Пилипи Олександрівські), а також під час плетення вінка (Блищанівка, Скородинці, Ріпинці). Характерним для усіх варіантів є порівняння віночка (гільця) з червоним ябком.

Взаємозамінними є номінативні форми «дружечкам», «сванечкам», «свашині», «віночку», «гіленько». Словесний текст варіантів із сіл Скородинці та Ріпинці значно відрізняється від усіх інших.

Ритмічна форма усіх варіантів характеризується сталою п'ятирядковою структурою, де кожний вірш є нецезурованим семискладником.

Для більшості варіантів характерна модель силабомелодичного ритму з амфібрахічним закінченням:  (Мазники, Нетечинці, Пилипи Олександрівські, Ріпинці). У двох випадках (Блищанівка, Скородинці) маємо ритмічне стягнення: .

Найтиповішою ладовою моделлю для цих варіантів є пентахорд з варіабельним 3 ступенем (Мазники, Пилипи Олександрівські); з варіабельним 3 ступенем та приставною верхньою секундою (що тяжіє до гексахордної моделі) (Скородинці); пентахорд еолійського нахилу (Нетечинці, Блищанівка); еолійського нахилу з приставною верхньою секундою (Ріпинці).

Майже усі наведені варіанти виявляють спільні риси мелодичного розвитку, а в останньому вірші простежується поступеневий низхідний рух від 5-го до 1-го ступеня. Абсолютно зосібним виявився лише варіант із села Ріпинці, зокрема у нас є певні сумніви щодо правильності його нотації.

Вдавшись до порівняльного аналізу весільних пісень Хмельниччини, Вінниччини, Тернопільщини, ми дійшли висновку, що дія пісенної парадигми в межах однієї етнографічної зони (Поділля) не виходить за рамки стабільних елементів і є досить цільною у своєму генетичному розвитку. Простежується спільність словесних текстів, ритмічних формул, інтонаційних контурів, формотворчих елементів. У весільних піснях спостерігаємо чимало архаїчних рис, які не зазнали впливу часу: пласт весільної обрядовості, як підтвердилося, зазнав найменших змін, а якщо вони й є, то простежуються у незначному варіюванні тексту, мелодії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алябьев А. Голоса украинских песен, изданные Михаилом Максимовичем. Аранжировка Александра Алябьева. Второе издание под ред. и с историко-критическим очерком Б. С. Штейнпресса. – М. : Госмузиздат, 1961. – С. 290.
2. Весільні пісні / Упоряд. , примітки М. М. Шубравської, нотний матер. упоряд. А. І. Іваницький. К.: Наукова думка, 1982. – Кн. 1. – 872 с.
3. Весільні пісні / Упоряд. , примітки М. М. Шубравської, нотний матер. упоряд. Н. А. Бучель. – К.: Наукова думка, 1982. – Кн. 2. – С. 36-38, 72, 93, 156-157, 185-186, 192, 246, 358.
4. Весільні пісні Віньковеччини / Записано жителькою с. Пилипи Олександрівські Віньковецького р-ну Хмельницької області О. О. Ткач, упорядники Є. І. Олендра, Н. Я. Небелюк, А. М. Прокопенко (редактор). – Хмельницький, 1993. – 83 с.
5. Весілля / Упоряд. текстів, примітки М. М. Шубравської, нотний матеріал упоряд. О. А. Правдюк. – К. : Наукова думка, 1970. – Кн. 1. – С. 23, 288, 297, 302, 335.
6. Весілля / Упоряд. текстів, примітки М. М. Шубравської, нотний матеріал упоряд. О. А. Правдюк. – К. : Наукова думка, 1970. – Кн. 2. – С. 261, 376.
7. Грица С. Й. Мелос української народної епіки. – К. : Наукова думка, 1979. – С. 36-44.
8. Мелодії українських народних пісень з Поділля і Холмщини, зібрані Л. Плосайкевичом і Я. Сенчиком / Під. ред. С. Людкевича, з передмовою Ф. Колесси // Матеріали до української етнології НТШ. – Т. 16. – Львів: НТШ, 1916. – С. 6.
9. Пісні Поділля. Записи Насті Присяжнюк в с. Погребище. 1920-1970 рр. / Упоряд. С. В. Мишанич. – К.: Наукова думка, 1976. – С. 139, 153-154, 168, 176-177.
10. Танцюра Г. Весілля в селі Зятківцях / Упоряд. , ред. М. К. Дмитренко, Л. О. Єфремова. – К.: Редакція часопису «Народознавство», 1998. – С. 36, 42, 58-59, 82, 219-220.
11. Труды этнографическо-статистической экспедиции вь Западно-русский край, снаряженной императорскимь русскимь географическим обществом юго-западный отделъ. Материалы и изследова-

нія, собранья д. чл. П. П. Чубинскимъ. Обряды: родины, крестины, свадьба, похороны. – Издан под наблюд. д. чл. Н. И. Костомарова, 1877. – Т. 4. – XXX, 714 [2], 46 с. , з нот. – С. 211.

Olena Dudar

**PARADIGMATIC OF THE WEDDING SONGS PODILLYA
AND THEIR REGIONAL MODIFICATIONS.**

This study is based on research of song paradigm action in Podillya ethnographic zone, on the wedding songs materials from Khmelnytsky, Vinnitsa, Ternopil regions.

Key words: Podillya, song paradigm, wedding songs.

Тетяна Ботюк

**СТАБІЛЬНІ ТА МОБІЛЬНІ ЕЛЕМЕНТИ У ВАРІАНТАХ АПОКРИФІЧНОЇ КОЛЯДКИ
«НОВА РАДІСТЬ СТАЛА»**

Стаття висвітлює семантичну та структурну змінюваність у варіантах колядкової парадигми «Нова радість стала» з урахуванням часового та просторового вимірів.

Ключові слова: стабільні і мобільні процеси, апокрифічна колядка, силабомелодичний ритм, народномузична форма, ладозвукоряд.

Останнім часом в музичній фольклористиці найбільший інтерес привертають питання, пов'язані з дослідженням змінних процесів у музичному фольклорі, зокрема його стабільних та мобільних елементів. До такого напрями дослідження неодноразово зверталися зарубіжні та українські вчені-етномузикознавці Є.Гіппіус[1], З.Можейко [10], Л.Мухаринська [11], З.Евальд [5], В.Гнатюк [2], Ф.Колесса [7], С.Людкевич [9], К.Квітка [6], С.Грица [3], Є.Дюдюк [4], О.Смоляк [12]. На жаль, ніхто із вищезазначених вчених з різних причин не звертався до виявлення змінних процесів у жанрі апокрифічних колядок.

Мета статті – виявити семантичну та структурну змінюваність у варіантах колядкової парадигми «Нова радість стала, записаних в районах Західного Поділля, враховуючи діалектичну єдність традиційного і нового в залежності від дії на них зовнішніх та внутрішніх факторів.

Музичний фольклор як соціокультурне явище живе й розвивається за рахунок постійної змінюваності та оновлення. Найрухомішими елементами в ньому є словесний текст та мелодія. Це, власне, ті складові, що піддаються постійній кореляції та мовному оновленню. Інші складові фольклорного твору – ритмічна форма вірша, силабомелодична модель ритму, народномузична форма, ладозвукоряд – належать до стабільних елементів, хоча й вони з часом підлягають структурним кореляціям.

Найсприятливішим матеріалом для дослідження змінних процесів у музичному фольклорі є пісні напливового походження, зокрема апокрифічні колядки, що протягом декількох століть від початку свого зародження до сьогодні пройшли етап поступової фольклоризації й останнім часом витіснили з ужитку традиційні народні колядки.

Для виявлення стабільних та мобільних процесів у піснях зимового календаря предметом нашого дослідження стала найпоширеніша в сучасному різдвяному репертуарі співаків Західного Поділля апокрифічна колядка «Нова радість стала», що серед наших записів представлена значною кількістю варіантів (27). Вихідним матеріалом для порівняння стали пісенні зразки цієї колядкової парадигми, поміщені в збірниках «Колядки або пісні з нотами на Різдво Христове» (жовківське видання 1925 р.[8]) та збірник К.Стеценка «Колядки і щедрівки» (київське видання 1907 р. [13]). Ці друковані видання найчастіше зустрічалися у співочій практиці західноподільських жителів у першій половині ХХ століття й через те ввійшли глибоко в народний репертуар, а згодом фольклоризувалися й стали найпопулярнішими під час Різдвяних свят.

Треба зауважити, що збірник «Колядки або пісні з нотами на Різдво Христове» вийшов у Жовкві в 1925 р. з дозволу греко-католицького єпископського Ординаріату [8]. Тут опубліковано словесні й нотні тексти 46 апокрифічних колядок, що призначалися для любительського виконання як в церковній паралітургійній музиці, так і серед широкого людського загалу в період Різдвяних свят. Серед них: «Ангел Божий із небес», «В Вифлеємі тайна», «Дар нині пребогатий», «Над Вифлеємом заблисла зоря», «Новая радість світу ся з'явила», «Нова радість стала», «Радуйтеся всі людіє», «Спас наш народився», «Хто там по дорозі йде до Вифлеєму» та ін.

Однією з найпоширеніших колядок, що виконується на теренах Західного Поділля, є «Нова радість стала». Її зміст розкриває подію, пов'язану з народженням Сина Божого – Ісуса Христа. Тут домінуючим є мотив вселюдської радості та благоговіння з нагоди приходу на світ Божого Дитятка. Крім основного, в сюжеті присутній й мотив материнської любові, що постає в образі Пречистої Діви Марії. Аналізована колядка має урочисто-величальний характер. Крім прославлення Божого Дитятка, тут присутнє побажання найкращих сімейних та родинних стосунків.

Для виявлення змінних процесів, які відбулися у варіантах пісенної парадигми «Нова радість стала» протягом майже 90 років, зіставимо жовківський та великоукраїнський варіанти із варіантами, записаними нами останнім часом у Західному Поділлі. Як показав аналіз, найбільше змін відбулося в словесному тексті. Адже сучасні фольклорні варіанти творять 4 групи, які більшою чи меншою мірою синонімічно чи структуротворчо споріднені між собою та з вихідними варіантами.

Найближчими до вихідного (жовківського) виявилися варіанти, записані в селах Великий Ходачків Козівського, Деренівка Тербовлянського та Тлусте Заліщицького районів Тернопільської області (називатимемо їх наступними варіантами першого рівня, скорочено – НВ1, див. приклад 1):

Приклад 1.

ВВ

Жовківський варіант

Нова радість стала, яка не бувала,
над вертепом звізда ясна світу засіяла.
Де Христос родився, з Діви воплотився,
як чоловік пеленами убого повився.
Ангели співають, «Слава!» восклицать,
на небеси і на землі мир проповідать.
Давид виграває, в гуслі ударяє,
Мелодійно і предивно Бога вихваляє.
І ми теж співаймо, Христа прославляймо,
Із Марії рожденного смиренно благаймо.
Ой Ти Царю, Царю, Небесний Владарю,
Даруй літа щасливії сего дому господарю.
В мирі проводити, Тобі угодити,
І з Тобою в Царстві Твоім на вік віків жити.

НВ1

Великоходачківський варіант

Нова радість стала, яка не бувала,
над вертепом звізда ясна світу засіяла.
Де Христос родився, з Діви воплотився,
як чоловік пеленами убого повився.
Ангели співають, «слава» – восклицать,
на небеси і на землі мир провозглашають.
І ми теж співаймо, Христа прославляймо,
із Марії рожденного смиренно благаймо.

Як бачимо, за майже 90-літній період у словесному тексті наступного варіанта, записаного в с. Великий Ходачків Козівського району Тернопільської області, відбулися деякі зміни. Зокрема, в процесі фольклоризації скоротилася загальна кількість строф (замість семи (вихідний варіант) у наступному стало 4). Сталими виявилися перших три строфи. У процесі скорочення словесного тексту народні виконавці вибирають більш значимі і логічно вмотивовані строфи, виходячи із загального сюжетного розвитку.

Стабільними у словесних текстах виявилася лише окремі лексеми, що зберігають давні слов'язми «восклицать», «провозглашають» тощо. Треба зауважити, що аналогічні з великоходачківським сюжети ми записали в селах Тлусте Заліщицького та Деренівка Тербовлянського районів Тернопільської області. Тут, як і в великоходачківському варіанті, збережено аналогічні перші три і п'яту строфи (в порівнянні із вихідним – «жовківським»).

Найбільш репрезентативною в досліджуваному районі є група варіантів пісенної парадигми

«Нова радість стала» НВ2, що має дещо трансформований сюжет, починаючи переважно з третьої строфи (сюжет, як і у варіантах групи НВ1, також нараховує 5 строф). Тут сюжетна лінія скерована в русло вітання новонародженого Сина Божого пастушками, які приносять йому в дарунок ягняти (третья строфа). У четвертій та п'ятій строфах зроблено акцент на зверненні до небесного Царя подарувати щасливі літа господарю та його родині, а також вернути волю і славу «неньці Україні». Власне дві останні строфи виступають новаторським елементом у процесі фольклоризації словесного тексту (тут присутній мотив національного відродження держави Україна). Якщо порівняти словесні тексти сучасних варіантів групи НВ2 з вихідним великоукраїнським, поданим у збірнику «Колядки і щедрівки» К.Стеценка, то можна з впевненістю констатувати, що перші є похідними від другого (див. приклад 2).

Приклад 2.

Великоукраїнський варіант

Нова радість стала,
що на небі хвала.
Звізда ясна над вертепом
увесь мир осіяла.
Пастухи з ягнятком
перед тим Дитятком
на вколінця припадають,
Царя Бога вихваляють.
Ой Ти, Царю, Царю,
небесний Шафарю,
даруй літа щасливії
цього дому господарю.

Різдвянівський варіант

Нова радість стала,
яка не бувала,
над вертепом зізда ясна
увесь світ засіяла.
Де Христос родився,
з Діви воплотився,
як чоловік пеленами
убого повився.
Пастушки з ягнятком
перед тим Дитятком
на колінця припадають,
Царя Бога вихваляють.
Просим тебе Царю,
небесний Владарю,
Даруй літа щасливії
цього дому господарю.
Просим тебе Царю,
просимо всі нині:
верни волю, пошли славу
нашій неньці Україні.

Отже, сучасний варіант, записаний нами в с. Різдвяни Тербовлянського району Тернопільської області (аналогічні словесні тексти фігурують у багатьох інших записах, зроблених нами), є логічно й композиційно завершеним. Він виступає більшим за обсягом, ніж великоукраїнський варіант, хоча й зберігає основний сюжетний каркас.

Менш поширеними в досліджуваній місцевості є варіанти, що повністю зберігають вихідний словесний текст «жовківського» варіанта (НВ3). Це впливає насамперед з того, що інформатори під час співу колядок користувалися рукописними кантичками. Ми були свідками того, що інформатори Загородна Г. В., 1951 р. н. з с. Тютьків Тербовлянського та Корбеляк М. Т., 1943 р. н. з с. Великий Ходачків Козівського районів Тернопільської області під час співу колядок користувалися зошитами, в яких були переписані з друкованого збірника церковні колядки. Як показав аналіз, це ідентичні варіанти із жовківського збірника «Колядки або пісні з нотами на Різдво Христове».

У с. Вістря Монастириського району Тернопільської області побутує варіант колядки «Нова радість стала» (НВ4), який складений у 90-х роках ХХ століття. Адже його зміст побудований на інформуванні Богу про відродження української церкви, рідної мови, збереження єдності між представниками різних етнічних земель. Власне у цьому варіанті в порівнянні з вихідним («жовківським») збережена лише перша строфа, всі інші – це строфи-новотвори.

Як бачимо, процеси фольклоризації словесного тексту апокрифічної колядки «Нова радість

стала» проходять різними шляхами. В одних випадках вони зберігають повний текст вихідного варіанта засобами писемної традиції, а в інших – набувають оновленого змісту, що відбиває сучасні умови національно-культурного життя українського народу. Все це – ознаки фольклорного життя народнописемного твору, його природна постійна змінюваність.

Як ми вже зазначали, власне мелодика вихідного (жовківського) варіанта збереглася лише в одному (тютківському) записі. До речі, його виконувала співачка, користуючись при цьому власними записами¹. Такого роду фольклоризований спосіб і став підставою для збереження вихідного (жовківського) варіанта майже в первісному вигляді. Як бачимо, усно-писемний спосіб в основному дає можливість зберегти вихідні як словесні, так і мелосні складові, хоча й можуть бути незначні відхилення (вони переважно спричинені внаслідок неточного переймання мелодії від регента або іншої особи, які навчали співаків виконувати колядки з нот, а можливо, й з неточної подачі самого регента²).

Зіставляючи мелодику колядки «Нова радість стала», поміщеної в жовківському збірнику «Колядки або пісні з нотами на Різдво Христове» 1925 року видання із тютківським записом, зробленим нами в 2006 році, можна стверджувати, що основні структурні елементи збережені. Стабільними виявилися складочислова формула строфи 6+6//4+4+6, що представляє дворядкову гетероритмічну будову та модель силабомелодичного ритму (останній представляє ритмічну форму організації – об'єднання (♩ ♪ ♪ ♪ ♪) – два перший сегменти та висхідного йоніка (♩ ♪ ♪) – у двох наступних (останній сегмент побудований на моделі першого та другого сегментів). Забігаючи наперед, зауважимо, що у галицькому та великоукраїнському варіантах спільні ці два мелосні складові – складочислова будова строфи та модель силабомелодичного ритму.

Незначні відхилення відбулися лише в інтонаційному контурі тютківського варіанта, зокрема наприкінці мелодії: замість поступеневого низхідного сходження інтонаційного контура в «жовківському» варіанті триразове обігрування VI, V та IV ступенів у сучасному (тютківському) варіанті (див. приклади 3а та 3б).

Приклад 3а.

Зі збірника «Колядки або пісні з нотами на Різдво Христове».

По - ва ра - дість ста - ла, я - ш не б'є -

ла - ла. над вер - те - пом зві - да ме - ла

сін - цю за - сі - я - ла.

¹ На запитання: «Звідки ви зробили цей запис?», співачка відповіла: «З церковної кантички».

² Під час прослуховування колядок, які виконували учасники церковних хорів під час фольклорних записів, ми мали можливість почути неточність виконання мелодій у тих чи тих місцях. Роблячи зауваження виконавцям, вони оправдовувалися, стверджуючи, що це так має бути, оскільки цих мелодій їх навчили регенти, які користувалися нотними записами. З практики відомо, що рівень знань читання нот деякими регентами різний і на деякі висотні погрішності вони не звертають уваги або просто їх не відчують.

Приклад 3б.

с. Тютюків Тербовлянського району.

Но-ва ра-дість ста-ла, я-ка не бе-на-ла; над вер-те-пом
сві-та не-ма сві-тло-м я-сі-п-ля.

На ладозвукорядному рівні обидва варіанти ідентичні. Їм властивий іонійський гексахорд. Це вказує на те, що ладозвукорядний модус, як і ритмічний та силабомелодичний, належить до стабільних елементів у процесі фольклоризації творів напливового (авторського) походження. Як засвідчують сучасні записи, галицький варіант в районах Західного Поділля належить до рідко виконуваних і мало пристосованих до місцевої співочої фольклорної практики.

Найбільш розповсюдженим на теренах Західного Поділля виявився великоукраїнський варіант апокрифічної колядки «Нова радість стала». Останнім часом його співають у всіх селах досліджуваної нами місцевості. На широке розповсюдження цього варіанта вплинули такі соціопсихологічні фактори, як простота мелодії, легкість запам'ятовування (він складається з двох інтонаційних ланок, кожна з яких двічі секвенційно повторюється), глибока душевна проникливість тощо. Нетрадиційними виявилися й шляхи входження великоукраїнського варіанта в західноподільське фольклорне середовище. Власне цей варіант проник у місцеву співочу традицію через друковану нотну літературу. Адже він вперше появився в збірнику «Колядки та щедрівки», опрацьованому для хорového виконання К.Стеценком у 1907 р. [13] (цей збірник виявився доволі популярним в першій половині ХХ століття не тільки серед місцевих любителів-диригентів, але й серед галицьких композитів-аранжувальників). До речі, мелодію великоукраїнського варіанта переклав С.Людкевич [14] – для чоловічого і мішаного хорів.

Зіставлення сучасних варіантів, записаних нами в досліджуваній місцевості, із вихідним (великоукраїнським) показало, що на рівні мелодики не відбулося значних змін (усі сучасні варіанти представляють генетичний рівень споріднення з вихідним). Якщо складочислова будова строфи, модель силабомелодичного ритму та ладозвукоряд у сучасних варіантах залишилися без змін, то мелодична лінія деякою мірою змінила свій вектор руху: в деяких сучасних записах відсутні розспівні склади, в кадансових зворотах мелодія дещо змінила контурний напрям (замість VII гармонічного ступення у вихідному варіанті появився V нижній тощо, див. приклади 4а і 4б).

Приклад 4а.

Зі збірника К. Стеценка «Колядки і щедрівки».

Но-ва ра-дість ста-ла, ще на не-бі
сві-та не-ма сві-тло-м я-сі-п-ля;
у-весь мир ні-сі-я-та.

Приклад 4б.

с. Різдяни Тербовлянського району.

Не-ва ра - дість ста-ла, я-ка не бу-ва-ла: Палвер-ляком
звіз - ли яс - ни у - вель світ ча - ст - и ли.

Зокрема, в сучасному варіанті, записаному в с. Тлусте Заліщицького району Тернопільської області співачка Гриник К.П., 1930 р. н. в кінці майже кожного сегмента виконувала замість VII ступеня V. Це передусім зумовлено ансамблевим способом мислення. Адже інформаторка довгий час співала в хоровому колективі другим голосом і через те при виконанні фольклорних творів намагалася деякі ступені відтворювати терцією нижче. У варіанті, записаному в с. Кошляки Підволочиського району Тернопільської області, співачка Софіюк М.П., 1944 р. н. четвертий сегмент виконуваної мелодії відтворила на рівні гармонічно-функціональних ступенів, зберігаючи тоніко-домінантову основу, а співаки Кіндрат М.М., 1939 р. н. з с. Новосілка Монастирського району Тернопільської області, Рославський В.Є., 1963 р. н. з с. Новий Нижбірок Гусятинського району Тернопільської області та Громовик М.Я., 1942 р. н. з с. Мала Плавуча Козівського району Тернопільської області відтворювали мелодію, починаючи з другого сегмента терцією вище (остання виконавиця, починаючи з другої строфи, перейшла на основний (другий) голос, але модифікуючи його в третьому та четвертому тактах до невпізнання). Все це – впливи гармонічного способу мислення співаків, зокрема намагання підбирати інші голоси до основного, або використання тих, які були засвоєні в хорових колективах як окремі партії.

Отже, великоукраїнський варіант, прийшовши в західноpodільське співоче середовище через писемну нотну літературу, досить скоро фольклоризувався й таким чином набув широкого розповсюдження, витіснивши давній місцевий (галицький) варіант. Підставою для такої констатації є побутування великоукраїнського варіанта не тільки на теренах Західного Поділля, а й по всій Галичині. Головними чинниками активної фольклоризації цього варіанта є простота мелодії, доступність і легкість її запам'ятовування, а також велика популярність серед різних вікових груп нпселення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гиппиус Е. В. Культура протяжной песни на Пинеге // Крестьянское искусство СССР; Искусство Севера; Вып. 2. – Л., 1928.
2. Гнатюк В. Пісенні новотвори в українсько-руській народній словесності // В.М.Гнатюк. Вибрані статті про народну творчість /Упор., всупна стаття та прим. М. Т. Яценка. – Київ, 1966. – С. 78-95.
3. Грица С. Й. Наймитські та заробітчанські пісні // Наймитські та заробітчанські пісні / Упор. С.Й.Грица, О.І.Дей, М.Г.Марченко. – Київ, 1975. – С. 9-44.
4. Дюдюк Є. І. Пісенний репертуар села Ходовичів // Нар. творчість та етнографія. – 1979. – № 3. – С. 64-68.
5. Эвальд З.В. Социальное переосмысление белорусских жнивных песен // Песни Белорусского Полесья /Под ред. Е. В. Гиппиуса; Сост. З. Я. Можейко. – М., 1979. – С. 141.
6. Квитка К. Вступительные замечания к музыкально-этнографическим исследованиям // Квитка К. В. Избранные труды в 2-х томах /Сост. и комент. В. Л. Гошовского. – М., 1971. – Т. 2. – С. 3-29.
7. Колесса Ф. М. Наверствування і характеристичні признаки українських народних мелодій // Ф. М. Колесса. Музикознавчі праці /Підгот. до друку, вступ, стаття і прим. С. Й. Грици. – Київ, 1970. – С. 248-269.

8. Колядки або пісні з нотами на Різдво Христове. – Жовква: Печ. оо. Василіан, 1925.
9. Людкевич С. Переднє слово // Галицько-руські народні мелодії: Етнографічний збірник видає етнографічна комісія Наукового Товариства ім. Шевченка / Зібрав на фонограф Й.Роздольський, списав і зредагував С. Людкевич. – Львів: Друк. Наукового Товариства ім. Шевченка. – Т. 21. – Ч. 1, 1906.
10. Можейко З. Я. Песенная культура Белорусского Полесья: село Тонеж. /Ред. Е.В.Гиппиуса. – Минск: Наука и техника, 1971. – С. 264.
11. Мухаринская Л. С. Современная белорусская народная песня (Белорусское народное песнетворчество советской эпохи, интонационный склад). – Дис... канд. искусствоведения. – Минск, 1967. – 754 л. с нот.
12. Смоляк О.С. Трансформація пісенного фольклору Західноподільської Наддністрянщини (на матеріалі збірника Й.Роздольського–С.Людкевича «Галицько-руські народні мелодії» та власних записів. Автореф. дис... канд. мистецтвознавства. – К., 1992.
13. Стеценко К. Колядки і щедрівки. – К.: Вежа, 1907.
14. Христос родився! Славіте! Збірка коляд і щедрівок для чоловічого хору / Склад С.Людкевич. – Львів: Бібліотека Інституту народної творчості, 1943. – Ч. 29. – С. 20.

Tatyana Botyuk

**STABLE AND MOBILE ELEMENTS IN THE VARIANTS OF APOCRYPHAL
CHRISTMAS CAROL «NOVA RADIST' STALA»**

The article enlightens semantic and structural changeability in the variants of carol paradygm «Nova Radist' Stala» taking into consideration time and space dimension.

Key words: stable and mobile processes, apocryphal carol, syllabic melodic rhythm, folkmusic form, tune and sound range.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

- Бенч Ольга* – заступник міністра культури і туризму України, кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України.
- Ботюк Тетяна* – керівник хорового гуртка Галицького інституту ім. В'ячеслава Чорновола
- Гуса Оксана* – асистент Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка.
- Гнатишин Оксана* – доцент Львівської національної музичної академії ім. Миколи Лисенка, кандидат мистецтвознавства.
- Горак Яким* – доцент Львівської національної музичної академії ім. Миколи Лисенка, кандидат мистецтвознавства.
- Довгань Петро* – викладач Львівської національної музичної академії ім. Миколи Лисенка.
- Дудар Олена* – заступник директора з навчально-виховної роботи музичного відділення Хмельницької дитячої школи мистецтв, кандидат мистецтвознавства.
- Жишківич Мирослава* – доцент Львівської національної музичної академії ім. Миколи Лисенка, кандидат мистецтвознавства.
- Жовнірович Дмитро* – аспірант Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника
- Заранський Володимир* – професор Львівської національної музичної академії ім. Миколи Лисенка, кандидат мистецтвознавства.
- Іваночко-Кудярьська Любомира* – аспірантка Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника.
- Ізваріна Олена* – докторант Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв, кандидат мистецтвознавства, доцент.
- Камінська Ольга* – аспірантка Львівської національної музичної академії ім. Миколи Лисенка.
- Карась Ганна* – докторант Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв, кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужений працівник культури України
- Кашкадамова Наталія* – професор Львівської національної музичної академії ім. Миколи Лисенка, кандидат мистецтвознавства
- Ковальова Оксана* – аспірантка Львівської національної музичної академії ім. Миколи Лисенка.
- Колісник Олена* – аспірантка Львівської національної музичної академії ім. Миколи Лисенка.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

<i>Коменда Ольга</i>	– доцент Інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Лесі Українки
<i>Мозговий Микола</i>	– генеральний директор національного палацу мистецтв «Україна», народний артист України, професор.
<i>Репка Борис</i>	– доцент Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка, заслужений артист України.
<i>Сивохін Володимир</i>	– генеральний директор Львівської обласної філармонії.
<i>Смоляк Олег</i>	– завідувач кафедри музикознавства, методики музичного виховання та вокально-хорових дисциплін Інституту мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка, доктор мистецтвознавства, професор.
<i>Хащеватська Світлана</i>	– доцент Львівської національної музичної академії ім. Миколи Лисенка.
<i>Цейко Наталія</i>	– аспірантка Інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Лесі Українки.
<i>Шегда Лідія</i>	– старший викладач Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника

ЗМІСТ

МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА І СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ.....	3
Ольга Камінська ПРИНЦИПИ ТРАНСФОРМАЦІЇ ВІЗАНТІЙСЬКОЇ НЕВМЕННОЇ НОТАЦІЇ	3
Олена Ізваріна КРІПАЦЬКІ ТА АМАТОРСЬКІ ТЕАТРИ У МУЗИЧНОМУ ПОБУТІ МАГНАТСЬКИХ МАСТКІВ В УКРАЇНІ.....	7
Оксана Гиса «МАЗУРКИ ОПУС 50» КАРОЛЯ ШИМАНОВСЬКОГО: СТРУКТУРНО-СТИЛЬОВИЙ АНАЛІЗ	12
Володимир Сивохіп ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ ЗИНОВІЯ ЛИСЬКА В СУСПІЛЬНО-ІСТОРИЧНОМУ КОНТЕКСТІ ЕПОХИ.....	16
Яким Горак ДВА МАТЕРІАЛИ З ВІДНАЙДЕНИХ РУКОПИСІВ ВОЛОДИМИРА САДОВСЬКОГО	22
Володимир Заранський УКРАЇНСЬКА СКРИПКОВА КОНЦЕРТНА МІНІАТЮРА.....	33
Лідія Шегда Специфіка пісенно-хорової творчості для дітей ЛЕСІ ДИЧКО (НА МАТЕРІАЛІ КАНТАТ).....	41
Наталія Цейко МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНА ВЗАЄМОДІЯ ЯК ОСНОВА КОМПОЗИЦІЇ СОЛОСПІВУ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ В. КІПИ НА СЛОВА ЛЕСІ УКРАЇНКИ)	49
Ольга Коменда ФУНКЦІЇ КОНЦЕПТУ «НАДІЯ» У КАНТАТІ ВІКТОРА ТИМОЖИНСЬКОГО НА СЛОВА ЛЕСІ УКРАЇНКИ.....	57
Микола Мозговий ЧИННИКИ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДНОЇ МУЗИКИ.....	64
Оксана Гнатишин ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ЕСТЕТИКИ ІВАНА ФРАНКА І МУЗИЧНА ТВОРЧІСТЬ	70
Петро Довгань ТИПОЛОГІЧНІ МОДЕЛІ УКРАЇНСЬКОЇ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ СЮЇТИ XX СТОЛІТТЯ.....	75
ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА.....	81
Ганна Карась ПОСТАТЬ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ.....	81

ЗМІСТ

Оксана Ковальова ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКІ СПІВАКИ-ЕМІГРАНТИ НА ТЕРЕНАХ США	89
Мирослава Жишкович ОСОБЛИВОСТІ ВДОСКОНАЛЕННЯ ВОКАЛЬНОЇ ОСВІТИ У ВИЩОМУ МУЗИЧНОМУ ІНСТИТУТІ ІМ. М. ЛИСЕНКА У ЛЬВОВІ	95
Наталія Кашкадамова ПРО ФАХОВІСТЬ У ВИКОНАННІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ: ДОСВІД ПАНІСТІВ ГАЛИЧИНИ	101
Світлана Хащеватська ШЛЯХИ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО РЕПЕРТУАРУ НАЦІОНАЛЬНОГО ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ УКРАЇНИ	107
Дмитро Жовнірович АРТИКУЛЯЦІЯ ЯК ЗАСІБ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ В ЕПОХУ БАРОКО (НА ПРИКЛАДАХ ФЛЕЙТОВОЇ МУЗИКИ XVII–XVIII СТОЛІТЬ).....	115
Ольга Бенч ЗВИЧАЄВА ТРАДИЦІЯ В УКРАЇНСЬКОМУ ХОРОВОМУ СПІВІ.....	121
Олена Колісник ІНДИВІДУАЛІЗОВАНІ ВИРАЗОВІ ЗАСОБИ ТА ПРОЯВИ СТИЛІЗАЦІЇ У КАМЕРНІЙ СИМФОНІЇ №7 «ШЛЯХИ І КРОКИ» ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА	129
Борис Репка ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ФАКТОР РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ В ГАЛИЧИНІ НАПРИКІНЦІ XIX – НА ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ.....	137
МУЗИЧНА ФОЛЬКЛОРИСТИКА.....	143
Любомира Іваночко-Кудярьська РИТМІЧНА ФОРМА ВІРША 4+4 У ЩЕДРІВКАХ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ.....	143
Олег Смоляк ЕВОЛЮЦІЯ НАРОДНОМУЗИЧНИХ ФОРМ ГАЇВОК ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ	149
Олена Дудар ПІСЕННІ ПАРАДИГМИ ВЕСІЛЬНИХ ПІСЕНЬ ПОДІЛЛЯ ТА ЇХ ПРОСТОРОВІ МОДИФІКАЦІЇ.....	156
Тетяна Ботюк СТАБІЛЬНІ ТА МОБІЛЬНІ ЕЛЕМЕНТИ У ВАРІАНТАХ АПОКРИФІЧНОЇ КОЛЯДКИ «НОВА РАДІСТЬ СТАЛА»	161
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ.....	168



Здано до складання 26. 10. 2009 р. Підписано до друку 10. 11. 2009 р. Формат 60x84 1/8.
Папір друкарський. Умовних друкованих аркушів 14, 6. Обліково-видавничих аркушів 13, 9.
Замовлення №322. Тираж 300 прим. Видавничий відділ ТДПУ.
46027, м. Тернопіль, вул. М. Кривоноса, 2.
Свідоцтво про реєстрацію ТР № 241, від 18. 11. 97