

кабінет

ВІСНИК

ПРИКАРПАТСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ



Мистецтвознавство

Випуск ІХ

Івано-Франківськ
2006

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

**В І С Н И К
ПРИКАРПАТСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ**

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО
ВИПУСК ІХ



ІВАНО-ФРАНКІВСЬК
“ПЛАЙ”
2006

**Вісник Прикарпатського університету.
Мистецтвознавство. 2006. Вип. ІХ.**

Автори наукових статей із мистецтвознавства – викладачі й аспіранти Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника й інших вищих навчальних закладів України висвітлюють теоретичні та історичні проблеми розвитку українського музичного мистецтва. Розглядаються питання музичної культури Галичини та інших регіонів України, розвитку музичної освіти, теорії і практики виконавства, народної творчості.

Розраховано на виконавців, учителів, студентів – усіх, хто цікавиться питаннями мистецтва України.

The Bulletin issue contains articles on art contributed by the faculty-members and graduate students completing Kandidat-degree of Precarpathian National University named after Vasil Stefanyk and other higher educational institutions of Ukraine. The papers deal with theoretical and historical aspects of the development of music in Ukraine. The issue is designed for scholars, secondary school teachers, undergraduate students and individuals who are interested in Ukrainian art studies. It is also highlighted the questions relative to the musical culture of Halychyna and another Regions of Ukraine, to the development of musical education, to the theory and practice of the performing and to the folk art.

At first time, the unknown pages about the famous artists of our culture are published.

Друкується за ухвалою Вченої ради Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника.

Протокол №4 від 15 грудня 2005 р.

Редакційна рада: д-р філол. наук, проф. В.В.ГРЕЩУК (*голова ради*); д-р філос. наук, проф. С.М.ВОЗНЯК; д-р філол. наук, проф. В.І.КОНОНЕНКО; д-р істор. наук, проф. М.В.КУГУТЯК; д-р юрид. наук, проф. В.В.ЛУЦЬ; д-р філол. наук, проф. В.Г.МАТВІШИН; д-р фіз.-мат. наук, проф. Б.К.ОСТАФІЙЧУК; д-р мистецтв., проф. М.Є.СТАНКЕВИЧ; д-р пед. наук, проф. Н.В.ЛИСЕНКО; д-р хім. наук, проф. Д.М.ФРЕЙК.

Редакційна колегія: д-р мистецтв., проф. М.Є.СТАНКЕВИЧ (*голова редколегії*); д-р мистецтв., проф. П.Ф.КРУЛЬ; д-р мистецтв., проф. А.П.ЛЩЕНКО; д-р мистецтв., проф. Д.В.СТЕПОВИК; д-р мистецтв., ст. наук. співроб. Р.В.ЧУГАЙ; д-р мистецтв., проф. М.В.ЧЕРЕПАНИН; д-р мистецтв., проф. Ю.П.ЯСНОВСЬКИЙ, канд. мистецтв., доц. В.Г.ДУТЧАК (*відповідальний секретар*).

Адреса редакційної колегії:

76000, Івано-Франківськ, вул. Сахарова, 34а,

Інститут мистецтв

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.
Видавництво "Плай" Прикарпатського національного університету, 2006.

**УКРАЇНЬСЬКА КУЛЬТУРА В КОНТЕКСТІ ІНТЕГРАЦІЙНИХ
ПРОЦЕСІВ**

УДК 351.754.92, 373.67

ББК 85.310.00

Людмила Троєльнікова

**МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ЯК ПРІОРИТЕТ СУЧАСНОЇ ДЕРЖАВНОЇ
ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ В ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ**

У статті розглядаються основні принципи та нормативно-правове забезпечення державної культурної політики України на сучасному етапі та її складової – освітньої політики.

Ключові слова: освіта, культура, культурна політика

З огляду на предмет даного дослідження, що становить взаємини між культурною сферою та освітньою політикою як її складовою частиною, завданнями нашої статті є висвітлення основних засад державної культурної політики, нормативно-правового поля її втілення та головних аспектів освітньої політики в галузі культури мистецтв [13].

Отже, культурна політика – це, за інтуїтивним розумінням, з одного боку, цілеспрямована діяльність (policy) у сфері культури, з іншого ж боку – та частина політичної діяльності (politics), що стосується культурної сфери.

За визначенням одного з методологічних документів ЮНЕСКО, “*нід культурною політикою розуміється комплекс операційних принципів, адміністративних та фінансових видів діяльності і процедур, що забезпечують основу дії держави у сфері культури...*

[Культурна політика] – це вся сума свідомих дій чи утримання від дій в суспільстві, спрямованих на досягнення певних культурних цілей шляхом оптимального використання всіх фізичних та духовних ресурсів, що їх посідає суспільство” [13, с.35].

Відомий американський фахівець з економіки культурної сфери Марк Д.Шустер виокремлює чотири головних аспекти (чи стадії) в сучасному культуротворчому процесі: *policy making* (формування культурної політики чи, у вузькому сенсі, культурне планування – визначення мети, основних засад та механізмів), *financing* (фінансування чи, ширше, економічна підтримка культури), *administration* (управління), нарешті *performance* – фактичне творення культурно-мистецьких вартостей, тобто культурне виробництво [13, с.36].

Метою культурної політики в суспільстві, що модернізується, можна вважати досягнення нового рівня розвитку культури, який би зменшив невідповідність між масовими запитами, орієнтованими на світові стандарти якості життя, та недостатністю для цього активністю використання культурного потенціалу” [13, с.38].

Основними засадами державної культурної політики в Україні, визначеними Конституцією України (статті 10–12, 54) [1], Основами Законодавства України про культуру (1992) [8] та Концептуальними напрямками діяльності органів виконавчої влади стосовно розвитку культури (1997), є: забезпечення самоцінності та незалежності культури і мистецтва; гарантування культурних прав громадян та доступу до культурних цінностей; забезпечення свободи творчості; створення умов для активної участі громадян, особливо молоді, в художній творчості; захист інтелектуальної власності, авторських та суміжних прав; сприяння творенню єдиного загальнонаціонального культурного простору як одного з найважливіших консолідуючих чинників у справі розбудови української державності; визнання культури одним із основних чинників самобутності української нації та національних меншин, які проживають в Україні; забезпечення активного функціонування української мови в усіх сферах культурного життя держави; підтримка високопрофесійної мистецької творчості, що забезпечує якісний рівень національної культури незалежно від політичної чи комерційної кон'юнктури; захист і збереження культурної спадщини як основи національної культури; забезпечення умов для творчого розвитку особистості, підвищення культурного рівня та естетичного виховання громадян, надання підтримки художньо-естетичній освіті дітей та юнацтва; сприяння культурному різноманіттю; утримання за рахунок коштів державного та місцевих бюджетів базової мережі організацій культури, найзначніших культурно-мистецьких закладів; забезпечення державної підтримки та сприятливого правового і господарського режиму для культурно-мистецьких організацій, об'єднань, окремих митців незалежно від підпорядкування, виду культурної діяльності, організаційних форм та форм власності; створення сприятливих умов для розвитку недержавних неприбуткових організацій культури; законодавча та фінансова підтримка форм культурної діяльності, пов'язаних з електронними та друкованими засобами масової інформації, споживанням аудіовізуальної та фонограмної продукції, комп'ютерними технологіями тощо; створення правових та економічних стимулів для залучення до культурної сфери коштів від надання платних послуг, майна та коштів від благодійних внесків і пожертвувань, з інших джерел, не заборонених законодавством України; підтримка вітчизняного виробника культурного продукту; сприяння популяризації української культури за кордоном, заохочення експорту культурно-мистецької продукції; створення в Україні умов для популяризації досягнень сучасної світової культури та культурно-історичної спадщини; розвиток всебічного міжнародного культурного співробітництва, культурних зв'язків з українцями за кордоном; підвищення рівня культурної присутності України у світі [8].

Вирішенню завдань культурного розвитку, безумовно, сприятиме схвалення на міжурядовій конференції ЮНЕСКО у Стокгольмі проект “Плану дій”, що має за мету утвердження гармонії між культурою і розвитком. П'ять основних цілей політики у сфері культури, визначених “Планом...”, охоплюють основне коло проблем стосовно як світових, так і притаманних сучасному українському суспільству культурних процесів. Але найскладнішим і найважливішим є їх втілення через політичні дії і законодавчі акти [19].

Отже, підсумовуючи вищевикладене, варто наголосити, що з метою збереження, відновлення й розширення культурного потенціалу та культурної спадщини країни з одночасною підтримкою культурної інновації, забезпечення єдності культурного простору, рівних можливостей доступу до культурних цінностей жителям всіх територій і соціальних груп, підтримки різноманітності культурного життя, створення умов для діалогу культур, формування орієнтації особи на цінності, прискорення успішної модернізації українського суспільства, зміцнення інститутів громадянського суспільства та активізації соціальної активності населення держава повинна забезпечити: реалізацію прав громадян на доступ до різних видів мистецтв шляхом удосконалення організаційно-економічного механізму, розширення соціального кола та географії попиту на професійне й аматорське мистецтво, що сприятиме зростанню пропозиції відповідних послуг, посиленню конкурентних механізмів поліпшення їх якості; збереження, відновлення та розширення культурної спадщини України, зокрема запровадження загальнодержавної системи моніторингу стану та використання пам'яток історії та культури; удосконалення роботи бібліотечної системи; досягнення стійкого розвитку вітчизняного кіномистецтва, створення української кіноіндустрії як цілісної, збалансованої системи виробництва, прокату та демонстрації кінопродукції, забезпечення рівня кінообслуговування населення відповідно до стандартів розвинутих країн, істотне підвищення відвідуваності кінотеатрів та їх доходів; збереження та поповнення Архівного фонду України як складової історико-культурного, інформаційного та інтелектуального надбання України; удосконалення кадрової політики у сфері культури й мистецтв; посилення впливу культурного чинника на реалізацію стратегічних напрямів регіональної політики України [17].

“Метою будь-якої культурної політики має стати вивільнення людського духа, що його головним елементом повинна бути подвійна мета; [вільна] творчість та [вільний] доступ, тобто право творців на можливості задумувати, творити, продукувати й поширювати свої твори; та рівне ж право громадськості на якнайширші можливості участі в культурному процесі, духовного збагачення як творами сучасного мистецтва, так і всією культурною спадщиною свого власного та інших народів” [12].

Один із прикладів виведення культурних прав на міжнародний рівень – це Європейська культурна конвенція 1954 року, до якої нещодавно приєдналася й Україна. Цією конвенцією передбачаються зобов'язання країн-учасників надавати своїм громадянам можливість безперешкодно знайомитися з культурним надбанням інших європейських країн, що включає вільне пересування територіями цих країн, вільне вивчення європейських мов та культур, у тому числі надання можливості громадянам інших європейських країн безперешкодно вивчати культуру, мову, історію України. У підсумковому документі Міжнародного форуму з культури й розвитку (Оттава, червень 1998 р.) національним урядам пропонується: "... взяти на себе зобов'язання бути провідниками культурного різноманіття, а не уніфікації, й адекватними заходами підтримувати різноманіття культур в їхніх країнах. ... Культурне різноманіття є фундаментальним правом людини, тому держави повинні забезпечувати його збереження й розвиток" [12].

Основним правовим документом, що окреслює напрями та засади державної культурної політики в Україні, є "Основи Законодавства України про культуру", ухвалені ще 1992 року. Від часу ухвалення "Основ Законодавства України про культуру" було прийнято низку законів, які так чи інакше стосуються регулювання окремих ділянок сфери культури й мистецтв. Так, 1992 року було ухвалено Закон України "Про друковані засоби масової інформації (пресу) в Україні", 1993 – "Про національний архівний фонд та архівні установи", "Про телебачення і радіомовлення", "Про авторське право і суміжні права" (нова редакція ухвалена 2000 р.), 1995 року ухвалено Закони "Про музеї та музейну справу" та "Про бібліотеки і бібліотечну справу", 1996 – "Про рекламу" (нова редакція ухвалена 2003 р.), 1997 – "Про професійних творчих працівників та творчі спілки" та "Про видавничу справу", 1998 – "Про кінематографію", 1999 року ухвалено Закон "Про архітектурну діяльність", а 2000 – "Про охорону культурної спадщини", 2001 року – Закон "Про народні художні промисли", 2002 – Закон "Про Загальнодержавну Програму розвитку національної кіноіндустрії", 2003 – "Про гастрольні заходи в Україні", "Про державну підтримку книговидавничої справи в Україні".

Помітну роль у справі формування державної політики в галузі культури відіграли і відіграють укази та розпорядження Президента України. Значущими елементами правової бази галузі стали Укази "Про надання статусу національних провідним художнім колективам і закладам культури" (жовтень 1994), "Про державні стипендії видатним діячам освіти, науки та культури" (лютий 1996 р.).

Важливі питання соціального статусу працівників культури вирішено в "Положенні про національний заклад (установу) України", затвердженому Указом Президента України від 16 червня 1995 р. Не менш важливим виявився

Указ "Про державну підтримку культури і мистецтва в Україні" (від 20 жовтня 1998 р.), яким було накреслено програму першочергових і пріоритетних напрямів розвитку культури й духовності. Указ передбачав, зокрема, встановлення ста довічних державних стипендій для видатних діячів культури й мистецтва, а також трьох щорічних грантів Президента України молодим діячам у галузі театрального, музичного, образотворчого мистецтва та кінематографії для створення й реалізації творчих проектів.

У березні 2000 р. Президент підписав пакет важливих указів, що стосувалися вирішення проблем культурної сфери. Серед них – Указ від 22 березня 2000 р. "Про невідкладні заходи щодо розвитку бібліотек України", який передбачав, зокрема, заходи зі створення національної системи електронного інформаційно-бібліотечного ресурсу; у Держбюджеті України на наступні роки – збільшення асигнувань на поповнення бібліотечних фондів; вирішення в установленому порядку питання про звільнення від сплати мита та митних зборів при ввезенні іноземних документів освітнього, наукового та культурного характеру для поповнення бібліотечних фондів та інші заходи.

Указ Президента України від 22 березня 2000 р. "Про невідкладні заходи щодо розвитку музеїв України" передбачав розробку Державної програми розвитку музейної справи в Україні, розробку пропозицій щодо стимулювання інвестиційної, спонсорської та благодійної діяльності на розвиток музейної справи та інші заходи.

Важливим видом нормативних документів, що визначають напрями й характер державної підтримки розвитку культури в Україні, є державні цільові програми. За останні роки прийнято чимало держпрограм, які стосуються розвитку культурної сфери. Наприклад, до Закону про Державний бюджет на 2003 рік було включено 182 цільових програми загальним фінансуванням у 23,45 млрд. гривень (у тому числі з Держбюджету – 11,1 млрд. гривень), з яких 18 програм стосуються сфери культури із загальним фінансуванням 88 млн. гривень (у тому числі з Держбюджету – 29,7 млн. гривень. Серед них:

- загальнодержавна програма розвитку національної кіноіндустрії на 2003–2007 роки;
- програма розвитку позашкільних навчальних закладів на 2002–2008 роки;
- програма розвитку музейної справи на період до 2005 року;
- програма поповнення бібліотечних фондів на період до 2005 року;
- комплексна програма збереження пам'яток Державного історико-культурного заповідника "Гетьманська столиця" і розвитку соціальної та інженерно-транспортної інфраструктури Батурина;
- програма технічного переоснащення Національної кіностудії імені О.Довженка на період до 2004 року;

- комплексна програма паспортизації об'єктів культурної спадщини на 2003–2010 роки;
- державна програма підтримки національних творчих спілок на 2003–2005 роки;
- державна програма розвитку соціальної сфери села на період до 2005 року (Розділ 4. Поліпшення умов соціально-культурного обслуговування сільського населення);
- державна програма розвитку культури на період до 2007 року.

Необхідно зазначити, що Міністерство культури і мистецтв України спрямовувало свою діяльність на виконання заходів, які були передбачені державними програмами “Діти України”, “Молодь України”, “Освіта”, Національною програмою “Освіта”: Україна ХХІ століття”. Таким чином, можна відстежити водночас структурне поєднання та виокремлення освітньої політики в рамках державної культурної політики.

Нині система культурно-мистецьких навчальних закладів України становить розгалужену мережу, яка включає 1489 початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів (музичних, художніх, хореографічних, хорових шкіл, шкіл мистецтв), 4 середні спеціальні музичні школи-інтернати (у Києві, Львові, Одесі, Харкові) та Державну художню середню школу ім.Т.Шевченка, 60 коледжів, училищ мистецтв і культури комунальної форми власності, 2 вищих навчальних заклади I–II рівнів акредитації державної форми власності, 11 вищих навчальних закладів III–IV рівнів акредитації, з яких 3 мають статус національних, і 3 акторські студії. Свідченням зростання престижу вищої гуманітарної освіти серед населення є збільшення кількості вступників до навчальних закладів порівняно з минулими роками. Так, у 2003 р. на 22,7% зросло державне замовлення на підготовку фахівців у ВНЗ III–IV рівнів акредитації, але конкурс не зменшився і становив 2,9 чол. на одне місце.

Кращим студентам та аспірантам щорічно надаються стипендії Президента України, Верховної Ради України, Кабінету Міністрів України. 50 учнів середніх спеціальних мистецьких шкіл-інтернатів та студентів, які стали переможцями або дипломантами міжнародних мистецьких конкурсів і фестивалів, нині одержують стипендію Президента України для найобдарованіших молодих митців України.

Водночас у діяльності навчальних закладів культури й мистецтв існує низка проблем, а саме:

- недосконалість правової бази мистецької освіти. Яскравий приклад цього – чинні нормативи штатної чисельності науково-педагогічних працівників державних вищих навчальних закладів, якими передбачається збільшення чисельності студентів на одного науково-педагогічного працівника у вузах мистецтва, що, враховуючи специфіку підготовки студентів мистецьких

навчальних закладів (індивідуальні заняття з кожним зі студентів), може призвести до зниження якості фахової підготовки та відтоку науково-педагогічних кадрів;

- не вирішеність питань забезпечення молодих спеціалістів при працевлаштуванні житлом, належною оплатою праці, іншими соціальними гарантіями;

- дефіцит кваліфікованих кадрів – акторів драматичного театру, музикантів, артистів балету – у багатьох закладах культури, що не пов'язано з відсутністю потреби в них на ринку праці. Скажімо, працювати в установах культури в сільській місцевості залишаються тільки 25% випускників училищ культури. Причинами є відсутність роботи на повну ставку, незабезпеченість житлом, а нерідко і просто не уважне ставлення до проблем молодого спеціаліста з боку органів влади та керівників установ.

Головними завданнями, що стоять перед галуззю культурно-мистецької освіти, перед державними інституціями, залишаються:

- підвищення престижу культурно-просвітницьких професій;
- запровадження нових механізмів підготовки кадрів на засадах, які поєднують державне фінансування з коштами підприємств та організацій усіх форм власності, приватних осіб, спонсорів і меценатів;
- запровадження нових сучасних методів навчання;
- удосконалення системи підготовки, перепідготовки та підвищення кваліфікації працівників культури й мистецтва з урахуванням науково обгрунтованої реальної потреби галузі у висококваліфікованих спеціалістах, зокрема нових професій;
- створення та видання сучасних підручників і посібників для мистецьких навчальних закладів.

1. Конституція України: Прийнята на п'ятій сесії ВР України 28 червня 1996р. – К.: Преса України, 1997. – 80 с.
2. Закон України про бібліотеки і бібліотечну справу // Відом. Верховної Ради України. – 1995. – №7. – С.206.
3. Закон України про вищу освіту // Освіта. – 2002. – 20–27 лютого.
4. Закон України про кінематографію // Відом. Верховної Ради України. – 1998. – №22. – С.114.
5. Закон України про музеї та музейну справу // Відом. Верховної Ради України. – 1995. – №25. – С.191.
6. Закон України про професійних творчих працівників та творчі спілки // Відом. Верховної Ради України – 1997. – №52. – С.312.
7. Закон України про свободу совісті та релігійні організації // Закони України. – 1996. – С.378.
8. Основи Законодавства України про культуру // Відом. Верховної Ради України. – 1992. – №21. – С.12.
9. Національна доктрина розвитку освіти: Затверджена Указом Президента України №347 від 17 квітня 2002 // Освіта. – 2002. – 24 квітня – 1 травня.

10. Про національні заклади культури: Указ Президента України (із змінами, внесеними згідно з Указами Президента №58/96 від 15.01.96, №308/97). – К., 1997.
11. Грицак Я. Нарис історії України. Формування модерної української нації ХІХ–ХХ століття. – К.: Генеза, 1996.
12. Гриценко О. Між глобальним та національним // Критика. – 2000. – №6. – С.8–13.
13. Гриценко О.А. Культура і влада. Теорія і практика культурної політики в сучасному світі. – К., 2000. – 228 с.
14. Губерський Л.В. Культура, ідеологія, особистість. – К., 2002. – 580 с.
15. Дзюба І. Чи усвідомлюємо українську культуру як цілісність? // Наука і культура. – 1988. – Вип.22. – С.309–325.
16. Еплл М.В. Культурна політика і освіта / Пер. з англ. В.Васильюк. – К., 2002. – 157 с.
17. Ключко Ю.М., Ковтун В.Д., Троєльнікова Л.О. та ін. Культурно-дозвілєва сфера України: динаміка змін та перетворень. – К., 2004. – 179 с.
18. Скуратівський В.А., Трошинський В.П., Кравченко М.В. Соціальний і гуманітарний розвиток: Навч. посібник. – К.: Центр навчальної літератури, 2004. – 111 с.
19. Скуратівський В.А., Трошинський В.П., Чукут С.А. Гуманітарна політика в Україні: Навч. посібник. – К.: Міленіум, 2002. – 262 с.

The main principles and normative legal providing of the state cultural policy and one's component – the policy in the education sphere.

Key words: education, culture, cultural policy.

УДК 168.522

ББК 85.310.00

Ірина Вільчинська

ЕТНОЦЕНТРИЧНІ ПРОБЛЕМИ МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛІЗМУ

У статті аналізуються етноцентричні проблеми в контексті процесів демократизації в Україні, етнонаціонального відродження українського народу, формування нових соціокультурних реалій кінця ХХ – початку ХХІ ст. Водночас піднімається питання мультикультуралізму як нової парадигми життєвої орієнтації людей в полікультурному суспільстві.

Ключові слова: мультикультуралізм, етнос, нація.

Наприкінці ХХ ст. найважливішим завданням нових постсоціалістичних держав стало формування вміння жити в умовах мультикультуралізму. З особливою гостротою це завдання постало перед націями, які включають кілька етнічних, релігійних чи лінгвістичних груп. Перед такими націями, як зазначає політичний антрополог В.Бімен, не стоїть питання, бути їм мультикультурними чи ні. Множинність культур їм уже нав'язана, і їхнім громадянам доводиться вибирати між різними комбінаціями елементів публічного виразу ідентичності й вирішувати, яку увагу приділити кожному

з них [4, с.156]. Водночас виникає й багато проблем, пов'язаних із тими чи іншими проявами негативних настроїв у полікультурному суспільстві. Власне вони і є предметом нашого дослідження.

Більшість людей схвалює або засуджує чужі культурні цінності, використовуючи як стандарт власні. Цей тип ціннісного судження називають етноцентризмом, який сучасні психологи якраз і визначають як схильність розглядати явища та факти чужої культури, чужого народу крізь призму культурних традицій та цінностей власного народу. Психологічна основа явища етноцентризму полягає в особливостях механізму світосприйняття, на який (більшою або меншою мірою) впливає своєрідне “блукання” між “я”- та “ми”-ідентифікаціями, тобто особистий досвід та колективне буття індивіда.

Водночас серед чинників, що зумовлюють негативні етностереотипи, слід відзначити, зокрема, поширення соціальної анемії та фрустрації в усіх соціально-вікових групах внаслідок кризового стану суспільства, його політичних та економічних структур, крах усталеного ціннісного світу. Також спостерігається тенденція до етнізації молодого покоління, загострена етнічна самоідентифікація, коли самоцінністю вважаються не власна мова та культура, а наявність “ворога” іншої національності, образ якого б'ється в глибинах ображеної історією етнічної свідомості. Безкомпромісний поділ на “своїх” та “чужих” лежить в основі етнічної компліментарності, яка в радикальному варіанті й призводить до етноцентризму та агресивного націоналізму. “Ворогами” стають люди “чужої” крові [7, с.130].

Утім, в етноцентризмі завжди присутній неконтрольований емоційний компонент. Варто відзначити, що саме цей компонент є характерною ознакою сучасної політичної ситуації на пострадянському просторі, яка полягає в загостренні національних почуттів і проблем, пов'язаних із національною самоідентифікацією. Зазначений тип світосприйняття хоча й пов'язаний із порівнянням особливостей будь-якої нації зі специфікою своєї, не обов'язково передбачає некритичне ставлення до способу життя і особливостей останньої. Водночас етноцентричні комунікатори, як правило, не усвідомлюють, що люди різних країн розвивають свою культуру для того, щоб зробити осмисленим власне життя і встановити порядок у власних суспільствах.

Ієрархічна система Сходу або кастова система Південної Азії були розвинуті у відповідних культурах більше двох тисячоліть тому для встановлення порядку в їхніх суспільствах. У ті часи вони органічно працювали. Але іноземцю ці системи досі здаються жадливими. Подібним чином горизонтальна система західних культур здається азіатам несерйозною і незрозумілою. Вони до цього часу впевнені, що абсолютної рівності не існує, недовірливо споглядають так звану рівність у західних культурах.

При цьому слід також враховувати різницю західного і незахідного різновидів світосприйняття. Якщо західний (модернізований) тип тяжіє до раціонального світорозуміння, то незахідний (традиційний) спирається на два принципи – містичний і космічний. Відповідно до цього містика і космозмізм становлять два основні, вищі, сакральні рівні традиційних культур, визначаючи традиційну людину щодо світу цінностей загалом і одночасно слугуючи настановами для утворення етнічних ціннісних рядів.

На нашу думку, етноцентризм є особистісною настановою, яка формується у процесі соціалізації індивіда в певній культурі. Це формування починається з ранніх етапів онтогенезу. Стадії формування етноцентризму пов'язані з формуванням свідомості та самосвідомості в цілому. Спочатку формуються сенсорні еталони, які є культурно специфічними, а отже, етноспецифічними. Далі формуються моральні та поведінкові норми, які теж чітко визначені культурно. На завершальному етапі формується ієрархічна система ціннісних орієнтацій.

Усі ці засвоєні еталони (сенсорні, нормативні, ціннісні) служать для сприйняття та оцінки людиною себе та інших людей. Функціонуючи у спілкуванні, вони становлять основу для порівняння й завжди виявляють схожість або несхожість позицій. У результаті такого порівняння виникає емоційна оцінка: позитивна у разі схожості та негативна у разі несхожості. Вираження емоційного забарвлення залежить як від міри схожості-несхожості, так і від характеристик еталону, що був задіяний. Основний закон етноцентризму у тому, що чим більш виразною є несхожість за всіма критеріями, тим виразнішим буде негативізм.

У політичному розвитку останнього десятиліття ХХ ст., насамперед у країнах, що здійснюють перехід від тоталітаризму до демократії, на основі етноцентризму набуло поширення явище етнократії. Це явище характерне для поліетнічних держав і означає владу одного, як правило, титульного, етносу, що історично проживає на даній території. Етнократичні політичні режими встановилися в деяких нових країнах колишньої Югославії. Елементи етнократизму мають місце також у деяких пострадянських країнах (Естонія, Латвія, Казахстан). Вони проявляються у професійній, культурній та інших формах дискримінації нетитульного населення, позбавленні його впливових позицій у різних сферах суспільної діяльності.

Етнократична політика, відтісняючи людей “другого сорту” з ключових позицій державного життя, позбавляючи їх реального впливу на суспільно-політичні процеси, нерідко спонукає людей нетитульного етносу до еміграції. У світовій політиці і в міжнародному праві етнократія кваліфікується як явище несумісне з демократією, повагою до прав людини. “Державне регламентування процесу національної ідентифікації, – як слушно зауважує

український політолог Г. Баканурський, – є неприпустимим втручанням влади у природу громадянського суспільства, яке цілком побудоване – від економічного базису до сфери духовної культури – на засадах рівності, добровільності, самодіяльності й свободи вибору” [2, с. 15].

Дослідники передбачають, що відповідь на проблеми, створювані етноцентризмом, може дати культурний релятивізм – вивчення і засвоєння цінностей іншої культури з позицій загальної системи цінностей. Показовою в цьому розумінні є позиція відомого російсько-американського соціолога П. Сорокіна, який у праці “Революція і соціологія” писав: “Як тільки національний принцип стає засобом пригнічення однією групою інших груп, ми повертаємося до нього спиною, пам'ятаючи, що вища цінність – “рівноправна людська особистість” [8, с. 52]. При такому підході людина взмозі зрозуміти, що кожна цінність, кожне вірування або очікування мають сенс. З огляду на це, важливими для аналізу феномена етноцентризму є властиві різним народам і культурним системам ціннісні універсали. Їх можна описати дихотомічними характеристиками, а саме: авторитаризм – демократизм; колективізм – індивідуалізм; регламентованість – нерегламентованість.

Для авторитаризму характерне приписування авторитету центру влади, який може втілюватися в особі індивіда або групи. Така цінність більш характерна для афро-азійських культур.

Демократизм характеризується визнанням всіх носіїв даної культури як джерела влади. Для демократизму характерне визнання прав і свобод за кожною людиною, власної гідності людини. Такі цінності характерні для більшості європейських культур та американської культури.

Колективізм характеризується яскраво вираженою “ми-ідентифікацією”, емоційними зв'язками всередині етносу, чіткою орієнтацією соціальної поведінки на етнічну групу, внутрішньогрупову кооперацію. Можливо, це одна з найважливіших цінностей Сходу.

Протилежним колективізму є індивідуалізм. Цей феномен панує в більшості європейських і американській культурах. Індивідуалізм тісно пов'язаний зі специфікою капіталізму, який передбачає, що винагороджується той, хто працює упертіше від суперника, і нагорода ця вважається прямим визнанням. Здатність бути впевненим у собі, незалежність і самотність розглядаються на Заході як неперехідна цінність.

У регламентованих культурах існує жорстка система умовностей і заборон, що визначає стабільну систему цінностей, сталість перцептивних схем, вивіреність і надійність побутових стереотипів поведінки, суворе слідування прийнятим правилам та меті. Регламентованість як характеристика суспільства визначає високий ступінь прагнення її представників уникнути невизначеності й породжує агресивність у випадках девіантної поведінки. У

церковній і державній структурі обриси влади й відповідальності встановлює ієрархічна система. В ісламських народів регламентовані як релігійні, так і світські правила.

Західним нерегламентованим культурам, на відміну від східних, властива повага до молодості. У таких етнічних середовищах з повагою ставляться до думки молоді, до її запитів. Орієнтація на інтереси молоді з боку засобів масової комунікації впливає на суспільну думку в цілому. Люди похилого віку також починають намагатися виглядати молодо і займатися справами, що асоціюються, як правило, з молодістю.

Що стосується України, то її суспільство, на думку українського політолога В.Горбатенка, коливається між вищезазначеними полюсами сприйняття світу й перетворення суспільства: “Українська культурна матриця відкидає як однобічно індивідуалістичну прозахідну, так і однозначно колективістську (на зразок російської) форму організації суспільно-політичного життя” [5, с.106]. Інший вітчизняний політолог В.Барков вважає, що українське суспільство потребує “природного, мирного співіснування як колективістських, так і індивідуалістичних форм організації тих сфер суспільного життя, в яких та чи інша з них може принести найбільшу користь людині і сприятиме динамічному, безконфліктному і безкризовому розвитку” [3, с.128].

Долучення до загальнолюдських стандартів ідентичності як мети і засобу подолання етноцентризму пов’язане з переходом від пасивної фізичної ідентичності до унікальної персоніфікованої ідентичності (за класифікацією Х.Арендт) [1, с.131–141]. Утвердження останньої пов’язане із цілеспрямованою дією, формуванням соціально активного типу особистості.

Живить надією на краще той факт, що нині серед молоді відбувається різке зниження сприйняття міжкультурних відмінностей, що виявляється у легітимізії полікультурних цінностей, норм, стилів поведінки. Поки що це є важливою ознакою розвитку свободи особистості, оскільки людська свобода, як слушно зауважує Х.Арендт, “залежить від можливості колективної дії людей, які зовсім не схожі між собою” [9, с.43]. Внаслідок того, що український соціум (принаймні його молода генерація) сформований в останнє десятиліття більшою мірою, ніж попередні покоління, налаштований на самостійність етнонаціональної ідентифікації, системоутворюючим принципом у межах пострадянської спільноти виступатиме орієнтація взаємодоповнюючих елементів, які історично можуть належати до різних культурних світів.

Отже, майбутнє незалежної України великою мірою залежатиме від того, наскільки успішно вона просуватиметься шляхом створення солідарної, згуртованої політичної нації. Адже єднання різних націй в одній державі є умовою цивілізованого життя настільки ж важливою, як і єдність людей у суспільстві. “Українська національна ідея – це ідея нації як спільноти поліет-

нічної, консолідованої інститутом громадянства, приналежністю до України як спільної Батьківщини; свідомої своєї політичної мети – побудови незалежної, економічно міцної та соціальної, демократичної, правової держави; об’єднаної спільністю історичної долі, культурними традиціями, взаємною толерантністю титульного українського етносу та чисельних етнічних груп” [6, с.360].

На жаль, Україна на сучасному етапі ще не змогла зовсім відійти від етноцентризму в його різноманітних проявах. Поки що із соціально-психологічного погляду (поряд із політичним сприйняттям даного феномена) є більш правомірним питання не про те, як подолати етноцентризм, а про те, як зробити його наслідки менш руйнівними для міжкультурної взаємодії. На нашу думку, для цього є два шляхи. Перший полягає в пошуку загальнолюдських цінностей і стандартів, які б могли стати спільною відправною точкою в міжкультурному (міжетнічному) спілкуванні. Другий, не менш важливий, залежить від формування у кожної людини якостей толерантності, терпимості до несхожого. Соціально-психологічна сутність цих якостей та оптимальні умови їхнього формування потребують спеціального дослідження.

1. Арндт Х. Ситуация человека // Вопросы философии. – 1998. – №1.
2. Бажанурский Г.Л. Религиозный феномен культуры и этническая идентификация // Культурные парадигмы переходных эпох: Материалы научно-теоретической конференции – Одесса, 1996.
3. Барков В.Ю. Украина сегодня: политические, социальные и национальные детерминанты развития. – К., 1998.
4. Бимси У.О. Формирование национальной идентичности в условиях мультикультурализма. На примере Таджикистана // Политические исследования. – 2000. – №2.
5. Горбатенко В.П. Стратегия модернизации общества: Украина и мир на рубеже тысячелетий. – К., 1999.
6. Кресіна І.О. Українська національна свідомість і сучасні політичні процеси: Етнополітологічний аналіз. – К., 1998.
7. Сикевич З.В. Социология и психология национальных отношений: Уч. пособие. – СПб., 1999.
8. Ророкин П. Человек. Цивилизация. Общество. – М., 1992.
9. Трубина Е.Г. Идентичность в мире множественности: прозрения Ханны Арндт // Вопросы философии. – 1998. – №11.

Ethnicentrism analysed in the context of the Ukrainian society democratization, ethnic-national renaissance of the Ukrainian people, forming the new social-cultural realities in the end of XXth – beginning of XXIth century. The thesis investigates the ways of the new paradigm of the life orientations and values of the latter.

Key words: multiculturalism, ethnic aspects, nation

УДК 78.03

ББК 85.310.021.8

Ганна Карась

ПАМ'ЯТКИ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ЗАХІДНОЇ ДІАСПОРИ: ПОВЕРНЕННЯ В УКРАЇНУ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ

Автор статті актуалізує проблему повернення в Україну пам'яток української музичної культури західної діаспори: творчий і мистецький доробок композиторів, наукові розвідки музикологів, особисті архіви діячів культури, записи фільмів, аудіозразки.

Ключові слова: українська діаспора, музична культура, історичні пам'ятки.

Творення нації неможливе без культури, зокрема й музичної. Упродовж ХХ ст. поза межами етнічних земель формувалася українська музична культура, яка на рідних теренах була забороненою як для вивчення, так і для популяризації. З проголошенням незалежності України та зняттям ідеологічних табу відкриваються нові можливості для пізнання музичної культурної спадщини діаспори як важливої складової загальноукраїнської музичної культури та повернення її в Україну. Конвенції ЮНЕСКО, активна діяльність Міжурядового комітету ЮНЕСКО зі сприяння поверненню культурних цінностей країнам їх походження, впливові міжнародні форуми свідчать, що культурна спадщина є “основою розвитку сучасної цивілізації і важливим елементом формування історичної самосвідомості народів” [1, с.4]. Конституція України (ст.54) гарантує: “Держава забезпечує збереження історичних пам'яток та інших об'єктів, що становлять культурну цінність, вживає заходів для повернення в Україну культурних цінностей народу, які знаходяться за її межами” [2, с.23].

До пам'яток музичної культури західної діаспори, які згідно із Законом України “Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей” одночасно є культурними цінностями, належать: творча спадщина українських композиторів; наукові праці, розвідки, статті музикознавців; особисті архіви діячів музичної культури; кіно-, фото-, відеоматеріали, фонозаписи українських виконавців.

Суперечності, які є між об'єктивно існуючим пластом пам'яток української музичної культури в зарубіжжі, реальним станом його наукового вивчення та здійсненням дій щодо повернення цих культурних цінностей в Україну, визначають *актуальність* досліджуваної теми.

Аналіз пам'яток української музичної культури західної діаспори, що становить *мету* пропонованої розвідки, дозволяє актуалізувати як для державних органів, так і для музичної громадськості проблему їх повернення.

Українські композитори – вихованці Київської, Празької, Харківської, Петербурзької консерваторій, Вищого Музичного Інституту ім. М. Лисенка у

Львові – Михайло Гайворонський, Роман Купчинський, Олександр Кошиць, Микола Недзведський, Павло Печеніга-Углицький, Антін Рудницький, Роман Придаткевич, Ярослав Барнич, Юрій Фіяла, Володимир Грудин, Микола Фоменко, Зиновій Лисько, Василь Витвицький, Василь Безкорований, Вадим Кіпа, Леонід Грабовський, Вірко Балей (США), Андрій Гнатишин (Австрія), Мирослав Антонович (Голландія), Федір Якименко, Мар'ян Кузан (Франція), Стефанія Туркевич-Лукіянович (Великобританія), Валентин Бібік (Ізраїль) та інші – підтвердили своєю багатогранною творчістю, що контекст української музичної культури відкритий для найновіших, сучасних стилів і композиторської техніки.

Західна діаспора зробила неоціненний внесок у збереження української духовної хорової музики. У той час, як на батьківщині впродовж десятиліть вона була під забороною, за кордоном друкувалися і виконувалися літургії та інші духовні твори Олександра Кошиця, Омеляна Нижанківського, Андрія Гнатишина, Мирона Федоріва, Павла Маценка, Зеновія Лавришина, Ігоря Соневицького, о. Зенона Злочовського та ін.

Сьогодні ця багатюща спадщина, яка представляє творчість наших композиторів у всіх напрямках і жанрах, за невеликим винятком [3], в Україні невідома. А тому її перевидання з метою наукового вивчення та виконання є вельми актуальним. Зроблено перші кроки в популяризації творчої спадщини композиторів діаспори. Так, львівські хори: камерний хор “Глорія” (диригент Володимир Сивохіп) та заслужена хорова капела України “Трембіта” (художній керівник – заслужений діяч мистецтв України Микола Кулик) – виконали та записали на компакт-диски Літургію, Панахиду Ігоря Соневицького та ораторію “Неофіти” Мар'яна Кузана на вірші Тараса Шевченка [4].

Українське *музикознавство* в західній діаспорі у ХХ ст. представлене Федором Шешком (Чехо-Словаччина), Павлом Маценком, Зиновієм Лавришином, Іринеем Жуком (Канада), Василем Витвицьким, Осипом Залеським, Зиновієм Лиськом, Антоном Рудницьким, Євгеном Цегельським, Андрієм Ольховським, Мироном Федорівим, Ігорем Соневицьким, Романом Савицьким-сином (США), Аристидом Вірстою (Париж, Франція), Мирославом Антоновичем (Утрехт, Голландія), Омеляном Нижанківським (Швейцарія), Стефанією Туркевич-Лукіянович (Великобританія). Їх монографії, наукові розвідки та статті присвячені українським композиторам та виконавцям, вони досліджують українську музику в Україні, Канаді, США та інших державах. Музикологи Ф.Шешко, П.Маценко, М.Антонович, І.Соневицький, М.Федорів глибоко досліджували історію української церковної музики в той час, коли на Україні ця тема була під забороною.

До здобутків музикознавців діаспори слід віднести фіксацію, збереження, наукове обґрунтування та видавництво безцінної фольклорної, духовної музичної спадщини, численних музичних пам'яток.

Так, З.Лисько впорядковує найбільшу працю українського музикознавства – десяти томний корпус “Українські народні мелодії”, що налічує понад одинадцять тисяч мелодій та “Релігійні твори” Олександра Кошиця.

Таким чином, науковці діаспори забезпечували послідовний розвиток української науки, репрезентацію українського музикознавства у світі, незалежну українську наукову думку. Повернення їх наукового доробку в Україну має велике значення для відтворення цілісного процесу розвитку українського музикознавства.

Україна побачила репринтні видання окремих праць П.Маценка та М.Федоріва [5]. Велику роботу з повернення на батьківщину спадщини В.Витвицького, М.Антоновича, А.Ольхівського, редагування та публікації їх праць проводять Юрій Ясиновський [6], Любов Кияновська [7], Любомир Лехник [8], Володимир Пилипович [9], Лідія Корній [10].

Особисті архіви діячів музичної культури західної діаспори також складають велику наукову цінність. Добрим прикладом важливості їх повернення на рідні терени є передача в 2001 р. власного культурно-мистецького архіву своєму рідному місту Надвірній відомим співаком-бандуристом з Англії Володимиром Луцевим. Фонд В.Луцева (500 книжок духовної, мистецької вартості, понад 200 платівок української та світової музики, аудіо-, відеозаписи та інші цінності) сьогодні привертає увагу науковців Львова, Києва, Івано-Франківська, є джерельною базою для подальших студій [11]. Свій архів передала в Україну піаністка Любка Колесса [12, с.118]. Нещодавно рукописи хорових творів (40 томів) о.митрата Зенона Злочовського із США передані до архіву Інституту літургійних наук Українського Католицького Університету у Львові, а окремі з них вже надруковані.

Невід’ємною складовою української музичної культури є *виконавство*. У західній діаспорі впродовж століття його представляли непересічні співаки, інструменталісти, хорві колективи, оркестри. Специфіка виконавського мистецтва та обмеження часовими рамками зумовлює його збереження лише кіно-, відео- чи аудіозаписами. Велика кількість таких матеріалів та розпорошеність музикантів країнами проживання не дають можливості об’єктивно оцінювати процес розвитку виконавства в українців за кордоном.

Виходячи із вищенаведеного, постає *ряд завдань*: музикознавці, представники музичної громадськості мали б ініціювати створення Національної програми повернення в Україну пам’яток музичної культури західної діаспори; видання (перевидання) творчої спадщини українських композиторів та популяризації її шляхом виконання; здійснення програми перезапису українських виконавців (співаків, інструменталістів, хорів, оркестрів); видання біографічних словників діячів музичної культури західної діаспори, їх мемуарної спадщини та наукових розвідок про життя і творчість. Вирішення

цих завдань дозволить не лише повернути пам’ятки в Україну, але й забезпечити цілісність української музичної культури, а також позитивно вплине на її подальший розвиток.

1. Федорук О. Передмова // Вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей: проблеми, завдання, перспективи. – Київ–Іаліч, 2001. – Вип.1.
2. Конституція України: Прийнята на п’ятій сесії Верховної Ради України 28 червня 1996 р. – К.: Преса України, 1997.
3. Соневицький І. Солоспіви. – К.: Муз. Україна, 1993. – 158 с.; Кіпа В. Романи. – К.: Муз. Україна, 1999. – 111 с.; Сапрун С., Сапрун С. (мол.). Крихти / Ред.-упоряд. І.Довгалик. – Львів: ТеРус, 1999. – 68 с.; Барнич Я. Вибрані твори / Ред.-упоряд. Л.Філоненко. – Дрогобич: Коло, 2004. – 96 с.; Китастий Г. Вставай, народе: Твори для капели бандуристів. – К.: Муз. Україна, 1996. – 175 с.; Під срібний дзвін бандур (з репертуару Капели бандуристів ім. Т.Шевченка та Дівочої капели бандуристок м.Детроїт, США). – К.: Муз. Україна, 1993. – 216 с.; Музична творча спадщина отця митрата Зенона Злочовського. – Львів, 2004.
4. Sonevitysky Igor. Liturgia i Panakhyda (Liturgy and Service for the Dead) Vykonuie L’vivs’kyi kamernyi khor GLORIA. Mystets’kyi kerivnyk i drygent Volodymyr Syvokhip. Recorded in February 2002 in the Catholic Missionary Church “Soldier of Christ” in Lviv. IS 6592; Орасторія М.Кузана “Неофіти” на вірші Т.Шевченка. Заслужена капела України “Трембіта” і Оркестр штабу Західного оперативного командування. Серія “Духовна музика України”. Ювілейний випуск 10. Compact disc DDD. 2000.
5. Маценко П. Нариси з історії української церковної музики. – Репринт. вид. – К.: Муз. Україна, 1994. – 152 с.; Федорів М. Українські Богослужбові співи з історичного й теоретичного огляду. – Ч.ІІІ. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 1997. – 143 с.
6. Витвицький В. За океаном: Збірник статей / Ред.-упоряд. Ю.Ясиновський. – Львів, 1996. – 132 с.; Витвицький В. Михайло Гайворонський: Життя і творчість / Заг. ред. Ю.Ясиновського. – Львів, 2001. – 175 с.; Антонович М. Musica sacra: 36 статей з історії української церковної музики / Ред. і упоряд. Ю.Ясиновський – Львів: Ін-т українознавства ім.І.Крип’якевича НАН України, 1997. – 261 с.
7. Витвицький В. Максим Березовський: Життя і творчість / Ред. колегія: В.Гаюк, Я.Якубця, Ю.Ясиновський, Наук. ред. Л.Кияновська. – Львів: Логос, 1995. – 110 с.
8. Витвицький В. Музикознавчі праці. Публіцистика / Упоряд. Л.Лехник. – Львів, 2003. – 400 с.
9. Витвицький В. Старогалицька сольова пісня ХІХ століття / Вступ та упоряд. В.Пилипович. – Перемишль, 2004. – 157 с.
10. Ольхівський А. Нарис історії української музики / Підгот. до друку, наук. ред., вступ. ст., комент. Л.Корній. – К.: Муз. Україна, 2003. – 512 с.
11. Мистецько-творча спадщина почесного громадянина м. Надвірної, співака і бандуриста Володимира Луціва. Каталог. – Надвірна, 2004. – 138 с.
12. Голяк Я., Пилип’юк В. Лицар нації. Микола Колесса. – Львів: Світло і тінь, 2003.

This work highlights such significant compositions of the West Diaspora’s Musical Culture (and XIX–X centuries) as artistic heritage of Ukrainian composers; scientific heritage of musicologists; personal files of musical culture workers; films, video and phono records of Ukrainian performers.

Key words: Ukrainian diaspora, music culture, historical significant

УДК 681.81

ББК85.315.32

Мирон Черепанин

НАРОДНИЙ МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ В УКРАЇНСЬКИХ ОБЯДОВИХ ТРАДИЦІЯХ

У статті розглянуто народні музичні інструменти, які використовуються в українських традиційних обрядах карпатської етнографічної групи. Окреслено загальний історичний контекст розвитку народного музичного використання, взаємодію з календарно-обрядовою культурою та побутом людей.

Ключові слова: народні музичні інструменти, традиція, обряд.

Проблема побутування народного музичного інструментарію в українських обрядових традиціях – одна з найбільш актуальних, зважаючи на зміни в її розвитку під впливом нових умов буття, засобів масової комунікації, способів переказу музичної інформації від людини до людини, від одного соціуму до іншого. Обрядові традиції ми звикли розуміти як щось незмінне, але саме на них орієнтується будь яка новація. Канонізовані засади традицій, стверджує Софія Грица, “існують в стані постійної трансмісії, в якій задіяні мільйони її передавачів, котрі, дотримуючись традицій, постійно достосовують її до нової ситуації” [2, с.3].

Метою статті є виявлення впливу народного музичного інструментарію на українські обрядові традиції загалом і прикарпатського краю зокрема. При цьому ми враховували взаємозв'язок музичних інструментів із пісенним фольклором, способи їх функціонування, динаміку розвитку, специфіку етнорегіонального середовища тощо. З даної мети випливають наступні завдання, а саме: окреслити загальний історичний контекст розвитку народного музичного інструментарію, з'ясувати основні способи його використання; виділити ті традиції, в яких народний музичний інструментарій є невід'ємною частиною того чи іншого обряду; детальніше розглянути основний музичний інструментарій етнографічної групи українців Карпат – гуцулів, його спорідненість та взаємодію з вокальною музикою, зв'язок з календарно-обрядовою культурою та побутом людей.

Народний музичний інструментарій трактується перш за все як традиційно використовуваний народом знаряддя звукової творчості, його музики. Ці знаряддя “відображають складну систему образно-звукових уявлень народу та епохи, вони і є особливого виду матеріальними пам'ятками традиційно безписемної музики” [9, с.36]. Використання музичних інструментів в українських обрядових традиціях – явище живе й мінливе, що розвивається. Структура й жанри традиційної музики сформувались у результаті багатозразових “виконань-композицій” (термін Ігоря Мацієвського), які пере-

давались усно від носія до носія, від покоління до покоління протягом багатьох століть.

Музичні інструменти є невід'ємним елементом духовної культури народу. Вони тісно пов'язані з його побутом, господарським життям, віруваннями, обрядами, святами, ритуалами, видами народної творчості. Розуміння народної музики як живого, емоційно наповненого, функціонуючого явища народної культури, розуміння тематики, символіки, образного світу музики можливе лише при вивченні її в контексті всього духовного життя народу.

До питань, пов'язаних із побутуванням в Україні народного музичного інструментарію, зверталися Микола Лисенко [7], Гнат Хоткевич [12], Філарет Колесса [5], Ігор Мацієвський [9], Перекоп Іванов [3] та інші дослідники.

Народний музичний інструментарій займає особливе місце в обрядових традиціях Прикарпатського краю. Гуцульщина, на відміну від інших етнографічних регіонів України, має багату, широко розгалужену та в цілому добре збережену народнопісенну й музично-інструментальну традиції. Вокальні та інструментальні мелодії споконвіку живуть в усній традиції народу, виконуючи комунікативно-обрядову функцію (календарні та сімейні свята, весілля тощо). Несучи в собі елементи первісної культури, оговиті легендами та віруваннями, музичні інструменти і сьогодні функціонують у культурному побуті гуцулів.

Музичне мистецтво Гуцульщини є надбанням багатьох історичних нашарувань, що часом зберігаються навіть у чистій, первісно-автентичній формі, а іноді перехрещуються й синтезуються в нові, своєрідні етнографічно-музичні діалекти, аналогічні до діалектів мови. На різних територіях краю спостерігаються характерні відмінності музичної мови, що є результатом впливів музичної культури сусідніх етнографічних місцевостей і народів (румунів, угорців, поляків). Вони трансформуються і пристосовуються до локальної культурної традиції, витворюючи своєрідний гуцульський музичний стиль і культуру. Отже, гуцульська автентична музика як цілість є відбитком еволюції історичного життя народу і виявом його власної культури.

Розмаїття видів трудової діяльності горян сприяло формуванню їх культури та оригінальних обрядових традицій. Найдавнішими зразками музичного мистецтва гуцулів є звукозображення, пов'язані з виконанням ряду ужиткових функцій: сигнальної, імітаційної, магічної, ритуальної, обрядової. Ця сфера музикування належить виключно чоловікам. Сам інструмент часто асоціюється в народному мисленні з живою істотою, адже він здатний “вимовляти”, “говорити”, “співати”, “грати”, “перебирати” і т.д.

Найпоширенішою серед гуцулів вважається календарно-обрядова музика, яка донині зберегла міцні консервативні тенденції. Для старовинних обрядових мелодій характерними є різні архаїчні ознаки: “малий мелодичний об’єм, примітивна форма повторного мотиву чи фрази, надмірне багатство орнаментики, що іноді навіть затемнює контури мелодичної лінії, подекуди дуже вільна, речитативного характеру ритміка...” [8, с.273]. З давнини дійшла до нас весняна обертонова імпровізація на тилинках з елементами сигнальності та ворожіння. Інструментарій зимового календаря складають трембіти та роги, що подають сигнальні вступи до коляд та колядницької ходи (“плеси”).

Інструментальне музикування музикантів прикарпатського краю розвивалося поряд із пісенним фольклором. Поле взаємодії народного інструменталізму й пісенності досить велике. Орнаментуку вокальної партії стимулює інструментальна гра, супровід під час співу на духових (сопілка, флюяра), струнних (скрипка, цимбали) інструментах, що є у цій вокально-інструментальній творчості взаємозамінними. Так, в інтонаційній палітрі пісень, пронизаній танцювальними ритмами коломийки та гуцулки, виявляються мелодичні звороти, що походять від інструментального виконавства на сопілці, скрипці, дуді і т.д. На думку українського вченого-етномузиколога Ігоря Мацієвського, “пісенність (вокальна музика) і інструменталізм являють собою споріднені, але в той же час цілком автономні, відрубні системи. У них свої характерні ознаки, своя структура, способи функціонування” [9, с.25].

Наукові дослідження В.Шухевича, Г.Хоткевича, К.Мошинського, С.Мерчинського, М.Кондрацького, М.Тимофіїва, Б.Яремка засвідчують давню традицію побутування музичних інструментів у цьому краї, які й до сьогодні не зазнали особливих змін. За джерелом звуковидобування вчені розрізняють чотири види гуцульських народних інструментів: 1) самозвучні (торохавка (жлепало), било, деркач, колоколи, дрімба); 2) перетинкові (бубон, решітка (решето), бербениця); 3) струнні (скрипка, цимбали, ліра); 4) духові (попискало, ріг, трембіта, тилинка, денцівка, сопілка, керамічна зозуля, свиріль, окорина, флюяра, двоствольна флейта (монтелів), ребро, дуда) [11].

Головною серед гуцульських народних інструментів є скрипка, голос якої “старчить на те, – писав В.Шухевич, – аби сказати: “музика грає” [10, с.79]. Скрипку найчастіше супроводжують цимбали. Кожна мелодія, що звучить у виконанні скрипки чи флюяри, відзначається незвичайним багатством прикрас, мелодійних зворотів, які при повторенні невловимо змінюються. Скрипка в гуцулів є невід’ємним супроводжуючим інструментом до співу колядок, до ритуальної частини весілля, провідним інструментом “весільної капели”. Саме скрипаль (або, як його називають у космацькому регіоні, “скрипніст”) відіграє в гуцульській весільній капелі (“партії”) роль лідера і є “носієм традиції в усьому комплексі музично-вира-

зових засобів” [6, с.30]. Від скрипаля залежить репертуар капели, тематизм і структура музичного матеріалу, послідовність “колін” у танцювальній музиці.

Традиції самобутнього музично-інструментального мистецтва Гуцульщини збереглися в ансамблевому виконавстві весільних капел. Серед гуцулів витворилися спеціальні музиканти, що наймалися грати на весіллях, хрестинах, толоках, різних забавах. Згідно з дослідженнями вчених гуцульську весільну капелу започаткував дует скрипаля і цимбаліста, який заповнював музикою все весільне дійство (забави, танці, ритуальні обряди тощо). Однією з найстарших генерацій весільних музикантів (від середини ХІХ ст. до 1914 р.) вважається сімейство Варваруків із Космача. Серед окремих виконавців – скрипалі Юрко Герасим’юк, Ясько Писарів, Петро Мочерняк, Дмитро Захарчук, Василь Пожоджук, Федір Біловусяк, Дмитро Гудим’як, Лук’ян Бойчук, Іван Менюк, цимбаліст Іван Соколюк, сопілкар Дем’ян Линдюк та ін. Кожен із них не лише грав із багатьма видатними музикантами, але й був яскравою особистістю і мав свою сімейну капелу та заслужене ім’я.

Цілеспрямованим описом та тлумаченням пісень, традицій, обрядів і вірувань гуцулів є трилогія відомого польського письменника, вихідця з Коломийського району Станіслава Вінценза “На високій полонині”, в якій специфіка народних, локальних барв стала наріжною для розуміння душі й помислів цього українського етносу. В історико-етнографічному творі С.Вінценз художньо змалював трембіту, як традиційний, автентично гуцульський музичний інструмент. Трембіта, за його словами, “породжена тілесно та духовно лісом і призначена для полонини, здавна була і є вельми своєрідним та найгарнішим музичним інструментом у краю гуцульським. Причём вона щонайтісніше пов’язана з життям гуцулів, з тим, що в їх побуті важливе, істотне й гарне.

Озивається в урочисті свята: на різдво, на свят-вечір і під час заутрені цілу ніч не вгаває трембіта, лункий голос її лине від хати до хати, перелітає через неприступні й засніжені самотні пуші. Або ж – супроводить колядників, які зі світлом та музикою пнуться вгору вузькими та стрімкими стежинами. Принишклі гори й пуші дримають солодко під снігами, і тільки звуки скрипки в’ються серед ночі. Вторить їм гулко трембіта.

На Великдень трембіта радісно проголошує весну. Ціле літо, день у день, грають трембіти, скликаючи вівчарів із розлогих гірських рівнин, з-під верхів, з моріжків і купин, схованих поміж скелями та бардами, скликаючи на обід та вечерю, на час доїння й на нічліг. І полонина радіє, слухаючи трембіту, бо ж то її власний голос, а журиться-банує восени, у день богоматері, коли-то приходять газди по свою маржинку і настає так зване розлучення” [1, с.19–21]. Озивається трембіта й тоді, коли хтось помре. Її мелодії,

що звучать “в тугу”, виконуються трембітарями та іноді й флюяристами і супроводжуються словесною імпровізацією переважно жіночих голосів.

Серед народного музичного інструментарію, який використовується в українському церковному обряді, чільне місце займають дзвони, які є одними “з найособливіших чинників нашої історії культури, зокрема музичного мистецтва, що вплинули на мораль, звичаї та залишили після себе глибокі сліди у фольклорі й сприяли розвитку церковного співу, були підґрунтям розвою його багатоголосся, формування національної школи звуку” [4, с.103]. Образ церковних дзвонів тісно переплетений із ландшафтом українських міст і сіл кінця ХІХ – початку ХХ ст. Вони склали цілий набір – від великих Благовісників до малих задзвінних і були важливим комунікативним засобом та невід’ємною складовою частиною богослужіння. Яскравість тонів і різноманітність сили звуків, можливість ритмічних комбінацій справляли на вірян, як мовив Станіслав Людкевич, релігійно-драматичну містерію. Майстерно вишколені дзвонарі характерним для тої чи іншої події гомоном дзвонів створювали своєрідне звукове довкілля, закликаючи людей на Службу Божу, на похорон чи на сполох. Усе це засвідчує велику поширеність дзвонів як церковних належностей та поважного музичного атрибуту українських обрядових традицій і повсякденного життя.

Дзвони, як специфічні ударні музичні інструменти, використовувалися також і у творах українських композиторів, зокрема С.Людкевича. “Сам митець, – пише Б.Кіндратюк, – у своїх композиціях умотивовано застосовував відображення характерних звучань цих ідіофонів, що набувало значення для всього твору, зокрема як символ різних моментів у житті людини” [4, с.112].

Таким чином, інструментальна музика в українських обрядових традиціях є найвищим виявом музичного мистецтва, де світосприймання, філософські погляди та психологія народу знайшли своє втілення в найбільш узагальненій, естетичній формі. Аналіз сучасного фольклорного матеріалу, порівняння його з народною й академічною музикою, регіональне зіставлення, історія народного музичного інструментарію та його описи в літературно-музикознавчих джерелах дають досить виразні орієнтири щодо генези музичного мислення українців.

Українські композитори, використовуючи у своїй творчості національний стиль того чи іншого етнічного регіону України, постійно звертаються до народних пісенно-інструментальних джерел, збагачуючи жанрово-стильову палітру власного творчого доробку. Все це свідчить про глибинність і невичерпність мистецької творчості українського народу та про визначне її місце у світовій музичній культурі.

1. Вінценз С. На високій полонині (правда старовіку) – Львів, 1997.
2. Грица С. Трансмісія фольклорної традиції. Етномузикологічні розвідки. – Київ–Тернопіль, 2002.
3. Іванов П. Оркестр українських народних інструментів – К., 1981.
4. Кіндратюк Б. Церковні дзвони й дзвоніння у науковій і музичній спадщині Станіслава Людкевича // Записки НТШ. – Т.СХІ.VII. Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 2004. – С.103–112.
5. Колесса Ф. Музикознавчі праці – 1970
6. Коток Б. Музиканти весільних капел космацької традиції // Друга конференція дослідників народної музики червоно-руських (галицько-волніських) земель. – Львів, 1991.
7. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні / Ред., передм. та прим. М.Шоголя. – К., 1955.
8. Лисько З. Народна музика // Енциклопедія українознавства – К., 1994.
9. Мацієвський І. Ігри й співголосся. Констатація. Музикологічні розвідки. – Тернопіль, 2002.
10. Сумцов М. Коломийки // Зоря. – Львів, 1918. – Ч.18.
11. Тимофіїв М. Музичні інструменти гуцульщини: група самозвучних // Музика Галичини. – Т.ІІ. – Львів, 1999. – С.209–234.
12. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. – Харків, 2002.

This article to be consecration the folk music instruments utilizing in ukrainians tradition ritual and Carpathion ethnographic groups. In this historical context the music instruments development about lineament general are delineated, their fundamental using means, reciprocal action and contact with calendar-ritual culture and peoples way of life.

Key words: folk music instruments, tradition, ritual.

УДК 78.067.26

ББК 85.312

Світлана Кириченко

МЕТОДОЛОГІЯ РЕГІОНАЛЬНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ

У статті розглядаються теоретичні узагальнення сучасної методики записування та вивчення народної музики.

Ключові слова: фольклор, етномузикологія, музична фольклористика, ареальне дослідження, регіон, етнос, субетнос, народна музична культура.

У споріднених за методологією дисциплінах – діалектології, етнографії та музичній фольклористичі – шлях до теоретичних узагальнень пролягає через попереднє районування об’єкта (народної музики) та диференційоване його вивчення.

З утвердженням етномузикології як окремої дисципліни народознавства (у кінці ХІХ ст.) сформувалися методологічні підстави спрямування досліджень на вивчення регіональних особливостей народної музичної

культури. Розуміння історичного значення такого напрямку досліджень склалося ще в ХІХ ст., але польова практика (записування народної музики) і особливо її вивчення набули відповідної орієнтації у ХХ ст. Пропонований матеріал є спробою узагальнення напрямів регіональних досліджень народної музики, поданих у працях провідних етномузикологів кінця ХІХ–ХХ століть.

Як мова складається з діалектів, які обумовлюються етногенетичними, географічними, маргінальними (на стиках етносів) факторами, так і народна музика відзначається регіональними ознаками. Але, на відміну від мови, де в більшості сучасних націй вироблено загальнонаціональні лексичні та фонетичні стандарти, які називаються “літературною мовою”, народна музика до сьогодні продовжує існувати і розвиватися в мозаїчності місцевих видозмін. Загальнонаціональна музично-фольклорна “граматика” ще не створена (і невідомо, чи буде створена), якщо не брати до уваги незначний усно-писемний шар так званих “народних пісень-романсів”, позначених як рисами національного українського мелосу, так і значними впливами загальноєвропейської музичної культури [16]. Пісні-романси (і стилізована під них авторська музика) справді за кордоном сприймаються як визначальна для української народної культури прикмета. Через пісні на зразок “Чорнії брови, карії очі”, “Взяв би я бандуру”, “Ой не світи, місяченьку, не світи нікому” тощо і формується судження про українську народну музику, хоча це фольклоризовані твори авторського походження (інша річ – не всі імена їх авторів нам зараз відомі, але стилістика їх мелосу, ритміки, віршової структури, засобів виразності далека від справді української традиційної народної музики).

Тому стосовно вивчення народної музики, стилів виконавства, ритмоструктурної типології видатний фольклорист Климент Квітка наголошував на необхідності “етногеографічного розгрупування” цих ознак. Зокрема, торкнувшись лише фольклорного співу, він підкреслював: “Одна і та ж мелодія у виконанні різних людей може мати настільки різний характер завдяки різницям у тембрі та експресії, що слухач, позбавлений схильності до музичного абстрагування (яка іноді набувається лише в результаті теоретичного, хоча б елементарного тренування), може не впізнати її” [8, с. 13].

Зрозуміло, що виконавство – це лише один із можливих тисяч прикладів того, як народна музика “географічно розгрупується”. Набагато вагомішими є інші фактори, які торкаються вже структури, типології, жанрового складу фольклору. Щодо цього К.Квітка писав: “Розташування народів у ступеневій послідовності, виходячи із загальної та спеціально музичної культури, надзвичайно ускладнюється відмінністю культури в різних групах одного й того ж народу, розділених соціальною структурою, географічними, історичними та економічними особливостями різних куточків його території. Ці відмінності враховуються під час наукових досліджень, і лише мало освічені

в етнографії люди досі схильні вважати національними особливостями свого народу ті, які вони спостерігають в його найбільш консервативних прошарках, не ускладнюючи себе перевіркою, чи не існують ці особливості також в інших народів і чи не існують вони там до цього часу у відповідних прошарках” [8, с.21].

Як рішучий прихильник регіонального підходу до вивчення народної музики, К.Квітка негативно ставився до спроб вивести “середнє арифметичне” стосовно стилістики і структури народної музики певного народу. Вивчати фольклор необхідно в його динаміці – історичній та особливо регіональній, виявляти пильну увагу до найменших місцевих відмінностей, які часто й визначають цілий спектр особливостей регіону. “Статичне дослідження народної музики, – писав К.Квітка, – як і статична лінгвістика, має тенденцію до нормативності, до канонізації рис, що простежуються в синхронії, та до створення національних музичних граматики” [8, с.5].

Дослідження народної музики (і мовних діалектів) рухається двома паралельними шляхами: шляхом створення так званої “нормативності” і шляхом пізнання регіональної специфіки. Створені останніми століттями національні літературні мови та композиторські школи засновувалися на пошуках національно визначених рис. Але вони опиралися на діалекти, тобто враховували та узагальнювали географічні відмінності культури конкретних етносів. Тенденція пошуків “нормативності” була показовою для періоду культурного та політичного самовизначення націй. Наприкінці ХІХ ст. виникають і формуються як спеціальні наукові дисципліни діалектологічна лінгвістика, етнографія та етномузикологія. Саме вони поставили питання поглибленого вивчення етнічних культур в їх історичному розвитку та сучасному районуванні.

Детальний аналіз регіональних обстежень К.Квітка подає в ґрунтовній праці “Об историческом значении календарных песен” [8, с.73–99]. Автор не тільки вперше формує потреби дослідження музичного фольклору в історичному аспекті, але й ставить проблему координації етномузикології з іншими історичними дисциплінами (насамперед історією та етнографією). Хоча методологічна праця К.Квітки присвячена календарним пісням як найціннішим пам’яткам багатотисячолітньої культури індоєвропейських і зокрема слов’янських народів, її значення набагато переростає тематика тільки календарного фольклору і визначає взагалі глобальні перспективи комплексного дослідження політичної, економічної історії та етногенезу автохтонного населення практично будь-якого народу колишньої індоєвропейської спільноти.

У вказаній роботі К.Квітка окреслює потреби і перспективи регіональних досліджень музичного фольклору задля внеску з боку етно-

музикології в потреби історичних досліджень. На прикладі календарних пісень він показує: “Календарна обрядність являє собою надзвичайно важливу групу явищ в історії культури; вивчення її потребує скоординованих зусиль істориків, літературознавців та фольклористів” [8, с.85]. Наслідком цих спільних зусиль може бути з’ясування комплексних проблем етногенезу, розселення, міграції етносів та субетносів, асиміляції, з’ясування географічних та політичних процесів минулих тисячоліть. Класифікація та картографування пісенних типів дозволяє окреслити ареали формування мовних, економічних, музично-культурних явищ певного історичного часу і в певних географічних межах, які протягом певного історичного часу зумовлювали формування стабільних етнічних та субетнічних регіонів.

Визначне значення ідей К.Квітки полягає, по-перше, в обґрунтуванні необхідності координації історичних дисциплін, по-друге, у тому, що вперше методологічно доведено правомірність (і необхідність) включення музичного фольклору до фактів і документів не тільки мистецтвознавства, але, насамперед, важливих матеріалів історії культури та етногенезу.

Регіональним проблемам фольклористики приділяв увагу композитор, фольклорист Філарет Колесса. Ним було написано кілька теоретичних розвідок про народну музику Закарпаття, Лемківщини, Полісся [9, с.352–443]. Його інтереси як збирача народної музики також зосереджувалися на регіональній проблематиці [10]. У вступній частині статті “Характеристичні признаки мелодій народних пісень з Лемківщини” Ф.Колесса зупиняється на вказівках про районування народномузичних і мовних діалектів та асиміляційних впливах. Він розкриває проблему “наверстування пісенних формацій”, вказуючи, що народна музика – явище складне і змінне. Вона формується історично, шляхом збереження і видозмінювання спадків різних і далеких епох, та територіально, через “змішання місцевих і прийшлих напливових елементів” [10, с.18].

Подальший розвиток ідей і напрямів ареального вивчення музичного фольклору здійснив у середині ХХ ст. Володимир Гошовський. Як збирач, публікатор і глибокий дослідник, він продовжив вивчення народної музики Закарпаття, яке започаткував у 1930-ті роки Ф.Колесса. Пісенний матеріал, вміщений у збірнику “Украинские песни Закарпатья”, В.Гошовський систематизував за виділеними і теоретично описаними ним самим музичними діалектами: гуцульським, марамароським, Східної та Західної Верховини, ужансько-турянським, латорицьким, боржавським [2, с.73–402]. У передмові В.Гошовський вказує на переваги методики районування фольклору, що сприяє глибшому пізнанню стилів і національних особливостей музичної мови, подає пісенний комплекс в історичних, географічних та соціальних умовах, надає можливості дослідження народної музики разом з етнографічними,

лінгвістичними, історичними, археологічними та антропологічними матеріалами і сприяє швидкій слуховій орієнтації у сприйнятті пісенного стилю конкретного діалекту. У виключно теоретичному плані аналітичні нариси з музичного слов’янознавства так само районуються (Закарпаття, Гуцульщина, Лемківщина, Моравія, Словаччина, Білорусія та ін.) [1, с.50–210].

У дослідженні української епіки новий ракурс було знайдено та опрацьовано Софією Грицою: вона поглибила розуміння його мелодичної типології через опору на історико-територіальні особливості епічного виконавства [3, с.52–90]. Великий спектр методологічних і методичних питань фольклористики знаходимо у “Вибраних статтях” С.Грици – “Фольклор у просторі і часі” [4]. Те, що вказане в заголовку – простір і час, тобто географічна і територіальна спрямованість інтересів дослідниці, – є пріоритетним як для методології дослідження народної музики, так і для інтересів ученого. У роботі багаторазово та в різних ракурсах і на численних прикладах наголошується на залежності народної музичної культури від території та історичних причин її формування. Географічна та історична проблематика подається, насамперед, у культурологічних та соціологічних аспектах, використовується поняття соціального середовища: “Середовище, його демографічна структура, як біосфера, з власним модусом мислення, дає свої установки на вироблення певних родів, жанрів творчості, типів виконавства (одноголосі, багатоголосі з інструментальним супроводом, з руховою танцювальною пантомімікою тощо), визначає відбір засобів виразності на синтаксичному, морфологічному рівнях” [4, с.56]. С.Грица також наголошує на такому важливому факторі стилеутворення, як мова середовища, “яка в словесно-музичному фольклорі є відображенням функціональності вищого порядку – установки даного середовища на певний тип мислення, що й знаходить вираження у мові, зокрема в регіональному мовленні” [4, с.56–57]. При розгляді вказаних проблем С.Грица оперує також поняттями закритого соціального середовища, яким була донедавна селянська патріархальна громада, та відкритого (урбанізованого): “Відкрите” урбанізоване середовище перериває безпосередній зв’язок між творчістю та виробничими сферами діяльності, зв’язок, що мав місце в умовах натурального господарства. Тут він більш опосередкований, хоча й генетично впізнавальний. “Відкрите” середовище впливає інтегруючим способом на родову диференціацію фольклору (він зливається в єдине пісенне русло) і диференціацію мови (української, російської, польської і т.д.) – тенденція протилежна до ситуації в “закритому середовищі”. Основним каналом інформації є колективна пам’ять, якою ця інформація передається з покоління в покоління. В урбанізованому “відкритому середовищі”, крім пам’яті, засобами її локалізації стають книги, фоно-, відеоматеріали тощо” [4, с.57].

Логічним наслідком послідовної уваги до регіональних аспектів вивчення та записування народної музики стало поглиблення цього аспекту в навчальному процесі та навчальній літературі. 1990 р. було опубліковано перший навчальний посібник із музичного фольклору “Українська народна музична творчість” А.Іваницького [5], де в багатьох жанрових розділах автор приділяє певну увагу діалектним особливостям народної музики. Наприклад, у розділі про весілля подається інформація про його особливості на Лівобережжі, у Галичині, Подніпров’ї, на Західному Поділлі, Волині, Покутті, у Карпатах, на Бойківщині, у Закарпатті; у розділі про балади висвітлюються особливості ряду регіонів, у тому числі лісостепової та степової зони [5, с.115–119; с.170–172] тощо. В іншій роботі А.Іваницького “Українська музична фольклористика” [6] проаналізовано й теоретично підсумовано численні аспекти регіональних досліджень у розділі “Історія фольклористики” [6, с.72–126], а проблеми історизму фольклору досліджено в розділі “Наукові школи та напрями” [6, с.127–164]. У згаданій праці наведено приклади трактування понять об’єкт і предметна сфера, які торкаються специфіки музичного фольклору Степової України. Фольклор, пише А.Іваницький, у цілому для науки є об’єктом вивчення. Але оскільки в ньому поєднуються різні види творчості (музика, слово, танець, атрибутика тощо), а також світоглядні уявлення (міфологія, етика, вірування та ін.), то фольклор вивчають практично всі гуманітарні і навіть деякі природничі й технічні дисципліни: етномузикологія, філологія, етнографія, історія, археологія, психологія та ін. Тому цей складний і неосяжний для окремої наукової дисципліни об’єкт логічно поділяється між конкретними дисциплінами, які його вивчають, на предметні сфери даної наукової галузі.

Стосовно фольклору Степової України А.Іваницький наводить приклади того, що позитивні наслідки дослідження народної музики можуть бути досягнуті тоді, коли вибір предметної сфери і далі предмету вивчення буде узгоджено з методами і завданнями дослідження. Він пише з приводу потреб чіткої конкретизації предмету дослідження: “Виділимо для прикладу дві такі області:

а) співочі гурти степової України (мета – вивчення складу, репертуару, розподілу на виводчиків, басів, заспівувачів; особливостей їх організації – сусідські, виробничі тощо);

б) ритмоструктурна типологія розспіваної лірики Степової України (дослідження складочислової структури; “чистих” та “розширених” віршових строф, їх класифікація, ритмічна конфігурація тощо).

Перша предметна область дослідження відноситься до музичної соціології, а друга – до етномузикології, тобто, вказані теми (і предметні області) належать до компетенції різних наукових дисциплін музичної фольклористики” [6, с.67–69].

В останній чверті ХХ ст. проблеми ареального вивчення народної музики почали поширюватися також на народну інструментальну музику [13]. Щоправда, через специфічність предмету дослідження (музичний інструмент) та помітне відставання у його вивченні від вивчення пісенного фольклору тут поки що небагато вагомих досягнень. Але важливо вже те, що усвідомлена сама необхідність районування інструментальної музики і починають ставитися питання як потреб, так і методів такого обстеження. Зокрема, І.Мацієвський пише: “Тому ретельного розгляду потребує саме середовище функціонування народних інструментів, весь комплекс етнічних, соціальних, культурних факторів, що його складають. Необхідно виявити найширше коло звукових пристроїв, що побутують в даній місцевості” [13, с.165].

Комплексне польове дослідження музично-фольклорних традицій Херсонщини, ініціатором якого був Ігор Мацієвський, показало, що інструментальне виконавство має активне (на весіллях, забавах) та пасивне (наявність музикантів, що грають час від часу для себе, мають музичні інструменти або грали колись) побутування. “Нові пласти народної музики розкриваються через інформацію носіїв, або реципієнтів (що вміють або пам’ятають, як зробити музичний інструмент, заграли на ньому; пам’ятають музикантів, форми побутування народної інструментальної музики)” [14, с.36].

Сучасні теоретичні розвідки музичного фольклору все виразніше спрямовуються на регіональні аспекти. Методика ареальних досліджень впроваджується, зокрема, у сучасних обстеженнях регіонів пізнього заселення, одним із яких є Південь України [7; 11; 12; 15; 17]. Багатоетнічність регіону зумовлює комплексний підхід до вивчення музично-пісенного фольклору, змісту й структури обрядів, мови, деталей костюма. Адже тільки український етнос у зазначеному регіоні “представлений кількома основними пісенними традиціями: степовою українською (яка є основою фольклорного мислення), західноукраїнською (подільська, бойківська, поліська та ін.), східнобілоруською (з ознаками центрально-могиливецького стилю), слобожанською (вихідці з Харківської та Сумської областей)” [7, с.12–13].

Отже, дослідження конкретних ареальних форм етнічної виразності культури населення певного регіону виходить за межі музичної фольклористики й уможливує координацію етномузикології з іншими дисциплінами (історія, етнографія, лінгвістика). Регіональна проблематика етномузикологічних досліджень є домінуючою у вивченні народних музичних традицій багатоетнічних регіонів, де сучасна традиційна художня культура інтегрує в єдине ціле не тільки субетнічні прояви українського фольклору, а й фольклорні здобутки інонаціональних груп.

1. Гошовский В. У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению. – М.: Сов. композитор, 1971. – 304 с.

2. Гошовский В. Украинские песни Закарпатья. – М.: Сов. композитор, 1968. – 478 с.
3. Грица С.Й. Мелос української народної епіки. – К.: Наук. думка, 1979. – 248 с.
4. Грица С. Фольклор у просторі та часі: Вибрані статті. – Тернопіль: Астон, 2000. – 225 с.
5. Іваницький А. Українська народна музична творчість: Посібник для вищих та середніх учбових закладів. – К.: Муз. Україна, 1990. – 336 с.
6. Іваницький А.І. Українська музична фольклористика: (методологія і методика). – К.: Заповіт, 1997. – 392 с.
7. Кириєнко С.І. Музично-етнографічні записи та наукові дослідження фольклору Північного Причорномор'я (кінець ХІХ – ХХ століття): Автореф. дис. ... канд. мистецтв. – К., 2003. – 19 с.
8. Квитка К. Избранные труды: В 2-х т. – Т.1 / Сост. и коммент. В.Л.Гошовского. – М.: Сов. композитор, 1971. – 384 с.
9. Колесса Ф.М. Музикознавчі праці / Підгот. до друку С.Й.Грица. – К.: Наук. думка, 1970. – 592 с.
10. Колесса Ф.М. Народні пісні з Галицької Лемківщини / Етногр. збірник НТШ. – Т.39–40. – Львів, 1929. – 469 с.
11. Макаренко О. Музичний фольклор в аспекті діалогу культур (за матеріалом Півдня України) // Наукові записки Тернопільського державного пед. ун-ту / Ред. кол. Б.О.Водяний (відп. ред.) та ін. – Тернопіль, 2004. – Вип. 1 (12). – С.105–112.
12. Мартинюк Т. Музичне життя та освіта німецькомовного населення Північного Приазов'я ХІХ – початку ХХ століть як джерело регіоналізації музичної культури краю // Наукові записки Тернопільського державного пед. ун-ту / Ред. кол. Б.О.Водяний (відп. ред.) та ін. – Тернопіль, 2003. – Вип.2(11). – С.58–64.
13. Мацневский И.В. Народный музыкальный инструмент и методология его исследования: (К насущным проблемам этноинструментоведения) // Актуальные проблемы современной фольклористики: Сб. ст. и материалов / Сост. В.Е.Гусев. – Л.: Музыка. – С.143–170.
14. Мацієвський І. Теоретичні та методичні проблеми дослідження, збереження і пропаганди музичного фольклору Херсонщини // Питання дослідження та збереження музичного фольклору Херсонщини / Упоряд. І.Мацієвський. – Л.–Херсон, 1991. – С.27–46.
15. Соколова А.К. Музыкально-песенная традиция липован украинского Подунавья (к проблеме ареального исследования фольклора): Автореф. дис. ... канд. искусств. – К., 1984. – 19 с.
16. Українські народні романси / Упоряд., передм. та прим. Л.Яшенка. – К.: Вид. АН УРСР, 1961. – 412 с.
17. Чернявская С.Н. Песенный фольклор чешского населения Юго-Западной Украины (Комплексное исследование): Автореф. ... канд. искусств. – К., 1990. – 19 с.

The article deals with theoretical generalization methods of folklore recording and study.

Key words: folklore, ethnomusicology, musical folkloristics, regional research, region, ethnic group, subethnic group, folklore musical culture.

ІСТОРІЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ГАЛИЧИНИ

УДК 78.071.1

ББК 85.314.04

Любомир Лехник

ДИСЕРТАЦІЯ ВАСИЛЯ ВИТВИЦЬКОГО ЯК ПЕРШЕ ДОСЛІДЖЕННЯ СОЛОСПІВУ ГАЛИЦЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ*

Стаття присвячена дисертаційному дослідженню українського музикознавця Василя Витвицького, захищеному 1932 р. та віднайденому в архівах Ягеллонського університету в Кракові Володимиром Пилиповичем, який став редактором-упорядником, автором коментарів і приміток та опублікував працю 2004 р. в Перемишлі (переклад із польської Любомира Лехника). Дисертація є першим дослідженням солоспіву у творчості українських галицьких композиторів ХІХ ст.

Ключові слова: солоспів, творчість, музична мова, форма.

У добу глобалізації культури, яка часто виступає антиподом духовності, відроджується мистецьке та наукове зацікавлення жанром солоспіву ХІХ ст. Цей жанр увібрав ідейно-філософські концепції та художньо-естетичні засади романтичної музичної стилістики як вияв індивідуалізації людського духу. Кращі солоспіви українських галицьких авторів ХІХ ст. зберегли до сьогодні високу мистецьку вартість. Вони приваблюють сучасного слухача своєю витонченою елегійністю, незбуреним спокоєм, щирістю і теплотою почуттів.

До дослідження цього жанру вперше в українському музикознавстві звернувся у своїй дисертації Василь Витвицький, музикознавець, композитор, музичний діяч, який розпочав свою творчу й наукову діяльність у Галичині, а пізніше, впродовж півстоліття, був одним із найавторитетніших українських музикознавців західної діаспори. Ім'я Витвицького віднедавна стало відомим в Україні завдяки публікаціям його численних музикознавчих та публіцистичних праць і музичних композицій. Дисертація написана на зламі 1920–30-х років, у добу та в контексті становлення й формування української музикознавчої науки як системи і, зокрема, її історичної гілки.

Історичне музикознавство на той час в Україні було представлено працею М.Грінченка “Історія української музики”, дослідженням П.Козицького, окремими розвідками й статтями Д.Щербаківського, О.Дзюбановського та інших нечисленних авторів. Проте суспільно-політичні обставини початку 30-х років у радянській Україні призвели до штучного приглушення зацікавлення дослідників історичною тематикою, і вона

* Wytwycky W. Ruska pieśń solowa w drugiej połowie XIX st. w Galicji. – Kraków, 1932 (Рукопис); Витвицький В. Старогалицька сольна пісня ХІХ століття. – Перемишль, 2004. – 158 с.

почала себе виявляти в дослідженнях західноукраїнських музикознавців. Нове галицько-українське музикознавство бере свій початок від фольклористичних праць Філарета Колесси та Станіслава Людкевича. Методологічні принципи, вироблені в працях перших галицьких етномузикологів, знайшли свій відбиток у подальших музикознавчих дослідженнях в інших сферах, зокрема в історії музики. У цей час почала формуватися українська музична історіографія, зокрема, з'являються історичні дослідження С.Людкевича. Помітне її зміцнення й оновлення настало між двома світовими війнами, коли до праці у сфері музикознавства, поруч із науковою та публіцистичною діяльністю Станіслава Людкевича, Василя Барвінського, Івана Левицького та Осипа Залеського, приєдналися Борис Кудрик, Василь Витвицький, Зиновій Лисько, Осип Хомінський, Федір Стешко. Значний вплив на українську музикознавчу науку справила діяльність кафедри музикології Львівського університету, очолюваної впродовж 1912–1939 рр. Адольфом Хибінським, з якої вийшла ціла плеяда польських і українських музикологів. С.Людкевич одним із перших застосував соціологічний підхід у своїх розвідках, присвячених М.Лисенкові, Д.Бортнянському, М.Вербицькому, Д.Січинському, який і став основоположним у працях його молодших наступників – Б.Кудрика, В.Витвицького, З.Лиська.

Дослідження Василя Витвицького здійснювались у руслі наукових зацікавлень молодшої генерації західноукраїнських музикознавців-істориків кінця 20-х – початку 30-х років – З.Лиська, Б.Кудрика, Ф.Стешка, Є.Цегельського, які почали вивчати галицьку музику попередньої доби, і ці дослідження згодом виявили себе в їхніх дисертаціях [2]. Праці цих музикознавців базувалися на багатому джерельному матеріалі та новітній методології в його вивченні. Зокрема, найближчою до теми дисертації Витвицького є дисертація Б.Кудрика “Історія української музики в Галичині в добу 1829–1873 рр.”.

В.Витвицький закінчив відділ музикології Ягеллонського університету в Кракові 1929 року. А 1932 р. під керівництвом професора Здзіслава Яхімецького захистив докторську дисертацію “Руська сольна пісня у другій половині ХІХ ст. в Галичині”. Дисертація впродовж сімдесяти літ зберігається в бібліотеці Ягеллонського університету. В архіві В.Витвицького праця не збереглася. З ініціативи Володимира Пилиповича (Перемишль) і професора Львівської музичної академії ім. М.В.Лисенка Юрія Ясіновського її віднайдено та опубліковано із вступом, примітками та упорядкуванням В.Пилиповича (переклад із польської Любомира Лехника). Вона стала першою в українському музикознавстві працею, присвяченою вокальній ліриці галицьких композиторів. Завдяки публікації 2004 р. дисертаційне дослідження ввійшло в науковий обіг [3].

Актуальність вивчення дослідження В.Витвицького полягає у наявності в ньому багатого матеріалу, який був дотепер недоступний для науковців.

Новизна публікації в тому, що В.Витвицький подає аналіз і окремі фрагменти солоспівів, які сьогодні вважаються втраченими. Крім того, аналіз, проведений Витвицьким, заповнює прогалину, наявну в дослідженнях солоспіву, здійснених Б.Грінченком, Т.Булат, Ю.Малишевим в “Нарисах з історії української музики”.

Період становлення світогляду В.Витвицького й початку його музикознавчої праці збігається в часі з розвитком і поширенням філософії неопозитивізму в європейській і світовій науці. У контексті музикознавства це означало базування на опрацюванні якомога ширшого фактичного матеріалу та дослідженні логіки музичної мови як системи значень, де головним предметом і змістом дослідження ставало дослідження музично-мовних форм і структур.

Неопозитивістські принципи знайшли свій відбиток і у сфері етномузикознавства, зокрема в систематиці на основі структурно-формальних принципів (Льмарі Крон, Бела Барток). Такий аспект дослідження помітний і у В.Витвицького. Аналіз предмету дослідження дисертації – сольної пісні галицьких композиторів – здійснено з головним акцентом на розгляді структури музичної мови та ступеня її інтегрованості в літературний текст.

Вибір теми дисертації Витвицьким зумовлювався тим, що жанр побутового романсу був ніби дзеркалом мистецьких запитів та естетичних потреб галицької інтелігенції ХІХ ст., і зростання популярності цього жанру викликало значну творчу активність композиторів на межі аматорства та професіоналізму [4]. Вибір теми в той час також означав привернення уваги музичних кіл до відмінного від народної пісні жанру української композиторської творчості.

Великою рушійною силою для розвитку жанру сольної пісні були Шевченківські святкування, під час яких виступали співаки європейського рівня О.Мишуга, Є.Гушалевиц, Ф.Лопатинська, С.Крушельницька, М.Менцінський, які знайомили широкі маси громадськості з творами вищої мистецької вартості (виконувалися, передовсім, Шуберт і Моношюк), а з іншого боку, надавали тогочасним українським композиторам сильного імпульсу до створення сольного репертуару.

В основній частині дисертаційного дослідження розглядається сольна пісенна творчість М.Вербицького, І.Лаврівського, С.Воробкевича, П.Бажанського, В.Матюка, М.Копка, А.Вахнянина, Є.Купчинського, О.Нижанківського, Д.Січинського. В.Витвицький зібрав і опрацював великий матеріал із різних музичних видань, а також в архівах Музичного товариства ім. М.Лисенка, товариства “Львівський Боян”, в архіві НТШ, в особистих архівах К.Студинського, Б.Кудрика, В.Щурата, Н.Нижанківського, Я.Вінцковського (Львів), Р.Ставничого (Коломия), О.Ціпановської (Перемишль), М.Матюка (Гута).

Простежено становлення та розвиток жанру, процес збагачення засобів вислову, зростання майстерності їх застосування, розвитку форми, чимраз більшого поглиблення зв'язків музики з поезією. Автор відзначає тенденцію розвитку форми: від куплетної – до наскрізної і рондо. В.Витвицький приходить до ствердження переваги мінорного ладу в піснях, наростання частоти використання наскрізної форми, стабілізацію тричастинної форми, поступове ускладнення гармонічної мови й модуляційних планів. В.Витвицький підкреслює (за окремими винятками) в цілому опосередкований зв'язок композиторської пісні з народними джерелами, помітний переважно в ритміці, часто запозичуваний із народних танцювальних жанрів.

Витвицький відзначає високий мистецький рівень солоспівів Вербицького “Ще не вмерла Україна” (аналізується сольний варіант твору), Воробкевича “Слеза дівоча”, Матюка “Веснівка”, Нижанківського “Минули літа молодії” та “Зима”. Вершиною розвитку жанру сольної пісні стала творчість Дениса Січинського. До найкращих музикознавців відносить “Бабине літо” та “Із сліз моїх”. Цьому композиторові в дисертації заслужено виділяється найбільше місця за обсягом. Підкреслюючи велику мистецьку вартість і збережену й до сьогодні життєздатність передовсім творів Січинського, О.Нижанківського й В.Матюка, автор дослідження натомість визначає творчість інших галицьких композиторів лише як певний етап опанування цього жанру, ознакою чого є неоднорідна мистецька цінність творів.

Важливою є думка В.Витвицького про українську пісню, народну і композиторську, як одну з підойм, що допомогла відродити рідну мову, якою не розмовляли в ті часи навіть у родинях інтелігенції, а пісні українські все ж виконували. Як пізніше зазначив В.Витвицький, започаткована Вербицьким і Лаврівським композиторська творчість у сфері сольної пісні сильно вплинула на українське національне відродження в Галичині. Їх пісні розповсюджувалися в домах галицької інтелігенції, пробуджували дух, зігрівали до праці та боротьби [5, с.35–38].

Пісенна творчість Січинського, на думку Витвицького, що збігається з усталеним поглядом у сучасному музикознавстві, завершує період аматорства в українській музиці Галичини й одночасно є ніби “підвалиною української вокальної лірики ХХ ст., представленої творчістю Станіслава Людкевича і Василя Барвінського” [3, с.114].

Важливою позитивною рисою дисертації є поєднання методів, порождених новою для того часу неопозитивістською парадигмою, з постійно присутнім у дослідженні історичним методом. Історичний підхід музикознавця виявляється в послідовності розгляду мистецьких фактів: у першу чергу, за еволюцією виразових засобів і збагаченням змісту творів, а в другу – за хронологією їх створення.

В.Витвицький у вступній частині дисертації виступає одним із перших українських музикознавців, що зробили внесок у розвиток соціологічного методу досліджень явищ культури. Такий підхід був характерним для європейських дослідників першої третини століття й одержав свій вияв і в працях українських та російських дослідників (Г.Й.Мозер, Б.Асаф'єв, Б.Кудрик). Відправною точкою при оцінці мистецьких вартостей солоспівів Витвицький вважає цінності, закладені у цих творах, зумовлені внутрішніми й зовнішніми соціокультурними чинниками, які супроводили динаміку розвитку жанру.

Необхідно відзначити наукову принциповість автора в розділах, де йдеться про суспільно-політичне і культурне тло, на якому розвивалася українська галицька сольна пісня як жанр композиторської творчості: в тогочасних умовах бездержавності українців Галичини в дисертації об'єктивно, без викривлень, відображено процес становлення української національної музичної культури. Витвицький, зокрема, зауважує присутність у піснях також інонаціональних фольклорних впливів. Автор пише про переважання ритмічних аналогів солоспівів з українськими й частково польськими фольклорними джерелами поряд з невеликою кількістю інтонаційних аналогів. Витвицький підкреслює незначну роль фольклорних цитат у музичному тематизмі, тобто наголошує на окремій і самодостатності жанру солоспіву, самостійності композиторського мислення.

Методологія Витвицького застосована до дослідження одного з популярно-побутових жанрів, пізніше віднесених до т.зв. “середньої” музики (К.Дальгауз), і звідси її особливості. Саме така музика, яка стоїть ніби посередині між “високими” жанрами – оперою, симфонією – і власне фольклором, найбільше відповідала суспільним умовам і запитам свого часу. Адже соціальні фактори не давали можливості композиторам творити у високих жанрах внаслідок відсутності інституціонального музичного життя. Тому Витвицький застосовує поряд із музикознавчими параметрами дослідження й історико-соціологічні. Таке застосування в комплексі музикознавчих та соціологічних параметрів дало змогу Витвицькому виробити власні критерії оцінки досліджуваних зразків.

У змісті дослідження можна простежити процес становлення семантичних значень елементів музичної мови на основі аналізу багатого фактологічного матеріалу. Дисертація відзначається конкретними й диференційованими оцінками мистецької вартості творів та композиторської майстерності.

На підставі музикознавчого аналізу іманентних властивостей творів він проводить оціночну дихотомію в межах жанру: добра музика з вищими мистецькими вартостями – музика невисокого мистецького гатунку. За

Витвицьким, іманентні властивості композицій як феномени вищої мистецької вартості визначаються масштабом творчої обдарованості та рівнем професійної майстерності композитора, пов'язаної з освітнім підґрунтям, які виявляють себе у високому ступені оволодіння формою, в оригінальності, природному плинні та сприйнятності мелодики, у майстерності та різноманітності прийомів розвитку музичного тематизму, у вмілому переілюструванні фольклору в індивідуальній музичній мові, у багатстві й різноманітності гармонії, метроритму й динаміки, в органічності фактури акомпанементу, його природності для інструменту та виконавських засобів. Високому мистецькому рівневі солоспіву, як правило, сприяє досконалість літературної основи, злиття музики і слова та передача змісту літературного тексту власними семантичними елементами музичної мови.

Критерії, запропоновані Витвицьким щодо оцінки музичних та загально-мистецьких якостей творів, певною мірою попередили критерієтворчі принципи пізніших дослідників. "Салонна музика ХІХ ст. досягає своєї мети, якщо відповідає салонним потребам, і саме це визначає її вартість" [6, с.86]. У пізніших своїх публікаціях Витвицький неодноразово підкреслює важливість соціологічного підходу до вивчення мистецьких, зокрема музичних явищ [5, с.103–109, 120–130, 131–132]. Музикознавче дослідження солоспіву у творчості галицьких композиторів, проведене В.Витвицьким у поєднанні з елементами історичного та соціологічного підходу, було значним кроком у виробленні критеріїв оцінки цих композицій та солоспівів, створюваних наступним поколінням композиторів.

Важливим є значення дисертації Витвицького як першого ґрунтовного дослідження солоспіву в композиторській творчості Галичини та як оцінки внеску окремих авторів у цей жанр. Крім значення дисертації В. Витвицького як музично-теоретичної праці, докладні життєписи композиторів, подані в окремих розділах, одночасно є внеском у вивчення історії української музики.

Поглиблення й доповнення дисертаційного дослідження здійснювалося В.Витвицьким у його подальших працях через "вписування" галицької композиторської пісенної творчості у загальноукраїнський контекст розвитку жанру. Таким чином, на підставі дисертації В.Витвицького можна стверджувати, що попри активний етап становлення методології українського музикознавства, вона (методологія) була цілком у руслі панівних у тогочасній європейській музикознавчій науці засад, спрямованих на розширення джерельної бази та тематики, залучення досягнень суміжних галузей знання, передусім філософії, мовознавства, соціології та ін. Ці методологічні засади, що лежать в основі дисертації В.Витвицького, будуть застосовувані і розвинуті в пізніших працях музикознавця. У свою чергу, методи, властиві дослідженням В.Витвицького, значною мірою є базовими у вивченні його музикознавчої і композиторської спадщини.

З дисертації В.Витвицького згодом проростатимуть теми багатьох його статей. На час її написання українське музикознавство мало ще доволі скромні здобутки, і дисертація Витвицького була вагомим внеском у підвалини професійного українського музикознавства в Західній Україні.

1. Wytwycky W. Ruska pieśń solowa w drugiej połowie XIX st. w Galicji – Krakow, 1932 (Рукопис); Витвицький В. Старогалицька сольна пісня ХІХ століття. – Перемишль, 2004 – 158 с.
2. Пилипович В. Вступне слово // Витвицький В. Старогалицька сольна пісня ХІХ століття – Перемишль, 2004. – С. 7–18.
3. Витвицький В. Старогалицька сольна пісня ХІХ століття – Перемишль, 2004. – 158 с.
4. Білінська М. Сидір Воробкевич. – К.: Музична Україна, 1982. – 46 с.
5. Витвицький В. Музикознавчі праці. Публіцистика. Серія: Історія української музики – Львів, 2003. – Вип.11. Дослідження / Упорядкування, переклади, редакція, передне слово, коментарі Л.Лехника; Відповідальний редактор Ю.Ясіновський.
6. Dalhaus C., Eggbrecht H.H. Co to jest muzyka? – Warszawa, 1992.

The article attracts attention toward finding and publishing the thesis of well-known in Western Diaspora Ukrainian musicologist Wasyl Wytwycky "Ukrainian solo song in the second half of XIX century in Galicia" (editor Wolodymyr Pylypowych, translating into Ukrainian by Lyubomyr Lekhnyk). The main conclusion from Wasyl Wytwycky's research is: the solo songs of D.Sichynsky, O.Nyzhankivsky, V.Matyuk preserved their high artistic values up to nowadays, and, otherwise, the works of other Galician composers were only the certain stages in mastering the genre.

Key words: solo song, creativity, music language, form.

УДК 78.073

ББК 85.313

Наталія Кушлик

**ПРЕДСТАВНИКИ ГРЕКО-КАТОЛИЦЬКОГО ДУХОВЕНСТВА В
НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОМУ ВІДРОДЖЕННІ ГАЛИЧИНИ
ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ ст.**

(історико-культурологічний аспект)

У статті автор розглядає діяльність представників греко-католицького духовенства в Галичині, їх роль у національно-культурному відродженні краю ХІХ – початку ХХ ст.

Ключові слова: духовенство, національно-культурне відродження, греко-католицька церква.

Українська Католицька Церква у найтяжчі періоди історії відіграла роль хранителя народних звичаїв і традицій, захисника національних інтересів. Історичний час підтвердив, що в цій інституції українці зуміли створити власну національну церкву, яка, замінюючи в найбільш драматичних ситуа-

ція інститут держави, “зробилася головним заборолом української народності” [1]. За певних історико-соціальних умов у Галичині греко-католицьке духовенство складало чи не єдину найчисельнішу та найвпливовішу верству української інтелігенції, яка мала безпосередню причетність до національного духовно-культурного відродження. Визначальним фактором впливу як на процес константного духовного націозбереження, так і на динаміку поступального культуротворення був особистісний дієвий внесок представників західноукраїнського духовенства. Питання участі відомих персоналій священників Галичини в процесі національного духовно-культурного ренесансу в контексті їх особистісного внеску епізодично висвітлюється в наукових працях В.Витвицького, М.Грушевського, М.Загайкевич, Л.Кияновської, Б.Кудрика, С.Людкевича, П.Медведика, Н.Полонської-Василенко та потребує певного доповнення, узагальнення й систематизації, чим і зумовлюється мета даної статті.

Впровадження унії на українських землях не відразу було сприятливим фактором національно-духовного розвитку, зокрема коли унію приймали з малодушності чи через зраду. Але згодом для нових поколінь уніатів ця віра ставала українською. Оскільки уніатське духовенство і взагалі унію не зрівняли в правах з католицькою, вона була нижчою церквою, своєрідною прикметою українського життя і незадовго стала для Західної України такою ж **національною церквою**, якою перед тим була православна [2]. Термін “греко-католики” почали офіційно вживати для позначення всіх католиків-українців від кінця XVIII ст., коли Галичина опинилася під владою Австрії. Зазначений період в українській культурі характеризується ознаками духовно-культурного ренесансу з помітним впливом загальноєвропейських філософсько-естетичних засад, які пов’язувалися з утвердженням світоглядних ідей національного самовираження й націотворення. Розвиток загальних тенденцій на українських теренах обумовлювався рядом особливостей. Важливою особливістю поставало збереження визначальних елементів художнього мислення в українській культурі з відсутністю радикалізму та експериментаторства в поєднанні з виразними ознаками національної ментальності українців, як от кордоцентризм, емоційність та сентиментальність, естетизм, філософська зосередженість на вічних проблемах буття та релігійність світовідчуття [3]. Кордоцентричній релігійності світовідчуття як об’єднуючому світоглядно-філософському та психологічно-ментальному началу належала особлива роль в культурно-історичному онтогенезі Галичини. Це виразно виявилось в національно-духовному відродженні кінця XVIII ст. “Церква є для нашого народу і святиною, і музеєм, і театром, і словом: всім. Вона містить в собі весь його ідеальний світ”, – зауважував відомий іконописець-галичанин Юліан Панькевич [4]. Моральність українців

в Галичині оберігалася церквою як найвища цінність людини, що дозволило зберегти свою тотожність поміж націй. Невипадково старогалицька література і поезія, представлена творчістю священників І.Гушалевича, О.Духновича, Т.Бордуляка, М.Устияновича, найперше проповідує незмінні християнські чесноти та прагнення до духовного вдосконалення з характерним ментальним кордоцентризмом.

У певних умовах українського соціокультурного творення своєрідна “оберігаюча” функція в діяльності греко-католицьких священнослужителів органічно поєднувалася із зусиллями, спрямованими на плекання динаміки формування та еволюціонування важливих чинників суспільної свідомості – освіти й мистецької культури. До числа таких діячів належали львівські єпископи **Лев Шептицький та Петро Білянський**, чия ініціатива була причетна до австрійських реформ після 1772 р., пов’язаних з отриманням рівних прав греко-католицької церкви з римо-католицькою в правовому та матеріальному забезпеченні, що відкрило *реальний доступ українському духовенству до вищої освіти*. Таку можливість українцям Галичини почали надавати віденський “Barbareum” (1774), Львівська духовна семінарія (1783), “Studium Ruthenium” при Львівському університеті (1787–1809). Однак проблема національно зорієнтованої освіченості продовжувала існувати. Зокрема “Studium Ruthenium” не міг у повній мірі виконати свого завдання поживити українське національне життя, так як дивна мішанина народної, церковнослов’янської та польської мов у викладі професорів не викликала захоплення, а ставлення до народної мови залишалося зневажливо-гордовитим [5]. З огляду на малосприятливі тогочасні обставини для розвитку освіти значними постають кроки західноукраїнського духовенства в бік розвитку народного шкільництва та освіти. Так, перший митрополит Галицький **Антін Ангелович**, який посідав митрополичу катедру в тяжкі часи окупації Галичини польським легіоном армії Наполеона (1808–1814), своє правління присвятив головним чином відновленню зруйнованих поляками шкіл. Завдяки діяльності митрополита **Михайла Левицького**, який протягом свого 42-літнього правління (1816–1858) боровся за піднесення престижу Української Католицької Церкви, турбувався про її матеріальне забезпечення, приділяв увагу теологічній освіті, “уніатське духовенство твердо стало на чолі українського руху” [6, с.367]. Важливим організаційно-діяльним досягненням митрополита М.Левицького став гурток “Товариство греко-католицьких священників для поширення просвіти і культури серед вірних на основі християнської релігії” (1816), з якого вийшло чимало видатних діячів культури, серед яких **о. Іван Могильницький** – автор першої української граматики. Відомим натхненником українського культурного ренесансу в Галичині став перемишльський єпископ **Іван Снігурський** (1784–1847) – засновник і

меценат крилошанської друкарні, спархіяльної бібліотеки та архіву в Перемишлі, найактивніший подвижник тогочасних музичних справ, фундатор Перемишльського Інституту дяків і вчителів (Institutium cantorum et magistrorum cholae), а також *першого українського хору й музичної школи* (1828), утворених при перемишльському соборі з метою радикального оновлення традиційного національного культового співу. Рік першого виступу (1829) хору з Перемишля став пам'ятною датою національно-культурного відродження. Відродженню національної професійної музичної культури сприяв тісний зв'язок з європейською ранньокласичною музикою, так як в основі репертуару були твори Д.Бортнянського, М.Березовського, Б.Галуппі, Й.Гайдна, В.А.Моцарта. Подібні хори почали функціонувати у Львівській та Чернівецькій греко-католицьких семінаріях (1832–1833).

Яскравою ознакою національного відродження Галичини в 30-ті рр. ХІХ ст. став сміливий літературний голос “Руської Трійці”, що належав молодим священикам-поетам, вихованцям Львівської духовної семінарії оо. **Маркіяну Шашкевичу, Якову Головацькому, Івану Вагилевичу**, які видали альманах “Русалка Дністрова” з метою оживити та *утвердити народну літературну мову* на противагу пануючому культу мови старослов'янської. У ці ж роки у Львові діяла ціла плеяда священиків, поборників народно-культурних традицій: фольклорист **Іван Білінський**, поет-романтик **Антін Могильницький**, поет і культурно-громадський діяч **Лев Данкевич**, етнограф і громадський діяч, засновник “Галицько-руської матиці” **Іван Бірецький**, збирач фольклору **Йосафат Кобринський** [7].

Якісно новий імпульс українському культурному відродженню в Галичині принесла “весна народів” 1848 р., вплив якої поширився й на діяльність греко-католицького духовенства. Так, українську політичну організацію “Головна Руська Рада”, створену у Львові 2/V 1848, очолив єпископ **Григорій Яхимович** (1792–1863), патріотизм якого був співзвучний маніфесту-заклику українців до історичного “пробудження” та забезпечення кращої долі. Діяльність Григорія Яхимовича в якості митрополита (в 60-ті рр.) зосереджувалася на вимогах поступу українського культурного життя, як-от: визнання кирилиці нарівні з латинкою чи потреба заснування українського театру [6]. Коли на арену суспільно-культурного життя різних європейських народів вийшов театр, у Галичині *активний театральний рух* розпочався діяльністю священика о. **Івана Озаркевича**, який організував у Коломиї хорошу аматорську трупу (1848), здійснивши інтерпретацію творів І.Котляревського “Наталка Полтавка” (“На милування нема силування”) та “Москаль-чарівник” (“Жовнір-чарівник”). Подібний театральний гурток, де вистави відбувалися українською мовою, діяв протягом 1848–1849 рр. у Перемишлі, і саме тут розпочав свою активну композиторську працю о. М.Вербицький,

створюючи до спектаклів музику з національним, галицьким колоритом. Музично-театральна діяльність о. І.Озаркевича окреслила нові горизонти розвитку національного театру, тож на початку 1860-х рр. з'явилася *ідея постійного театру* у Львові, а першим її носієм став священик о. **Лев Грещаківський**. Його думку практично реалізовував віце-маршалок Галицького сейму Юліян Лаврівський у товаристві “Руська Бесіда”, де було утворено окремих “театральний відділ” із метою створення відповідних фондів для театру. Чималу матеріальну підтримку в цій важливій національно-патріотичній справі надавало парафіяльне духовенство Галичини, яке користувалося неабиякою довірою селянства [8]. Відкриття українського музично-драматичного театру при “Руській Бесіді” у Львові (1864) та його подальша діяльність, пов'язана, зокрема, і з музичною творчістю композиторів-священиків, стали важливими громадським та морально-культурним чинниками духовного відродження Галичини.

Варто зазначити, що соціально-економічні умови життя автохтонного населення Галичини тривалий час залишалися малосприятливими та достатньо обмежуваними, тож певні сподівання української інтелігенції у другій половині ХІХ ст. покладалися на зростання просвітницького руху, оскільки своєрідним “митом” для забезпечення та піднесення народної економіки в Галичині могло стати, за визначенням часопису “Слово”, лише *“просвітництво народу*, що мало ґрунтуватися на обізнаності з мистецтвом рільництва, садівництва, торгівлі і т.ін. через народні школи в найдоступнішій формі за допомогою *рідної мови*” [9]. Під впливом просвітницьких рухів чехів і поляків за ініціативою активного поборника національного відродження о. **Степана Качали** і підтримкою гімназійної молоді було сформовано організаційний комітет для заснування у Львові товариства “Просвіта” (1868). Серед активних учасників організаційного становлення товариства були священики – професор гімназії, д-р **О.Огоновський**, парохі **Й.Заячківський** та **І.Наумович**. Загалом, чимало греко-католицьких священиків були ініціаторами просвітницьких осередків на всіх рівнях [10].

У руслі просвітницького руху особливе місце посідає *розвиток світського та церковного співу* як найбільш суспільно впливового демократичного виду культурно-мистецької діяльності. Послідовниками справи І.Снігурського виступили священики **О.Вітошинський** та **А.Крушельницький** (батько відомої Соломії Крушельницької) на Тернопільщині, **І.Полотнюк** та **О.Бачинський** на Станіславщині, які керували новоствореними школами, докладаючи певних зусиль щодо поширення загальної початкової музичної грамотності та піднесення рівня хорової культури [11]. До процесу становлення музично-хорової культури були безпосередньо причетні вихованці перемишльського катедрального хору, які стали носіями

знань по всій Галичині, а їх послідовники доклали чимало зусиль для подальшого розвитку професійних засад *національної музичної культури*. До числа перших випускників перемишльської школи належать, зокрема, **о. Яків Неронович** (1801–1899), який успішно проводив диригентську практику в Перемишлі, Львові, започаткувавши професійний розвиток мистецького співу в Ставропігійському інституті, а також **о. Петро Любович** (1826–1869), диригентський талант якого закладав традиції хорового концертування та отримав високу оцінку Й. Левицького (Покутського) й І. Лаврівського [12].

Знаковою в історії розвитку музичної культури Галичини стала культурно-мистецька діяльність отців **М. Вербицького** та **І. Лаврівського**, які сформуливали засади *композиторської “перемишльської школи”* та сприяли визріванню нового націотворчого імпульсу. Ключову позицію займає фундатор “школи” **о. Михайло Вербицький** (1815–1870), у діяльності якого виразно окреслилась національна мистецька креативність, доповнена його громадянською активністю та педагогічним авторитетом. Працюючи в різних музичних жанрах, **о. Вербицький** став “символом нашого національного відродження в Галичині” [13, с.347]. Мистецька діяльність **о. Івана Лаврівського** (1823–1873), як віддзеркалення внутрішньопсихологічного особистісного статусу, здебільшого репрезентувала досить поширену творчо-музичну романтичну тенденцію салонного типу та водночас доповнювала вияв його патріотизму як у творчості, так і в громадських справах та педагогічній праці [14]. До числа активних “хранителів” та продовжувачів традицій “перемишльської школи” належить ім’я **буковинського культурно-мистецького та громадського діяча, літератора і композитора, диригента і педагога о. Сидора Воробкевича** (1836–1903), творча діяльність якого відзначалася багатогранністю, всебічністю зацікавлень та високим, хоча й не завжди виправданим рівнем продуктивності, а щирий ліризм був продиктований зв’язком із мелодикою української народної пісні. Збереженням рис традиційності “перемишльської школи” і водночас оригінальністю поглядів у поєднанні з пізнавально-аналітичною активністю, що акумулювалася в універсальності творчих уподобань, була позначена діяльність **о. Порфирія Бажанського** (1836–1920). Найчисельнішу частку його напрацювань складають теоретичні розвідки в галузі фольклористики, теорії музики, інструментознавства, музично-театрального жанру та музикознавча публіцистика. Важливо, що загалом свої творчі намагання **о. П. Бажанський** спрямовував на пошуки та утвердження автентичних ознак національного мистецького стилю. У русло духовного зростання нації була спрямована творчо-художня діяльність **о. Віктора Матюка** (1852–1912), митця-патріота, композитора-аматора й громадянина. Тяжіння до традиціоналізму “перемишльської школи” із схильністю до жанру камерно-вокальної лірики

найкраще відповідали його природному психологічному складу, виявляючи “глибинні філософські питання в світлі простої житейської мудрості” [7, с.132]. Вартою уваги є праця **о. Матюка** на просвітницько-видавничій та духовно-освітній ниві, а також його причетність до популяризації творчості **М. Лисенка** серед галичан.

Дещо скромніший, але помітний слід в утвердженні традиційних засад диригентсько-хорового мистецтва, а також музичної педагогіки та видавничої справи в Галичині залишили музично-громадські діячі, диригенти та композитори-аматори **о. Максим Копко** (1859–1918) та **о. Іван Кипріян** (1856–1924), які прагнули “музикою-співом розбудити почуття народності” [15, с.317]. Духовно-мистецький патріотизм **о. М. Копка** спонукав його впровадити викладання уроків релігії українською мовою, створити учнівський та кафедральний хори в Перемишлі, бути серед засновників та першим диригентом товариства “Перемишльський Боян” (1891), фундатором музичного видавництва “Бібліотека музикальна” (1897–1912). Заслугою **о. І. Кипріяна** стало написання ним перших у Галичині підручників початкових знань із музики та співу (1886). Достатньо активно й успішно проводили культурно-мистецьку діяльність священники **Микола Кумановський** (1846–1924), **Євген Купчинський** (1867–1938) та **Зенон Кирилович** (1865–1919), творчо-виконавська та композиторська праця яких вирізнялася помітною прихильністю до культивованого на той час мистецтва гри на цитрі з утвердженням національно-патріотичних мотивів. Зокрема **о. М. Купчинський** прославився як виконавець народних дум та історичних пісень у супроводі цитри, став автором ряду творів для цитри, які увійшли до його збірника “Руський цитрист” (Відень, 1902–1904). Твори **о. Є. Купчинського**, а також власні композиції використовував **о. З. Кирилович**, співпрацюючи з хором “Коломицького Бояна”. В’язанки народних пісень для цитри та хору переважали в композиторському доробку **о. М. Кумановського**.

Відомим західноукраїнським культурно-мистецьким діячем-просвітителем, прихильником та пропагандистом творчих принципів **Миколи Лисенка** в Галичині був священник **Остап Нижанківський** (1862–1919), організатор співацьких товариств “Боян” та редактор “Музикальної бібліотеки”, диригент і композитор, який найповніше реалізувався в традиційних для Галичини музичних жанрах – духовних і світських хорах, солоспівах і вокальних ансамблях, обробках народних пісень, де вдало поєдналися традиціоналізм, оригінальність індивідуального почерку та пошук нової виразовості [16].

Суспільно зумовлена потреба на теренах Галичини поступово формувала зростаючу зорієнтованість на подальший розвиток як диригентсько-хорового мистецтва, так і аналітично-критичного осмислення західноукраїнського культурно-мистецького процесу. У цьому контексті слід згадати творчо-

діяльний внесок о. **Володимира Садовського** (псевдонім **Домет**) (1865–1940), який відзначився не лише як успішний хормейстер капели при церкві Св. Варвари у Відні (1894–1901), але як один з організаторів та глідний автор перших у Галичині фахових мистецьких періодичних видань – “Ілюстрованого музичного календаря” (1904–1907) та “Артистичного вісника” (1905), а його просвітницька музично-критична публіцистика як діалог чуттєвого та інтелектуального стала важливим націотворчим елементом у перехідний період утвердження фаховості в музикознавчій аналітичній думці Галичини [12].

У перехідний період початку ХХ ст., коли відбувався активний рух у напрямку пошуків шляхів виходу мистецької культури Галичини з маргінально-обмежувачих умов існування в бік пріоритетності музичної фаховості, перелік імен греко-католицьких священників, причетних до процесу відродження української духовної культури, доповнений численною кількістю подій та фактів, дозволяє розглядати безперервність та константність процесу, де вартісними та незамінними постають критерії ціннісної зорієнтованості, які оберігали стабільність традицій, як запоруку збереження національної ідентифікації. У той час культурно-мистецька сфера Галичини функціонує у своєрідному дуалістичному вимірі, коли паралельно з молодією генерацією професійно підготовлених композиторів продовжується творча діяльність композиторів-священників, яка не порушує усталених канонів національних традицій, притаманних загалом галицькій інтелігенції. Найперше ці традиції пов'язувалися з вокально-хоровим мистецтвом в його сакральному вияві з позицій морально-етичної сталості філософського світовідчуття і водночас ставали міцними підвалинами новітнього художньо-мистецького мислення. Показовою в такому сенсі є мистецька музично-просвітницька праця о. **Івана Туркевича** (1872–1936), священника, капелана-педагога, хорового диригента і музично-театрального критика, творчо-діяльна амплітуда якого включала турботу про забезпечення фахового підходу до збереження церковно-хорової спадщини та водночас виконавську й публіцистичну практику, зокрема в театральній сфері [12]. Світоглядний базис та педагогічно-виховні напрацювання о. І. Туркевича були промовисто відображені в надзвичайно успішній діяльності його дітей, у подальшому відомих як у Галичині, так і за її межами музикантів-професіоналів (композитора, доктора музикознавства Стефанії Туркевич-Лукиjanович, співачки Ірини Туркевич-Мартинець та видатного диригента, піаніста, композитора й музичного діяча Лева Туркевича). Неперехідні цінності свідомо визначених та традиційно вкорінених морально-духовних засад суспільного життя українців Галичини продовжували служити підвалинами художньо-мистецької життєдіяльності представників греко-католицького духовенства в першій половині ХХ ст. Слід згадати талановитого диригента й композитора о. **Йосипа**

Кишакевича (1872–1953), який у своїй творчості здебільшого орієнтувався на традиційні засоби виразності, але з відчутним зростанням рівня професійної майстерності в оволодінні прийомами звукопису, використанні мелодико-інтонаційних народнопісенних джерел у поєднанні з елементами формотворення та фактурної витонченості, а також священника-громадянина, диригента й композитора, літератора-публіциста о. **Северина Сапруна** (1897–1950), організаторський талант якого набув особливого статусу в роки гітлерівської окупації, коли, зокрема, відбувся грандіозний конкурс аматорських хорів Галичини, приурочений до столітніх роковин Миколи Лисенка. Засобом самовираження та мистецького виховання, що сприяло збереженню самобутності та національної самоідентичності українців стала також видавнича діяльність о. С. Сапруна [17].

Таким чином, плеяда представників українського духовенства, духовно-культурних діячів Галичини ХІХ – поч. ХХ ст., причетних до процесу національно-культурного відродження, є досить багатогранною. Широка амплітуда їх діяльності, що охоплювала численні сфери суспільного життя (освіта, культура, мистецтво), а також загалом універсальний характер творчих змагань цих патріотично налаштованих діячів-просвітителів були зорієнтовані на досягнення спільної мети відродження національної самосвідомості в нерівних та складних умовах політичної, економічної, соціально-культурної залежності Галичини. Важливим стабілізуючим елементом їх праці виступав традиціоналізм художньо-естетичного мислення, що ґрунтувався на засадах християнських світоглядних позицій в узгодженні з прагненнями до динамічного культуротворення на західноукраїнських теренах.

1. Паславський І. Між Сходом і Заходом // Дзвін. – 1990. – №10. – С.105.
2. Грушевський М. Ілюстрована історія України. – Київ-Львів, 1913.
3. Петрушенко В. Філософія: Курс лекцій. – К.: Каравела; Львів: Новий світ-2000, 2001.
4. Панькевич Ю. О що ж властиво ходить? // Діло. – Львів. – 1891 – Ч.283–286.
5. Історія української культури / Заг. ред. І.Крип'якевича. – К.: Либідь, 2002.
6. Полонська-Василенко Н. Історія України. – Т.2. – К., 1995.
7. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. – Тернопіль: СМП “Астон”, 2000.
8. Чарнецький С. Театр // Історія української культури / Заг. ред. І.Крип'якевича. – К.: Либідь, 2002 – С.594–619
9. Слово. – Львів, 1862. – Ч.39
10. Федунків З. Греко-католицьке духовенство в просвітніх змаганнях галицьких українців // “Просвіта”: Історія. Постаті. Чин. Матеріали наукової конференції, присв. 125-й річниці заснування “Просвіти”. – Івано-Франківськ, 1993. – С.101–104.
11. Мороз Л. Школи церковного співу... // Музика Галичини. – Т.VІ – Львів, 2001. – С.203–208.
12. Медведик П. Діячі української музичної культури... // Записки НТШ. – Т.ССХХVІ. – Л., 1993. – С.370–455.

13. Людкевич С. Михайло Вербицький та українська суспільність // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Т.І. – Л., 1999. – С.345–348.
14. Кудрик Б. Участь духовенства в галицько-українській музичній культурі // Богословія. – 1938. – Т.ХVI – Кн.4 – С.208–214.
15. Два матеріали отця Івана Кипріяна // Musica Humana – Львів, 2003. – С.317–320.
16. Людкевич С.О. Й.Нижанківський // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Т.І. – Л., 1999. – С.390–400.
17. Довгалюк І, Шнерх С. Інститут Народної Творчості у Львові... // Записки НТШ. – Т.ССХХІІ. – Л., 1996. – С.448–463.

The question of the personal part of the greek-catholic priests of Galychyna in the historical and cultural Renaissance of the XIX – in the beginning of the XX century is considered.

Key words: priesthood, national and cultural Renaissance, greek-catholic church.

УДК 78.071.2

ББК 85.314-03

Євгенія Шуневич

ПРОЦЕС РОЗВИТКУ ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА В ГАЛИЧИНІ

У даній статті робиться спроба розглянути і оцінити з позицій сьогодення внесок західноукраїнських співачок-сопрано у вокальну культуру України, у процес формування української вокальної школи, всесторонньо і критично виважено відтворити картину розвитку професійного вокального мистецтва на Західній Україні періоду XIX – XX ст.

Ключові слова: вокал, вокальне мистецтво, виконавство, Галичина.

Серед недостатньо досліджених на сьогодні тем залишається вокальна культура Західної України, хоча останнім часом процес осмислення еволюції професійного вокального мистецтва України значно активізувався. З'являються праці, які висвітлюють окремі здобутки митців (М.Головащенко, П.Медведик, С.Павлишин, В.Ігнатенко, В.Чайка, Б.Петраш та ін.), які розвивають вокальну педагогіку й методику (Д.Євтушенко, Н.Гребенюк, О.Бандрівська, Ю.Юцевич).

Предметом пропонованого дослідження є вокальне мистецтво, життя і творчість західноукраїнських співачок-сопрано XIX–XX ст. як феномен української музичної культури, який розглядається в контексті загальнонаціональних і європейських культуротворчих та естетичних тенденцій XIX ст.

Для впорядкування інформації про вокальну культуру даного регіону обрані співачки-сопрано, які створюють достатньо репрезентативну групу. З декількох сотень співачок-сопрано України, дані про яких на сьогодні доступні завдяки “Словнику співаків України” І.Лисенка [9], публікаціям П.Медведика у Записках НТШ [6, 7], довіднику “Мистецтво України” [14] та окремим монографічним виданням, відібрано 62 імені тих співачок, які за

С Шуневич. Процес розвитку вокального виконавства в Галичині

місцем народження, навчання або діяльності мають відношення до Західної України.

З огляду на час розвитку творчої діяльності співачок можна виділити такі періоди:

- 1) друга половина XIX ст. – початок XX ст.;
- 2) перша половина XX ст. – 50–60-ті рр.;
- 3) 40–70-ті рр. XX ст.;
- 4) друга половина XX ст.

Крім того, у кожному періоді може виділятися дві групи співачок: одна охоплює тих, які працювали в Україні, друга – тих, які з різних причин перебралися за кордон.

До представниць першого періоду, які працювали в Україні, належать: Бачинська Т., Барвінська Є., Осиповичева А., Клішевська К., Павликів М., Фінцерівна-Морозова М., Лопатинська Ф., Крушельницька С. (епізодично), Рубчакова К., Левицька О., Сіак М. Вокальну освіту вони отримували приватно (Осиповичева А., Клішевська К., Фінцерівна-Морозова М.), у музичних школах Львова (Барвінська Є., Павликів М.), Львівській (Лопатинська Ф., Крушельницька С., Левицька О.), Міланській (Крушельницька С., Сіак М.) консерваторіях. Однак Катерина Рубчакова (дружина Івана Рубчака – оперного баса і драматичного актора), яка виховалась у мандрівних театрах, взагалі вокальної освіти не мала. Її вчителями були колеги за фахом, диригенти й режисери. Вчителями співачок були італійські (Ф.Креспі), віденські (Генсбахер), польські (В.Висоцький, С.Невядомський, Г.Масрановська), українські (І.Гриневецький) педагоги.

Як відомо, у XIX ст. не було українського (державного) оперного чи драматичного театру, тому більшість співачок цієї групи знаходила застосування свого таланту в мандрівних українських музично-драматичних театрах, гастролювала з власними театральними трупами (наприклад К.Рубчакова), часто виступала з хорами українських товариств, співала у концертах, присвячених національним датам.

Одна з яскравих представниць цього періоду – Євгенія Барвінська, яка була визначним суспільно-культурним діячем. Вона організувала “Товариство жінок” у Львові, заснувала жіночі та чоловічі хори (разом з А.Крушельницьким) у Тернополі, в яких виступала і як солістка, і як диригент, гастролювала з ними Галичиною і за кордоном. Під її керівництвом С.Крушельницька робила перші кроки на сцені, співаючи в дівочих ансамблях. А Теофіла Бачинська була ще й балетною і драматичною артисткою, виступала в польсько-російських та українсько-російських трупах, на сценах польського й німецького театрив у Львові, була примадонною театру “Українська бесіда” в Галичині, першою виконавицею оперних й опереткових партій та ролей музично-драматичних вистав.

Багато із зазначених співачок виступали у Львівській (польській) опері (Клішевська, Фінцерівна-Морозова, Павликів, Лопатинська), опереткових (Осиповичева) та інших театрах Польщі. Але, при найменшій нагоді усі вони намагались співати український репертуар, що відразу ж знаходило відгук у видатних українських діячів. Так, К.Клішевська першою в Галичині виконала партію Оксани в опері М. Лисенка "Різдвяна ніч" (1890), за що отримала високу оцінку в рецензії Івана Франка.

Залишила глибокий слід у розвитку українського драматичного та музичного театру й зарахована до плеяди визначних майстрів сцени Катерина Рубчакова. Проживши всього 37 років, вона встигла виступити в 40 оперних партіях-ролях, причому її партнерами були не тільки співаки театру "Руської бесіди", а й гастролери з Наддніпрянщини – Трохим Івлев, Олександр Польовий, поляки – Станіслав Оржельський, Йосип Шимановський, італійці – Августо Діані, Джакомо Бореллі. Величезний пласт у її виконавській творчості займала українська народна пісня. Найбільшою мірою її талант виділявся в драмі: тут вона створила сценічні шедеври світового рівня. У творчому доробку актриси були ролі в п'єсах українських, російських, західноєвропейських драматургів.

Паралельно, або на схилі співацької кар'єри, дехто зі співачок займався педагогічною діяльністю. Наприклад, викладала у Вищому музичному інституті ім. М.Лисенка у Львові М.Павликів, у музичних школах Кракова – К.Клішевська, у Львівській державній консерваторії – С.Крушельницька.

Група співачок, які працювали за кордоном – це Збіржховська А., Крушельницька С., Сіак М. Збіржховська спочатку виступала в концертах "Бояна" в Галичині, однак, почавши працювати в італійських оперних трупах, осідає в Італії. М.Сіак відразу розпочала артистичну кар'єру в Італії, пізніше співала на оперних сценах Барселони, Женеви, згодом – Колумбії та країн Південної Америки. У Галичині з'являлась епізодично, де виступала з концертами.

Найвидатнішою представницею українського вокального мистецтва, значення якої виходить далеко за межі її часового періоду, є Соломія Крушельницька. Її творча й педагогічна діяльність тривала майже 58 років. У репертуарі співачки було біля 60 оперних партій, які вона виконувала в театрах Львова, Одеси, Буенос-Айреса, Італії, Польщі, Росії, Франції. Співала разом з такими співаками світового рівня, як О.Мишуга, М.Менцінський, М.Баттістіні, А.Дідур, Е.Карузо, Т.Руффо, Ф.Шаляпін. Її талант високо цінували видатні композитори, диригенти, співаки світу.

Співачки другого періоду навчались у Львівській музичній школі (Орлян-Суботова С.), консерваторії (Сологуб-Бокконі І., Сабат-Свірська М., Туркевич І., Німців Л., Ласовська-Старицька Є., Клапоушак Р.), Берлінській (Туркевич І.), Міланській (Крушельницька Г.), Празькій (Нагірна С., Си-

нська-Іваницька І.), Варшавській (Дмитраш О., Ласовська-Старицька Е.) консерваторіях, Вищому музичному інституті ім. М.Лисенка (Любич-Парахоняк О., Туркевич І., Бандрівська О., Дмитраш О., Клапоушак Р.). Наведений перелік навчальних закладів показує, як розширюється їх "географія", що зростає кількість співачок, які навчаються і вдосконалюються у європейських навчальних музичних закладах, у відомих педагогів. Серед них були італійці (Донте Ларі, Келіна де Рівальт-Ріп), поляки (Ч.Заремба, В.Висоцький, С.Козловська, М.Кафталь), німці (Вайсенборн), росіяни (Муравйова О., Улуханова Л.), українці (Мишуга О., Ясеницька О., Крушельницька С., Сокіл М.). Як бачимо, з'являється значне число і своїх українських вокалістів, відомих вчителів співу, хоча не всі вони працювали в Україні. Так, О.Мишуга був на той час професором Варшавської консерваторії, а С.Крушельницька співала й давала уроки в Італії.

У другому періоді продовжуються тенденції, спостережені в першому: немає свого національного театру й українські співачки продовжують виступати з мандрівними театральними трупами, у польській і німецькій опері у Львові, співають у провідних оперних театрах Західної Європи, підтримують своїм співом хори українських товариств, беруть участь в усіх імпрезах української громади як в Галичині, так і в діаспорі.

Записувались на платівки Г.Крушельницька, І.Синенька-Іваницька, займались педагогічною діяльністю Г.Крушельницька, М.Сабат-Свірська, О.Бандрівська, О.Клапоушак та ін. Крім того, М.Сабат-Свірська залишила спогади про галицьких митців (Н.Нижанківського, С.Людкевича, М.Голинського, В.Тисяка). Була репресована і загинула в сталінських таборах О.Дмитраш.

Однією з найяскравіших постатей цього періоду є Одарка Бандрівська, камерно-концертна співачка, педагог. Вона залишила цікаву вокально-методичну спадщину, яка тільки в наші дні починає вивчатись і узагальнюватись [1], виховала цілу низку співаків, серед яких найпомітніші – П.Криницька, Т.Дідик.

Найяскравіші оперні співачки цього періоду – це ті, які працювали за кордоном: Сологуб-Бокконі І. (Італія), Любич-Парахоняк О. (Польща), Крушельницька Г. (Польща, Італія), Сабат-Свірська М. (Польща), Нагірна С. (Чехословаччина, Америка), Туркевич І. (Німеччина, Канада), Ласовська-Старицька Е. (Австрія).

Усі ті, кому довелося другу половину свого життя прожити на чужині, там розвивали активну музично-культурну, просвітницьку й педагогічну діяльність. Один з яскравих прикладів – діяльність Ірини Туркевич, яка у Вінніпезі займалась режисерською та педагогічною роботою, заснувала оперно-драматичний та дитячий театри.

Крім різноманітного оперного та опереткового репертуару зарубіжних композиторів вони виконували українські народні пісні, твори Лисенка,

Гулака-Артемовського, Вербицького, Матюка, Січинського, Остапа і Нестора Нижанківських, Лопатинського, Заремби, Стеценка, Степового, Косенка, Барвінського, Людкевича, Ярославенка.

Дехто зі співачок третього періоду ще навчався у Вищому музичному інституті ім. М.Лисенка у Львові (Лепкова-Ястремська О., Мацюк І.), а далі у Львівській консерваторії (Юрловська Г.), музичних навчальних закладах Польщі (Табачник О.), Відня (Мацюк І., Сапрун Є.), Франції, Торонто (Федчук С.).

У цій групі з'являється нове явище – участь співачок у вокальних конкурсах (Лепкова-Ястремська О., Федчук С.). Це, а також запис на грамплатівки свідчить про зростання професіоналізму і популярності співачок, сприйняття ними нових світових течій у розвитку вокальної культури.

У третьому періоді продовжувалася суспільно-політична нестабільність, відбувалася Друга світова війна, на Західну Україну прийшов сталінський режим, що, зрозуміло, не сприяло кар'єрі в галузі культури чи мистецтва. Тому багато співачок цього періоду вихали за кордон, де й залишилися назавжди. Так, лауреат Міжнародного вокального конкурсу у Відні (1934), Лепкова-Ястремська О. підкорила американців чудовим голосом широкого діапазону, музикальністю й артистизмом. А Ія Мацюк, разом з чоловіком Любомиром Мацюком, зробила в Америці чимало записів на грамплатівки пісень та романсів українських композиторів.

Співачки цього періоду відомі й як суспільно-громадські діячки. Стефанія Федчук з успіхом співала на оперних сценах Люксембургу, Франції, Швеції, Бельгії, Канади, вона ж – лауреат Міжнародного конкурсу вокалістів у Бельгії (Лійон, 1948), записала платівку з українським репертуаром. Жертвувала кошти Україні від своєї концертної діяльності і Марія Сокіл (вчителька О.Лепкової-Ястремської) – одна з найяскравіших українських співачок на американському континенті, записувала грамплатівки, викладала у Філадельфійській консерваторії (з 1958).

Порівняна стабільність суспільно-політичного життя у четвертий період дала змогу розвиватись талантам співачок, тому ця група – одна з найчисельніших. Вони здобували вокальну освіту у Київській (Герасименко В., Дашак А., Яценко О., Стеф'юк М.), Львівській (Білявська О., Жилкіна Л., Байко М., Криницька П., Дідик Т., Чайка В., Хідченко Б., Басистюк О., Чорноба Г., Криворучко С.), Ленінградській (Шевченко Л.) консерваторіях, Харківському інституті мистецтв (Романовська А.), Філадельфійській музичній академії (Ясинська-Мурована М.), “Моцартеумі” (Сокольська М.), музичній студії Торонтського університету (Росляк Р.).

Їх вчителями були росіяни (К.Брун, Л.Улуханова, Г.Ситнікова, М.Егоричева, Н.Сераль, Т.Бурцева), українці (С.Крушельницька, О.Бандрівська, В.Герасименко, П.Кармалюк, З.Гайдай, Т.Карпатська, І.Вілінська, Д.Євтушенко,

Н.Захарченко, Л.Жилкіна, М.Байко), іноземці (Зрайковський, А.Шереті). Як бачимо, значно зменшилась кількість вчителів-іноземців, зате зросла когорта своїх висококваліфікованих фахівців. “Залізна завіса” радянської імперії не дозволяла скористатись кваліфікаціями європейських вокальних педагогів.

Співачки цього періоду виступали на сценах Львівського (В.Герасименко, О.Білявська, Л.Жилкіна, П.Криницька, Т.Дідик, В.Чайка, А.Дашак, Л.Божко), Київського (О.Яценко, М.Стеф'юк, Т.Куценко), Харківського (А.Романовська), Горьківського (О.Білявська), Новосибірського (Т.Куценко) театрів опери та балету, Великого театру в Москві (Л.Божко).

Ті з них, які розпочинали свою творчу діяльність у кінці 40-х рр. та в 50-х рр., на закордонні гастролі ще не виїжджали: діюча в Україні влада не сприяла цьому. Однак, починаючи з 60-х рр., коли вже стало неможливо стояти осторонь світових демократичних і культурних процесів, для зміцнення престижу СРСР у світ почали випускати й західноукраїнських митців. Так, з величезним успіхом гастролюють за кордоном оперні співачки Т.Дідик, Л.Божко, М.Стеф'юк, Б.Хідченко. З концертно-камерних співачок цього періоду активно концертують у західних країнах М.Байко, Б.Хідченко, О.Басистюк, Л.Кондрашевська, С.Криворучко.

Вони записуються на аудіоносії (Л.Жилкіна, М.Байко, М.Стеф'юк, О.Басистюк), завойовують перші місця на престижних вокальних міжнародних конкурсах (Л.Жилкіна, Р.Росляк, Б.Хідченко, О.Басистюк, М.Костюк, Л.Шевченко, А.Романовська, С.Криворучко), займаються педагогічною діяльністю у Львівській консерваторії (Л.Жилкіна, М.Байко, П.Криницька, Т.Дідик, В.Чайка).

Співачки цього періоду, що залишили Україну внаслідок тих чи інших життєвих обставин, виступають в оперних театрах США (М.Кокольська, М.Ясинська-Мурована), Італії (Т.Шуфлін), Англії й Канади (Р.Росляк), Росії (М.Костюк, Г.Чорноба, Л.Шевченко), концертують країнами світу.

Так, одна з провідних українських співачок США Марта Кокольська гастролювала із симфонічними оркестрами в Балтіморі, Філадельфії, Чикаго, Детройті, а також у “Карнегі-Хол”, “Льюїсон Стадіон” в Нью-Йорку, в музичній академії Філадельфії. Марія Ясинська-Мурована виступала як солістка Пенсільванської оперної компанії та Філадельфійського симфонічного оркестру. Солістка Флорентійської опери (Італія) Тетяна Шуфлін із величезним успіхом концертувала в Амстердамі, Брюсселі, Стамбулі, Мальті, Алжирі, Торонто, Вінніпезі, Філадельфії. Активно концертує в Канаді і США Роксоляна Росляк. Вона здійснює великі турне американським континентом. Солістка Марійської опери (Санкт-Петербург) Лариса Шевченко – лауреат міжнародних конкурсів у Хартогенбоші, Остенде, Тбілісі.

Їх репертуар – це найбільш популярні твори світової та української оперної класики.

Підсумовуючи, спробуємо провести вокально-педагогічні лінії. Як відомо, лінія В. Висоцького починається від італійця Ф. Ламперті. Далі, через А. Дідура, вона продовжується в І. Маланюк, В. Катуляківні-Кальмі, Є. Зарицькій. Через О. Мишугу – в О. Любич-Парахоняк, а через М. Донець-Тессейр – в М. Егоричеву, далі – в А. Дашак. Через С. Крушельницьку – у Г. Крушельницькій та О. Білявській. Крім того, зі співачок-сопрано, які входять у коло даного дослідження – в А. Збіржовській та І. Сологуб-Бокконі.

Лінія Ф. Ронконі – О. Олександрова-Кочетова – О. Муравйова продовжилась: Н. Захарченко – М. Стеф'юк, Д. Свтушенко – І. Вілінська – О. Яценко, З. Гайдай – Л. Божко, П. Кармалюк – С. Киворучко та В. Чайка. Крім того, ученицею О. Муравйової була також С. Стаднікова.

Лінія У. Мазетті – З. Малютіна продовжилась у М. Сокол – Р. Клапоушак та О. Лепковій-Ястремській.

Лінія Ф. Крепі – С. Козловська продовжилась у Г. Крушельницькій, Л. Німців, О. Любич-Пархоняк. Далі, через О. Бандрівську – в П. Криницькій, через В. Качмара – в Г. Юрловській, а через С. Крушельницьку в О. Білявській та через М. Байко – в Г. Чорнобі та Л. Кондрашевській.

Усі ці дані свідчать про значний вплив на співачок Західної України італійської національної вокальної школи, яка часто реалізувалась через польську виконавсько-педагогічну школу, а також – про зростання впливу її значення у ІV періоді німецької національної вокальної школи.

Аналіз творчо-виконавської та педагогічної діяльності співачок-сопрано Західної України настановує на такі висновки:

– на формування співачок-сопрано Галичини мали великий вплив українська народнопісенна спадщина, творчість українських та західноєвропейських композиторів, українське драматичне мистецтво, італійська та німецька національні вокальні школи, хоч їх вплив не завжди реалізувався прямолінійно, а через польську та російську виконавсько-педагогічні вокальні школи;

– історично-суспільні умови та розвиток оперного жанру (як національного, так і світового) сформували різні типи співачок – представниць української національної вокальної школи у Західній Україні. Так, у другій половині XIX ст. – першій половині XX ст. це:

а) співачки, які володіли як національним вокальним (народно-пісенним, оперним, часто оперетковим і камерним), так і драматичним репертуаром;

б) співачки, які володіли західноєвропейським репертуаром та відповідною вокальною манерою.

Примітка. Частина співачок цього періоду були в першу чергу драматичними актрисами, які “розвинулись” до співачок-солісток.

У другій половині XX ст. це – співачки універсальні, виховані як на оперній класиці, так і на сучасній оперній стилістиці, які вільно володіють різними вокальними стилями і манерами. В їх вихованні зростає роль німецької вокальної школи, особливо тих її характерних рис, які внесла творчість Р. Вагнера.

В усіх часових періодах бачимо співачок, яких доля закинула на американський континент і творча діяльність яких, хоча й зберігала вищенаведені прикмети, все ж в умовах культури, відмінної від європейської, повинна була набирати її специфічних рис. Однак, для дослідження цього аспекту поки що бракує даних.

Більшість співачок-сопрано Західної України, а це ще й суспільні діячки, виховані в умовах усвідомлення високої ролі національної культури й мистецтва, докладали великих зусиль для збереження та розвитку української національної культури, примноження та популяризації у світі її здобутків.

1. Бандрівська О. Науково-методичні праці, статті, рецензії. – Львів: ЛДМА ім. М. Лисенка, 2002. – 147 с.
2. Барвінський В. Іванна Синенька-Синицька // Новий час. – 1935. – 28 березня.
3. Головащенко М. Соломія Крушельницька. – К., 1978.
4. Головащенко М. Нова зірка // Культура і життя. – 1983. – 20 березня.
5. Гуляєва Л. Герої Тамари Дідик // Мистецтво. – 1967. – №2. – С.37.
6. Записки НТШ. – Т.ССХХІІ. Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1996. – 614 с.
7. Записки НТШ. – Т.ССХХVІ. Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – 530 с.
8. Ігнатенко В. На сцені Львівської опери. – Львів: Сполом, 1998. – 79 с.
9. Лисенко І. Словник співаків України. – К.: Рада, 1997. – 354 с.
10. Людкевич С. Статті про виконавців // С. Людкевич. Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи. – Львів, 1999. – Т.І. – С.479.
11. Медведик П. Славетна сестра великої Соломії // Жовтень. – 1982. – №9. – С.105-109.
12. Медведик П. Катерина Рубчакова – К., 1989. – 87 с.
13. Медведик П. Сіяк Марія Михайлівна // УРЕ. – Вид.2-е. – К., 1983. – Т.10. – С.211.
14. Мистецтво України. Біографічний довідник. – К.: Українська енциклопедія ім. М.П.Бажана, 1997. – 700 с.
15. Охранчук О. Катерина Рубчакова – видатна українська співачка і акторка XX ст. (До 120-річчя від дня народження) // Музичне виконавство. – К.: НМАУ ім. П.Чайковського, 2002. – Кн.6. – Вип.14. – С.108-118.
16. Терещенко А. Львівський державний академічний театр опери та балету ім. Івана Франка. – К., 1989. – 147 с.

This article makes an attempt to investigate and evaluate the contribution of soprano-singers of Western Ukraine of the XIX – XX cc. to the Ukrainian vocal culture, to the process of the development and establishment of the national vocal school.

Key words: vocal, vocal art, performance, Galytchina.

УДК 78.072, 78.03

ББК 74.266.7

Ірина Полякова

ВІДРОДЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ ТРАДИЦІЙ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ПОЧАТКОВОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ

У статті автор ставить проблему музичної освіти дітей дошкільного і шкільного віку, необхідність її реорганізації. Пропонується перебудова пріоритетів з інструментального на вокально-хорове виконавство, зумовлене саме українськими музичними традиціями.

Ключові слова: початкова музична освіта, національні традиції, музична психологія.

Художнє виховання – це одна зі складових у формуванні всесторонньо обізнаного, грамотного індивідуума суспільства, яке хоче будувати своє майбутнє шляхом прогресу. Воно дає можливість багатогранно осягати навколишній світ, оволодівати досвідом і знаннями, накопиченими людством, вчить глибоко й оригінально мислити. Тому проблеми, пов'язані з організацією і методичним забезпеченням даного процесу, завжди стояли в центрі художньої політики суспільства. Цей процес здійснюється через організацію спеціальної підготовки в навчальних закладах освіти й культури, починаючи з дитячих років і завершуючи його, залежно від кінцевої мети, у різний віковий період. На жаль, зараз спостерігається зниження загального рівня культури нашого суспільства, значне відставання даної сфери діяльності від загальних темпів його перебудови, процесами гуманізації і гуманітаризації, які відбуваються в українській національній школі.

Сучасні процеси, які розгортаються в Україні, дають можливість подивитись на цю проблему по-новому, переосмислити напрацьований досвід, зламати старі стереотипи, виробити нову стратегію, що в перспективі повинно забезпечити високий рівень художньо-естетичного виховання і значне піднесення художньої освіти.

Притаманні мистецтву величезні можливості впливу на духовний світ людини, на формування її естетичних смаків і моральних якостей набуває в наші дні особливого значення. Віддаючи перевагу тим або іншим творам мистецтва, слухачі або глядачі формують і тим самим проявляють в опосередкованому вигляді оцінювальне ставлення до дійсності. Таким чином, суперечки про твори мистецтва є по суті суперечками про систему людських цінностей. На сучасному етапі розвитку художньої культури простежується пріоритет сфери музичного мистецтва, тобто “споживання” музики перевищує інші види мистецтва, що зумовлено широтою діапазону світу музики,

І.Полякова. Відродження національних традицій та перспективи розвитку ...

особливостями її функціонування, спрямованості і сприйняття, і це дає підстави визначити її одним із могутніх засобів виховання. Але саме тут виникає проблема, пов'язана з глибокими протиріччями між потенційною цінністю музичного мистецтва у всьому його обсязі і захопленням більшістю слухачів лише тією його частиною, яка відноситься до категорії легкої музики. Недостатня увага до даної проблеми призвела до значного відставання музично-естетичного виховання молоді, до втрати великих духовних цінностей. Це зумовило виникнення основного соціального протиріччя між широкою можливістю впливу музичного мистецтва на формування ціннісних установок молоді і якістю роботи у справі залучення її до величезних надбань світової художньої культури, до активної участі в роботі різних художніх колективів, прилучення до окремих видів мистецтва тощо, без чого неможливе духовне відродження суспільства. Все це значною мірою корегує нові завдання, які повинні ставитися перед закладами музичної освіти, а саме:

- підвищення професіоналізму музичної підготовки;
- забезпечення доступності музичної освіти дітям, які бажають навчатися;
- розширення мережі музично-освітніх осередків;
- реорганізація існуючих форм музичної освіти;
- відродження кращих національних традицій української музичної освіти минулого, яка краще відповідає особливостям нашого художнього менталітету тощо.

Здебільшого, центрами початкової музичної освіти на даний час є музичні школи. Але стає все очевиднішим той факт, що великий процент дітей кидають музичні школи або, отримавши початкову музичну освіту, тільки дехто з випускників продовжує займатися музичною діяльністю, цікавитись всесторонньо музичним життям, брати участь у роботі художніх колективів тощо. На жаль, більшість випускників назавжди “залишають” класичну музику, так і не навчившись отримувати естетичне задоволення. А в деяких із них навіть виробляється негативна реакція на музику як на щось, недоступне їх розумінню (В.Шацька, О.Апраксина, Г.Нейгауз, А.Алексєєв та ін.). Основним чинником такого положення є невідповідність змісту початкової музичної освіти національним традиціям музичного виховання, яке в більшості сучасних музичних шкіл направлене не на вокальну, а на інструментальну підготовку молодих музикантів.

Згадуючи музичну освіту, яку наші прадіди прагнули дати своїм дітям, відразу кидається в очі той факт, що вона не була самоціллю, а носила, здебільшого, прикладний характер. Усі музичні предмети були направлені на створення теоретичної, методичної і практичної бази для грамотного співу й вокального виконання, бо основою музичного виховання дітей була вокально-хорова підготовка. Саме це є традицією нашої української музичної

педагогіки. Досить згадати систему навчання дітей у братських школах і колегіумах, де музика, зокрема хоровий спів, входила в склад основних навчальних предметів поряд із літературою, мовами, математикою, астрономією тощо. Саме в цих навчальних закладах, як правило, існували хори, які обслуговували церковну парафію, при якій ця школа функціонувала. Система музичного виховання в навчальних закладах України минулого століття (XIX – поч. XX ст.) – початкових школах, гімназіях – більшою мірою базувалась на вокально-хоровому мистецтві, уже не говорячи про музичну освіту в Галичині, яка перебувала під Австро-Угорщиною, де шлях українству до освіти переважно пролягав через духовні школи, училища, семінарії, більше того – їх художньо-музичне виховання було пов'язане виключно з церковними хорами. Загально відомо, що в той час, коли не існувало організованих форм музичного життя і відповідно професійних колективів, хори багатьох навчальних закладів виконували їх функції і були на високому професійному рівні. І якщо згадати про формування й розвиток професійної української музичної культури, то воно здійснювалось, в основному, у жанрах вокально-хорового мистецтва (партесний концерт – XVI – поч. XVII ст., хоровий концерт – XVIII – поч. XIX ст., розвиток жанрів вокальної лірики – багатоголоса пісня-кант, міська сольна пісня з інструментальним супроводом, пісня-романс тощо). Ще є ряд причин, які створюють проблеми в музичних школах, а саме: перенавантаження програмових вимог, відсутність індивідуального підходу у врахуванні виконавських інтересів і можливостей учнів, а звідси – страх перед публічним виступом, на академконцертах на оцінку, що поступово формує негативне ставлення учня до музичної діяльності в цілому.

Що стосується музичного виховання в загальноосвітніх школах, то тут напрацьований великий досвід як у вітчизняній, так і в зарубіжній педагогіці, і воно давно стало однією з основних складових загальної освіти школярів. Необхідно зазначити, що основні завдання музичного виховання як у загальноосвітніх школах, так і в музичних у багатьох положеннях збігаються, а саме:

- формування у школярів музичних смаків та ідеалів через “спілкування” не тільки з легкою, але і з класичною музикою;
- підготовка музично грамотних слухачів, що орієнтуються в музичних стилях, знають творчість композиторів та кращі зразки класичного музичного репертуару і не будуть оминати концертні зали наших філармоній;
- розвиток здатності сприймати й емоційно реагувати на твори музичного мистецтва тощо.

Отже, прийшов час перебороти розбіжності між “культурою” і “освітою” та доручити здійснювати музичну підготовку дітей єдиному центру початкової освіти – загальноосвітній школі з упорядкуванням програмових

вимог, а для особливо обдарованих дітей, що наділені природним талантом, відкрити в кожному обласному центрі спеціалізовані музичні школи подібно до тих, які зараз функціонують у регіональних центрах України (Києві, Одесі, Харкові та Львові) на державному забезпеченні зі спеціальними навчальними програмами і які стали одними з центрів підготовки майбутніх музикантів-професіоналів.

З огляду на вищезазначені завдання, керуючись ідеєю національних пріоритетів у підготовці музично грамотних школярів, найбільш оптимальною організаційною формою початкової музичної освіти в умовах школи естетичної орієнтації з поглибленим вивченням музики можуть бути музично-хорові студії або відділи (при умові багатопрофільного мистецького циклу, наприклад хореографічний відділ, відділ образотворчого мистецтва тощо). Сама ідея не нова. У свій час такі хорів студії були популярними в загальноосвітніх школах і стали центрами не тільки художнього, але й громадського виховання молодого покоління. Пізніше їх передали у відомство Міністерства культури, і вони, на жаль, втратили свою масовість. Але не тільки це спонукало згадати цю популярну в минулому форму музично-художньої роботи з школярами. Її актуальність пояснюється і рядом інших, не менш важливих причин. По-перше, хоровий спів, як найбільш масовий вид музичної діяльності учнів, передбачає розвиток і підвищення інтелектуального рівня учнів, є дієвим засобом виховання любові до рідного краю, його історії, мови, традицій, культури тощо. Відомі результати досліджень, які дають підстави стверджувати, що серйозні заняття музикою активізують розумову діяльність дітей, підвищують ефективність сприйняття не тільки гуманітарних, але й точних дисциплін. По-друге, у процесі хорового співу, прищеплюючи дітям чуття ансамблю, формується вміння координувати свою індивідуальну поведінку з поведінкою товаришів, тобто розвивається почуття гурту й усвідомлення своєї ролі в загальній справі. По-третє, хоровий спів забезпечує чудове тренування голосового апарату, глибокого дихання, укріплює голосові зв'язки. По-четверте, він володіє великими можливостями художнього виховання дітей, дякуючи синтезу слова й музики, що сприяє адекватному сприйняттю ними художнього образу з подальшим його відтворенням при виконанні (синтез сприйняття й самореалізації в діяльності).

Усі ці положення були покладені в основу експериментальної роботи викладачів музичного факультету Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника в школі-ліцеї №23, яка була розпочата з формуванням школи у 1989 році. Основна мета експерименту полягала в пошуках можливостей початкової музичної освіти дітей у сучасних умовах роботи національної школи та розробці організаційного забезпечення. На початковому етапі експерименту була організована музична студія, яка через декілька років була переорієнтована як музично-хорова, а на даному етапі через

відкриття в школі-ліцеї з 2000 року дитячої школи мистецтв вона перетворилася в один із мистецьких відділів. Була розроблена концепція експерименту та положення про музично-хорову студію, основними положеннями діяльності якої стали: відродження та розвиток музично-педагогічних традицій української школи через відновлення пріоритетності найбільш доступного й масового виду навчальної роботи в справі музично-естетичного виховання учнів – хорового співу; фундаментальне засвоєння музично-теоретичних знань (музичної грамоти, сольфеджіо, музичної літератури, поняття музичної форми, жанру тощо) у процесі практичної діяльності школярів як учасників хорових та вокальних колективів школи; дотримання поступовості та ступінчастості у викладанні і засвоєнні знань на всіх етапах навчання; забезпечення доступності музично-інструментальної підготовки в процесі навчання дітей у музично-хоровій студії; відповідності рівня отриманих знань вже існуючому рівню початкової спеціальної освіти музичних шкіл.

В основу організаційної роботи студії була покладена ідея безперервного навчання: дитячий садок – школа – вуз. Тому укомплектування музичних класів починалося з вивчення і знайомства з музичними групами дитячих садків і відбором на конкурсній основі дітей, які бажали і могли б у відповідності з їх природними нахилами навчатися в класах з поглибленим вивчення музики за спеціально розробленим, затвердженим і введеним у структуру організації навчального процесу школи планом.

Під час навчання всім учням музичного класу викладалися спеціальні музичні предмети – хоровий клас, музична грамота й сольфеджіо, народна творчість, музична література, які були передбачені за рахунок основного навчального компоненту й факультативних занять. Для бажаних навчатися грі на музичному інструменті в хоровій студії були відкриті інструментальні класи з фортепіано, скрипки, бандури, духових інструментів, баяну, акордеону, робота в яких проводилася у позаурочний час за оплату. Паралельно в музично-хоровій студії у свій час працювало чотири хорових колективи (хори молодших – 1–3 кл., середніх – 5–6 кл., старших – 7–9 кл. і ліцейних класів – 10–11 кл.), три вокальних ансамблі, музично-театральна студія, три інструментальних ансамблі (бандуристи, сопілкарі, акордеоністи), які часто виступали перед громадськістю міста та учнівською молоддю, брали участь у шкільних концертах, роботі міського музичного лекторію, концертах Центру дитячої творчості, оглядах художньої самодіяльності, музичних святах та конкурсах.

Музично-хорова студія стала основною базою педагогічної практики студентів музичного факультету університету, особливо для тих, хто прагнув отримати фахову спеціалізацію як теоретик, інструменталіст, хормейстер тощо. Вона стала також основною експериментальною базою науково-дослідної і методичної роботи викладачів музичного факультету, результати

експериментальної роботи яких знайшли відображення в наукових дослідженнях, розробці і впровадженні експериментальних авторських програм, методичних розробок тощо.

Робота музично-хорової студії була розрахована на 1-й – 9-й класи (незавершена середня освіта). Випускники студії, які досягли хороших показників у навчанні зі спеціальних музичних дисциплін, оволоділи грою на музичному інструменті і показали високий рівень загальної шкільної підготовки, отримують рекомендації музичної кафедри школи на продовження навчання в ліцейному мистецькому класі, що дозволяє бажаним підготуватися до вступних іспитів у вуз для продовження своєї музичної освіти в університеті або в інших музичних навчальних закладах. А з огляду на те, що музично-хорова студія в результаті всіх реорганізацій зараз є лише одним із відділів художньо-естетичного комплексу мистецького спрямування, то в умовах роботи школи ведеться підготовка дітей ще й з образотворчого мистецтва, хореографії, театрального мистецтва з подальшими перспективами розширення мережі мистецької освіти.

Таким чином, впровадження в шкільний навчальний процес нових організаційних форм може забезпечити початкову не тільки музичну, але і всіх видів художню освіту школярів.

- 1 Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. – Л., 1973.
- 2 Дьяченко Н., Котляревский И., Полянский Ю. Теоретические основы воспитания и обучения в музыкальных учебных заведениях. – К., 1987.
- 3 Истомина И.А. К проблеме формирования целостного музыканта // Актуальные проблемы музыкального образования. – К., 1984. – С.58–67.
- 4 Ключарев Т. Развитие слухового и художественного воспитания в начальном периоде обучения // Вопросы музыкальной педагогики. – М., 1979. – Вып.1. – С.3–21.
- 5 Москалец В.И. Психологические обгрунтования украинської національної школи. – Львів, 1994.
- 6 Науменко С.І. Психологія музичності та її формування у молодших школярів. – К., 1993.
- 7 Овчинников М. Опыт использования в фортепианном классе вокально-хоровых навыков учащегося // Вопросы музыкальной педагогики. – М., 1984. – С.77–82.
- 8 Птица К. Хоровое искусство – основа музыкальной культуры // Советская музыка. – М., 1979. – №7. – С.28–37.

This article raises the vital problem of musical education of youth and gives reasons for the necessity of its reorganization. In particular it refers to the elementary musical education which has to be reproduced to the secondary schools, gymnasiums and litseiums which used to be concerned with it.

To solve this problem in the conditions of a national school, as practice show, is possible by establishing musical and choir studios and sections. And this is part of Ukrainian musical traditions.

Key words: the elementary music education, national tradition, psychology of music

УДК 371.383

ББК 85.345

Роман Береза

ТЕАТРАЛІЗАЦІЯ НАРОДНИХ СВЯТ ЯК ЗАСІБ ВИХОВНОЇ ДІЇ НА ОСОБИСТІТЬ

Розглядаються деякі аспекти театралізації як дієвого фактора, що через форму народного свята впливає на розвиток духовно-світоглядних якостей людини. Висвітлюються методологічні підходи в процесі взаємодії мистецького і народно-автентичного як виховної дії на людину.

Ключові слова: народне свято, театралізація, виховання

Реалії сьогодення щораз частіше ставлять перед суспільством гострі проблеми виховання особистості в напрямі гуманізації її поглядів, вчинків, суспільних дій, що невинно загострює потребу пошуку нових засобів формування гуманістично-світоглядної культури людини. Одвічна морально-педагогічна дилема виховання в людини психологічних засад щодо здатності протистояння духовній черствості, злу, байдужості, подвійній моралі тощо уже тривалий час хвилює уяву багатьох вчених та спонукає їх до наукових пошуків.

У цьому змісті, на наш погляд, одним з ефективних напрямів вирішення даного завдання є впливова дія мистецтва на свідомість та самосвідомість людини, її внутрішній світ та суспільну комунікативність в цілому. Зокрема, поєднання у наших дослідженнях таких двох факторів, як мистецтво театралізації і народне свято, на наш погляд, є досить ефективним психолого-емоційним засобом щодо виховної дії на людину.

Саме поняття “театралізація”, “театралізоване свято”, “театралізований концерт” були введені в науковий обіг у кінці 60-х – на початку 70-х років ХХ століття відомим радянським вченим, режисером, педагогом, театральним діячем професором І.М.Тумановим [6, с.3]. Однак це зовсім не означає, що театралізація як творчий прийом, як спосіб дієвого вирішення концерту, вистави чи свята з’явилася лише у ХХ столітті. “Практично всі різновиди народних свят, – пише А.І.Чечетін, – мали і мають театралізований характер або ж містять у собі елементи театралізованих дій. Це визначається обрядово-видовищними формами святкової культури, святкового життя народу” [9, с.176–177].

Феномен театралізації і можливості посилення нею виховного впливу, місце, роль та значення її у святі та процесі виховання в різні часи досліджували Д.М.Генкін, Ю.П.Єлісєв, А.А.Конович, А.П.Обертинська, М.Г.Розовський, В.А.Триадський, І.Г.Шароєв та інші.

Так, Д.М.Генкін визначав театралізацію, як один з основних засобів педагогічного впливу на емоції учасників святкового дійства, Ю.П.Єлісєв –

як творчий прийом дієвого вирішення народного свята та посилення його виховного впливу, А.А.Конович – як спосіб активізації учасників святкового дійства, А.П.Обертинська – як спосіб драматизації гри, вистави, свята, М.Г.Розовський – як стрижень видовища, В.А.Триадський – як прийом активізації емоційного стану учасників свята, І.Г.Шароєв – як спосіб дієвого вирішення документального й художнього матеріалу.

І.М.Туманов із певною мірою умовності розподіляє всіх учасників театралізованого свята на дві основні групи: “...безпосередніх активних учасників і, якщо так можна висловитись, пасивних учасників-глядачів. Але пасивні вони лише доти, доки не почалось святкове дійство. У ході свята, тема якого їм близька й дорога, а форма зрозуміла й захоплююча, глядачі починають співпереживати, активно відгукуються на вплив. Це може бути висловлено оплесками, різними емоційними переживаннями, тобто в певні моменти ці дві сторони об’єднуються, між ними встановлюється тісний зв’язок – контакт між дією і її сприйняттям” [6, с.13].

Сутність та зміст понять “театралізація” та “театралізоване свято” розкрив відомий вчений А.І.Чечетін: “Структурну основу та саму сутність драматургії театралізованого масового свята, як і драматургії театральної та будь-якої іншої, складає єдина драматична дія, яка специфічно відображає, моделює важливий і суттєвий процес реального життя” [9, с.179].

Таким чином, переважна більшість вчених, які переймалися проблемами театралізації, відзначила той факт, що будується вона не на порожньому місці, а на драматичній дії, яка певною мірою перетворює документальний та художній матеріал у неодмінно драматургічний, а виконавців і глядачів – у безпосередніх учасників свята, на яких здійснюється посилений виховний вплив, оскільки в них водночас відбувається практичне закріплення певних звичаїв.

Важливими для визначення засобів виховання особистості в межах нашого дослідження виявилися думки видатного українського педагога В.О.Сухомлинського, викладені ним у книзі “Народження громадянина”, де він звернув увагу на те, що “емоційна цікавість до світоглядних істин, ідей, принципів, закономірностей – це, образно кажучи, той вогник, від якого спалахує порох переконаності” [5, с.517]. В.О.Сухомлинський неодноразово підкреслював винятково важливу роль та необхідність здійснення виховного впливу на емоційно-чуттєву сферу людини.

Українські народні свята й обряди є унікальною, синкретичною за своєю природою формою народної творчості, з якою, наприклад, сучасне студентство знайомиться здебільшого у процесі вивчення навчального курсу “Українське народознавство”. На жаль, викладання його у вищих закладах освіти України здійснюється переважно на теоретичному рівні, тоді як за

своєю суттю народні звичаї, обряди й свята є, передусім, галуззю практичного самовиявлення мистецьких ідеалів, смаків та здібностей народу.

До того ж, задля збереження й передачі наступним поколінням національно-культурного досвіду, що міститься в народних звичаях, обрядах і святах та є змістом значної частини національних традицій, без яких не обходиться жоден народ, надзвичайно важливим є завдання не лише теоретичного осмислення молоддю сутності народних обрядів і свят, а й відчуття їхньої краси, самобутності й практичної значущості на емоційному рівні.

Так, за нашими дослідженнями, традиційний народносвятковий календар, що особливо шанований, зокрема на Львівщині, можна зобразити у такому вигляді:

Класифікаційні ознаки	Назва свята	Час проведення
Календарні свята	Новий рік	31 грудня – 1 січня щороку
	Різдво Христове	7 січня
	Коляда	8 січня
	Свято Василя	14 січня
	Водохреща	19 січня
	Великдень	Квітень–травень
	Зелені свята	Травень–червень
	Петрівчані свята	12 липня
	Маковея	14 серпня
	Спаса	19 серпня
	Покрови	14 жовтня
	Вечорниці на Андрія	13 грудня
Родинно-побутові свята	Весілля	протягом року
	Хрестини	протягом року
	Похвальний обряд	протягом року

Слід звернути увагу на те, що свята Масляної та Івана Купала з невідомих причин вважаються забутими на Львівщині, а тому і не представлені у поданій вище таблиці.

Оскільки кожному українському народному святу притаманна своя пісенна палітра, ми зробили ще одну спробу пошуку складових, які напов-

нюють одне з найвідоміших свят – Івана Купала. Спроба виявилась вдалою – нам поталанило знайти аж дві купальські пісні: “А де наше купайло стояло” та “У лузі, у лузі червона калина”, які було включено до збірки “Пісні з Львівщини” [3, с.57–58].

Усе це засвідчує, що колись у Галичині співали купальські пісні, а відтак святкували й Івана Купала, та з плином часу, з невідомих причин, майже забули його.

Проте купальське свято своїм корінням сягає сивої давнини. Воно завжди символізувало розвиток і розквіт природи, час і стан її найвищого життєвого піднесення.

Згідно з письмовими пам’ятками, що дійшли до нас із давніх часів, Івана Купала з дохристиянської ери мало вже визначену, усталену й постійну дату святкування – в ніч з 23 на 24 червня за старим стилем, відповідно з 6 на 7 липня за новим. Цим яскравим народним святом починалося землеробське літо, з одного боку, а з іншого – закінчувалося зростання сонячного дня. Окрім того, воно слугувало певною віхою періодичності річного життя, яке, як і вік людини, з давніх-давен обчислювали літами. Зрозуміло, що семантика й етимологія слів, які визначають пору року й вік людини, не є випадковими.

Слід зауважити, що час проведення цього свята обрано у відповідності до сонячного й місячного циклів, знаннями про які, напевно, володіли наші предки: “...иметь же година стихия: весна, лето, осень, зима. Весна ибо начинается от 24 марта луны до 24 июня, и оттоле начинается лето по 24 сентября, и оттоле начинается осень до 24 декабря, и оттоле начинается зима до 24 марта луны...” [4, с.202].

У різних регіонах України свято Івана Купала святкують по-різному, та все ж основними невід’ємними елементами його були й залишаються такі: обряд очищення вогнем, ворожіння на вінках, обряд очищення водою (омовіння), купальські пісні, танці й хороводи навколо Купала.

Видатна українська поетеса Леся Українка в 1893 році зробила чудовий опис цього свята: “В Звягільському повіті хлопці розкладають вогнище, а дівчата прикрашають деревце – берізку. Прикрашають її вінками, бантами і запаленими свічками. Дерево це називається Купало. Самі дівчата одягають великі вінки з різних трав і квітів і мають при собі ще по вінку. Вони водять хороводи навкруги деревця, хлопці тим часом стрибають крізь вогнище. Часом хлопці намагаються вихопити деревце, тоді дівчата захищають його і співають про парубків “колючі” жартівливі пісні... Коли відспівають Купала, дівчата ворожать на вінках, одна загадує на себе, інша – на хлопця: якщо вінки зійдуться на воді, значить дівчина буде в парі зі своїм хлопцем” [7, с.9].

Надзвичайно цікавою є святкова купальська символіка, яка відображає уявлення наших предків про Космос, світоустрій, природу, долю, щастя, любов.

З-поміж основних символів, передусім, слід назвати коло, як одну з найдовершеніших геометричних фігур, що символізує сонце, в якому наші предки вбачали втілення родючості, добра, сили. На сталий характер сприйняття нашими предками цього символу вказує більшість дослідників, зокрема В.Мицик [2, с.27].

Відомо, що до основних символів купальського свята віддавна належать вогонь і вода. Саме з ними пов'язані основні купальські обряди, що проводяться під час свята: обряд очищення вогнем та обряд омовіння водою. Напевно тому й сьогодні, не зважаючи на зрозумілий кожному анахронізм цих обрядів, вони в дещо спрощеному вигляді залишаються невід'ємними структурними елементами народного свята Івана Купала. Водночас, це є прикладом того, як деякі прадавні обряди з плином часу перетворилися в гру, яка за своєю суттю близька до театралізації.

На певні відмінності обряду та гри свого часу звернув увагу відомий український вчений О.І.Білецький. "Обряд взагалі пов'язаний з певним часом, місцем і обставинами, гру можна виконати будь-коли, в будь-якому місці і при найрізноманітніших обставинах. В обряді кількість дійових осіб здебільшого визначена у своєму максимумі і мінімумі; у гри вона довільна, і кількість учасників хору визначається, за винятком небагатьох випадків, кількістю бажаючих. В обряді головні дійові особи багато розмовляють (співають) і замало діють; гра дає можливість широко використовувати пантоміми, і часто виконавці тільки виконують те, про що співає хор. Обряд – справа серйозна, релігійна; гра – розвага і забава. Обряд – консервативний, він може забуватись, руйнуватись, але не може варіюватися з ініціативи учасників; гра допускає розвиток і природно переходить іноді у драматичну побутову сценку, у фарс або комедію. Отже, в обряді є театральними лише елементи; гра майже завжди вже готовий, хоч і примітивний театр" [1, с.283–284].

У той же час І.О.Волошин у своєму нарисі про витоки театру писав: "Вивчаючи елементи театру в усній народнопоетичній творчості, дослідники історії театру часто не розмежовують обряду і народної гри. Тим часом обряд і гра не те саме, хоч елементи гри наявні, наприклад, у так званій купальській, або у весільній обрядовості" [8, с. 11].

Отже, купальській обрядовості притаманний ігровий характер, а це, у свою чергу, означає, що вона потребує театралізації, яка в нашому дослідженні виступає тактичним засобом досягнення стратегічної мети – виховання особистості через царину театралізації народного свята.

Сучасна церква, як свідчить отець Іван Шевців з Австралії, до цього часу вважає свято І.Купала "поганським святом" [10, с.13].

На противагу першому, друге свято, що призначалося для практичного втілення згідно з нашою експериментальною програмою, було християн-

ським святом Покрови Пресвятої Богородиці. В Україні воно святкується фактично з часу прийняття православ'я князем Володимиром Красне Сонечко, онук якого, Ярослав Мудрий, віддав свою державу, Київську Русь, під Покров Пресвятої Богородиці.

Свою заступницею вважали її і Запорізькі козаки, які на її честь у центрі Січі звели церкву Святої Покрови, зовні скромну, всередині чарівно оздоблену прекрасними іконами із золотою та срібною атрибутикою.

У роки лихоліття Першої світової війни Пресвята Богородиця була Покровителькою Українських Січових Стрільців, Другої світової – вояків УПА. Постановою Української Головної Визвольної Ради 14 жовтня 1942 року день свята Покрови було визнано святковим днем УПА.

Восени 1943 року Митрополит Андрей Шептицький, висвячуючи прапори полків Української дивізії "Галичина", просив Пречисту Діву Марію взяти під святий Покров українських вояків, які йшли боронити волю України.

На жаль, у роки більшовицької навали й терору, у роки руйнування національних і духовних святинь Покрова залишалась святом лише в церкві та пам'яті людській.

З середини 80-х років ХХ століття почав набирати обертів рух за відродження українських народних звичаїв і традицій. Святкування Покрови Пресвятої Богородиці стало поширюватися на теренах всієї України: передусім на Львівщині, де в цей день вшановували пам'ять воїнів УПА та вояків інших українських військових формувань, потім – на Волині, Поділлі та Буковині. З часом звичай святкування Покрови відродився в Києві, Запоріжжі, Харкові, Дніпропетровську і навіть у Криму.

Це прекрасне християнське свято містить у собі значний виховний потенціал, спрямований, передусім, на виховання моральних чеснот та формування національної свідомості молоді, а тому й вибір його для експериментальної програми був не випадковим і цілком свідомим.

Зауважимо відразу, що театралізована дія має свою закономірність. Так, без драматичного конфлікту вона втрачає свій сенс і перетворюється лише на статичні елементи театралізації. Тому в процесі підготовки театралізацій свят Івана Купала та Покрови Пресвятої Богородиці особливу увагу учасників ми звернули саме на цю закономірність, а вони відобразили її в побудові сюжету сценарію цього свята.

У процесі ж самого дійства ми дотримувалися умов, які сприяли глибшому впливу самої театралізації як на глядачів, так і на самих учасників свята. Так, особлива увага була акцентована на такі основні аспекти виховної дії, як: 1) створення атмосфери поєднання зусиль режисера та учасника свята; 2) системний контроль за власним переосмисленням учасниками обрядового матеріалу; 3) проведення корекції у формі "поради без свідків", що залишає

за учасниками право приймати остаточне та самостійне рішення образів щодо сценографічного дієвого трактування; 4) сприяння у виявленні власного бачення виконавця щодо загальної концепції відображення головної сюжетної лінії, комунікативного проявлення як образів, так і свята в цілому.

Саме така цілісність у впровадженні методики театралізації народного свята дала нам можливість переконатися у її дієвості щодо посилення як емоційного, так і виховного впливу на суб'єктів загальновиховного процесу.

Окрім цього, нами була встановлена ефективність багатьох інших факторів, які неодмінно стосуються цілого ряду характеристик, виявлених у процесі виховання особистості. Серед них:

1. Театралізація як метод дієвого вирішення народного свята. Є водночас засобом посилення як емоційного, так і виховного впливу на людину в умовах навчально-виховного процесу.

2. Ефективність даного процесу залежить також від наявності в роботі з підготовки, організації та проведення народного свята чи обряду цілого ряду факторів, зокрема таких, як:

- широке коло вживання української мови та включення учасників у рух за вдосконалення власного мовлення;
- поширення знань з історії України та залучення учасників до аналізу історичних факторів та подій;
- поглиблення соціально-культурного досвіду учасника шляхом залучення його до творчого самовираження, передусім у традиційних формах національної народної культури, таких як звичай, обряд, свято, з попереднім проведенням їх аналізу та вивчення.

Як бачимо, театралізація народних свят є доволі дієвим засобом у процесі виховання особистості й може слугувати доволі переконливою орієнтацією у розвитку новітніх форм і методів мистецької педагогіки.

1. Білецький О. Зібрання праць: У 5-ти т. – К., 1965. – Т.І. – 362 с.
2. Мицик В.Ф. Свято сонячного циклу. – К., 1991. – 47 с.
3. Пісні з Львівщини: Пісенник / Упоряд. Ю.А.Корчинський. – К.: Музична Україна, 1988. – 446 с.
4. Прозоровский Д. О славяно-русском дохристианском исчислении времени // Труды VIII археологического съезда в Москве. – М., 1987. – 372 с.
5. Сухомлинський В.О. Народження громадянина: Вибр. тв. в 5-ти т. – К.: Радянська школа, 1977. – Т.3. – 670 с.
6. Туманов И.М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта. – М., 1976. – 680 с.
7. Українка Леся. Зібрання творів: У 12-ти т. – К., 1977. – Т.І. – 198 с.
8. Український драматичний театр. Нариси історії у 2-х т. – К.: Наукова думка, 1967. – Т.І. – 518 с.
9. Четчин А.И. Основы драматургии театрализованных представлений. История и теория: Учебник для студентов институтов культуры. – М.: Просвещение, 1981. – 192 с.

Some aspects of adaptation for stage as the effective factor, which produces influence on the development of spiritual-world outlook qualities of the individual have been considered. Methodological approaches to the aspects of interaction of the artistic and folk-authentic as educational effect on the man have been elucidated.

Key words: folk holidays, theatricalisation, education.

УДК 78.071.1

ББК 74.266.7, 85.310.70.1

Дзвіна Гусар

МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ В.О.КУФЛЮКА В КОНТЕКСТІ ДИСКУСІЇ ПРО ПРИРОДУ АБСОЛЮТНОГО СЛУХУ

У статті автор розглядає проблеми природи абсолютного слуху. Окрема увага приділяється методиці В.Куфлюка, спрямованій на розвиток абсолютного слуху в дітей.

Ключові слова: слух, абсолютний слух, педагогічні методи

Проблема пошуку ефективних методів розпізнавання задатків дитини та розвитку її здібностей – одна з ключових як у педагогічній науці взагалі, так і в галузі музичного виховання зокрема. Розв'язання проблеми успішного розвитку музичного слуху як складової музичних здібностей – актуальне завдання сучасної музичної педагогіки.

Методиці розвитку музичного слуху присвячені численні теоретичні та практичні дослідження. До числа найменш вивчених проявів музичного слуху належить абсолютний слух, тобто здатність, що проявляється в упізнаванні та відтворенні висоти окремих звуків без співвіднесення їх з іншими звуками, висота яких відома.

Серед дискусійних питань проблематики навколо абсолютного слуху – питання про психологічну природу абсолютного слуху, проблема відмежування від відносного слуху, генезу абсолютного слуху, питання про значення абсолютного слуху для музичної практики. Одним із аспектів дискусії про генезу абсолютного слуху, тобто вроджена ця здібність чи набута, є питання можливості розвитку абсолютного слуху через цілеспрямоване навчання.

Серед останніх наукових праць, присвячених цій темі, – дослідження швейцарця К.Андреса та німецької дослідниці Е.-М.Гайде. Відомій точці зору про те, що абсолютний слух пов'язаний із винятковим музичним обдаруванням, яке орієнтується на специфічні звукові характеристики, протистоїть думка, що здатність до запам'ятовування та відтворення абсолютної висоти звуку є рисою природною, властивою досить широкому загалу, тобто розви-

ток абсолютного слуху є можливим, так само, як і розвиток інших здібностей людини [4, с.88–98], [6, с.337–392]. Вважається, що процес ідентифікації висоти звуків подібний до процесу ідентифікації кольорів. Але якщо категорії для сприйняття кольорів доволі легко формуються в процесі навчальної гри в дитини 1,5–2-річного віку, то музика, музична грамота і, тим більше, категорія абсолютної висоти звуку – це той вид знань, який потребує більш спеціального навчання, ніж кольори, і дуже рідко може бути наданий батьками чи вихователями, тому що в повсякденній музичній практиці музикування опирається на відносний слух.

Серед описаних у науковій літературі навчальних експериментів із розвитку абсолютного слуху нам відомі приклади успішного формування абсолютного слуху шляхом навчання (С.Гребельник [1, с.90–98], Н.Р.Танеда [7, с.33–43]), однак подальша творча доля юних “абсолютників” невідома, тобто не було простежено, по-перше, чи збереглася у них здатність до ідентифікації абсолютної висоти звуків, по-друге, чи вплинула наявність абсолютного слуху на вибір фаху та на професійні успіхи в галузі музичного мистецтва.

Зважаючи на такий стан дослідженості проблеми, нам видається можливим зробити спробу розв’язати полеміку навколо питання про можливість вироблення стійкого абсолютного слуху шляхом навчання, проаналізувавши результати багаторічної музично-педагогічної діяльності Василя Олексійовича Куфлюка (1912–1999), талановитого педагога-музиканта в селі Видинів Снятинського району на Івано-Франківщині, який розробив цікаву методику вияву абсолютного слуху та успішно розвивав що здібність у своїх учнів.

У своїй діяльності В.О.Куфлюк зумів поєднати кращі здобутки західноєвропейської університетської та консерваторської освіти із традиційно-народним підходом до виховання та навчання дитини, заснованим як на артистизмі та поетичності, так і на дотепності та практичності українця-селянина. Він створив унікальні методи, які дозволяли комплексно й дуже успішно розвивати здібності дитини в різних галузях знань і, зокрема, у галузі музики. Особливість здобутків Куфлюка ще й у тому, що він розробив методику розвитку абсолютного слуху, а це у світовій музично-педагогічній практиці – рідкісне, якщо не унікальне явище.

Життєвий шлях і діяльність Куфлюка є відзеркаленням загальної тенденції свого часу. У першій половині ХХ століття багато культурних діячів Галичини, будучи вихідцями із небагатих, часто селянських родин, спромоглися здобути освіту у західноєвропейських вузах (С.Людкевич, В.Барвінський, Н.Нижанківський, З.Лисько, Р.Сімович, А.Рудницький, М.Колесса). Увібравши в себе кращі здобутки європейської науки й освіти, згодом на рідних теренах вони зробили вагомий внесок у розвиток національного мистецтва, музичної науки, педагогіки, незважаючи на доволі несприятливі соціальні та політичні передумови.

На життєвому шляху Василя Олексійовича Куфлюка так само відобразилися як позитивні, так і негативні впливи історичних подій двадцятого століття. За часів Польщі в 30-х роках він, селянський хлопець, зумів здобути освіту. Великою мірою самотужки заробляючи на навчання, він у 1931 році закінчив Коломийську гімназію, а в 1933 – екстерном Львівську вчительську семінарію. Однак, як і багато українців-вчителів того часу, не міг одержати вчительської посади в Галичині. Прагнучи дальшого здобуття знань, ледве зібравши кошти на дорогу, Куфлюк у 1934 році їде до Варшави здобувати на конкурсній основі посаду вихователя в сиротинці, що давало можливість паралельного навчання в університеті.

У дитячому будинку “Наш дім” доля звела його із видатним польським лікарем і педагогом Янушем Корчаком, засновником цілком нової на той час концепції виховання, що ґрунтувалася на повазі до особистості дитини, забезпеченні її прав. Корчак писав: “Прагнемо переконати оточуючих у тому, що діти уже є людьми, що трактувати їх слід як живих і вже людських істот. Карність прагнемо замінити порядком, мертву мораль – радісним прагненням до самовдосконалення й самозмагання” [5, с.190]. Пристрасно захоплений педагогікою, Корчак був для молодих прикладом невтомності й пошуку у своїй професії, відданої любові до дітей. Як педагог, В.О.Куфлюк сформувався, працюючи з дітьми-сиротами, що рано пізнали жорстокість і несправедливість життя. Школу вихователя він проходив у екстремальних умовах. Наприклад, з його розповідей відомий випадок, коли ображений чи переляканий кимось хлопчик видерся на високу сосну і не міг уже спуститися вниз. І тільки прохання В.О.Куфлюка зірвати й принести дітям шишку для занять допомогло дитині побороти страх і успішно злізти. В.Куфлюк також працював творчо як педагог-музикант; разом із композитором Майзнером організовував музичні вечори в “Нашому домі”, друкував статті в журналі “Śpiew uszkole” №3 “Ані від С-dur, ані від G-dur” та №4–5 за 1938/1939 рік, “Прилад до креслення нотного стану”, присвячені проблемам музичного виховання.

Праця в дитячому будинку давала дах над головою й невелике утримання, і В.Куфлюк мав змогу одночасно навчатися у Варшавській консерваторії (клас скрипки) та у Варшавському університеті на природничо-математичному факультеті.

У 1939 році Куфлюк під час літньої відпустки перебував у рідному селі Видинові тодішнього Станіславського повіту. Початок війни круто повернув долю молодого педагога-музиканта. Через війну він більше не зміг повернутися до Варшави. Працював учителем у Видинівській школі, організував музичний гурток, ансамбль троїстих музик. У 1944–1945 роках був мобілізований до радянської армії (писар, зв’язківець), воював у армії

під командуванням генерала Черняхівського, у 1945 році у Прибалтиці дістав важке поранення. Після війни працював завучем, директором, а потім – вчителем Видинівської восьмирічної школи.

В.О.Куфлюк – педагог, який, як і Я.Корчак, присвятив своє життя дітям, школі. Не створивши власної сім'ї, він усі сили віддавав справі виховання та навчання дітей своїх односельчан. “Іх було багато – веселих і серйозних, допитливих і пустотливих, ширих і замкнугих, і все ж по-своєму дитячих сердець. І до кожного з них була тільки одна стежка. Василь Олексійович шукав ці стежки вперто, шукав їх кожної хвилини. Довгими зимовими вечорами світилося в сплячому селі самотнім вогником вікно його хати” [3, с.4]. Куфлюк згуртував навколо себе знедолених війною дітей, що залишилися без надійної опіки, був для них і вчителем, і вихователем-батьком. Як розповідають його колишні учні, Василь Олексійович мав дивовижний дар до налагодження довірливих, щирих стосунків із дітьми, умів знайти потрібний “ключик” до серця найзапеклішого розбишаки, викликав у дітей інтерес до навчання нетрадиційними, наближеними до дитячого життя прикладами й порівняннями, підтримував серед учнів дух ініціативи та змагання.

У школі В.О.Куфлюкові вдалося проявити і свій талант організатора, і застосувати набутий у дитячому будинку досвід педагога-вихователя, і, опираючись на здобуту в консерваторії та університеті освіту, розвинути свої ідеї вчителя-новатора. Як згадують колишні учні Видинівської, тоді семирічної, школи, вона в ті повоєнні роки стала не тільки установою для здобування початкових знань, а була осередком освіти й культури в селі, зразком порядку й організованості, прикладом господарювання. В.О.Куфлюк розгорнув цілу систему навчально-виховних і культурних заходів, які заохочували учня не тільки добре вчитися, а й бути активним і корисним членом шкільного колективу. У 50-х роках він “став одним із перших ініціаторів створення пришкільних ділянок” [2, с.10]. Школярі вирощували цибулю, годували кролів, шовкопрядів; для кожного Василь Олексійович знаходив “приманку” – заохочення – то похвалою, то катанням на рідкісному в ті часи велосипеді чи лижах, то можливістю пограти на новому інструменті, а то і поїздкою за власні кошти вчителя (батьки-колгоспники не могли дати потрібні гроші) на зліт юних натуралістів. “Учні завзято працювали, бо мали мету” [2, с.10] – за виручені гроші купували музичні інструменти. “Того дня вигодовані, виснажені війною діти навпереріб тяглися рученятами не до хліба, а до клавішів, щоб почути чистий, мов перламутр, прозорий звук” [2, с.10]. Поступово в школі з'явилися ще інструменти: мандоліни, скрипки, цимбали, баяни. До кінця 60-х років у школі було вже 5 фортепіано. В.Куфлюк керував у сільському клубі молодіжним ансамблем, навчав грі на інструментах дітей, організував ансамблі, оркестри. У 50-х роках у Видиніві була

організована музична студія, де більшість занять проводив сам Куфлюк: навчав дітей теорії музики та сольфеджіо. До 1961 року початкову музичну освіту в студії здобули 35 учнів [3, с.4].

У 1963 році в розквіті сил, сповнений нових ідей і задумів, Василь Олексійович під тиском політичної кон'юнктури (не вступив у комуністичну партію) змушений був залишити посаду директора школи. Він зосередив свої зусилля на викладанні – викладав у школі музику й математику. З обох цих предметів його учні виявляли неабиякі знання. Як згадують вони самі, Куфлюк сам вигадував для занять цікаві задачі, умів на “сірниках” розкрити суть абстрактних понять із математики та геометрії, просто й зрозуміло пояснити логіку предмета. Його пояснення зацікавлювали дітей образністю, багатством порівнянь, доступністю й наглядністю близьких до дитячого життя прикладів. Біля трьох десятків випускників маленької восьмирічної школи тих років здобули вищу технічну освіту, переважно фізико-математичну, і стали спеціалістами з обчислювальної техніки, конструкторами, інженерами.

Крім математики Куфлюк зумів зробити значні відкриття в галузі музичної педагогіки. Видинівська школа була знаменита й музикантами. Своім учням Куфлюк не тільки прищепив любов до музики, але й дав вагомий поштовх для успішного професійного зростання: розвинув у них абсолютний слух, доволі рідкісну в середовищі музикантів здатність до упізнання та відтворення абсолютної висоти звуків, яка дає значні переваги в музично-виконавській та композиторській діяльності.

Свою систему В.О.Куфлюк сформував у процесі педагогічної та музично-просвітницької діяльності. Він звернув увагу на доволі часте явище, коли вокальні ансамблі, не опираючись на звучання ніяких інструментів, виконували певні пісні завжди в одній і тій же тональності. Тобто певна пісня, а частіше перша фраза її мелодії, асоціювалась не тільки з якоюсь ладовою і ступеневою побудовою, а й з конкретною абсолютною звуковисотною характеристикою. Іншими словами, виконавці, хоч і не вказували назв нот, демонстрували наявність здатності до відтворення абсолютної висоти звуків (активного абсолютного слуху).

Опираючись на таке спостереження, В.О.Куфлюк здійснив спроби виробляти здатність до упізнання та відтворення абсолютної висоти звуків, взявши за основу природний органічний спосіб музикування – спів. У процесі співу й запам'ятовування мелодій, в основному фольклорних зразків, а іноді і спеціально написаних пісень, що починаються від того чи іншого звуку, учень засвоював не тільки їх ладові та інтервальні співвідношення, але завдяки постійній увазі до абсолютної висоти їх звучання формував у довготривалій пам'яті сенсорний еталон висоти першого звуку мелодії. Протягом років метод було удосконалено: як своєрідні підказки, були підібрані пісні,

перші склади тексту яких відповідали назві звуку, з якого починалася пісня (наприклад, “До” – “Дорогою йду...” або “Соль” – “Соловейко навесні...”). Результати занять були успішними: шляхом вправлянь вдавалось виробляти як пасивний (ідентифікація звуків), так і активний (репродукування звуків) абсолютний слух. У процесі подальшого навчання до звуко-висотно активізованого слуху Куфлюк під’єднував інтенсивну музично-теоретичну підготовку, побудовану таким чином, щоб завдання з аналізу музичної тканини не могли бути підмінені звуковисотною ідентифікацією. За більш ніж тридцятирічний період роботи Куфлюком було виховано десятки учнів із розвинутим пасивним та активним абсолютним слухом, прекрасною музичною пам’яттю та музично-теоретичною базою.

У галузі музичного мистецтва працювали і працюють донині більше п’ятдесяти колишніх вишніхшкільських учнів. Усі вони – “Куфлюкові діти”, ті, що займалися в Куфлюка у віці 4–10 років протягом 1, 2, 3 років по 3–4 рази на тиждень. Їх впізнавали при вступі до музичних шкіл та консерваторій завдяки чудовій музичній пам’яті та досконалому абсолютному слухові. Серед них – вчителі музичних шкіл і музичних училищ, викладачі університетів та консерваторій, диригенти та музиканти-виконавці, які виступають в Україні та за кордоном, композитор, лауреат найвищої в Україні Шевченківської премії професор Національної музичної академії. Як свідчать висновки тестового опитування музикантів, які навчалися у В.О.Куфлюка, вироблений, як правило, у дитячому віці абсолютний слух зберігся в них протягом десятків років: всі відзначають в себе наявність у даний час пасивного й активного видів абсолютного слуху, вказують на незначний і випадковий характер помилок при ідентифікації; всі вважають, що заняття з Куфлюком вплинули на їх становлення як музикантів, а наявність абсолютного слуху сприяла їхньому професійному і творчому становленню.

Аналіз даних анкетування свідчить про успішний і стійкий результат навчання за методом, створеним В.О.Куфлюком, а також підтверджує висновок самого Куфлюка про те, що найшвидше і найкраще розвивався абсолютний слух не у школярів чи студентів, які вже мали певну музичну освіту, а в дітей 4–6 років, що не мали ще майже ніякого музичного досвіду.

Такий результат цілком збігається з висновком Е.-М.Гайде про один із типів формування абсолютного слуху – абсолютний слух раннього дитинства [3, с.378], а також перекикається з відомим у психології поняттям вікової сензитивності (особливо сприятливий для розвитку певних здібностей вік), яку для музичних здібностей визначають віком 4–6 років.

Зважаючи на те, що всі з протестованих нами учнів відзначають наявність у себе абсолютного слуху і відводять абсолютному слухові важливу роль у своєму професійному становленні, а також на те, що більшість із них

стала різного рівня музикантами-професіоналами, видається доцільним зробити висновок про **можливість** вироблення з допомогою відповідних методів стійкого абсолютного слуху. Крім того, напрошується висновок, що наявність абсолютного слуху сприяє формуванню музиканта-фахівця, тобто підтверджується точка зору дослідників, які зараховували абсолютний слух до важливих для музичної практики здібностей, а отже, з’являється можливість для дослідження ще одного дискусійного аспекту проблематики абсолютного слуху.

- 1 Гребельник С.Г. Формирование у дошкольников абсолютного музыкального слуха // Вопросы психологии. – 1984. – №2. – С.90–98.
- 2 Майданська С. Вчитель // Україна – 1986. – №40. – С.10.
- 3 Сорохтей Х. Покуцька рапсодія // Прикарпатська правда. – 1961. – 13 грудня. – С.4.
- 4 Andres K. Stand in der Erforschung des Absoluten Gehors – Die Funktion eines Langzeitgedachtnisses für Tonhöhen in der Musikwahrnehmung. Phil. Diss. – Drukerei der Universität Bern, 1985. – 229 s.
- 5 Falkowska M. Kalendarz życia, działalności i twórczości Janusza Korczaka / Janusz Korczak. Źródła i studia – T.3 – Warszawa: Nasza księgarnia, 1989. – 305 s.
- 6 Heyde E.-M. Was ist absolutes Hören?: Eine musikpsychologische Untersuchung. – München: Profil, 1987. – 536 s.
- 7 Taneda Naouki. Ruht Erziehung zum absoluten Gehör // Hören und Spielen, Handbuch für Lehrer und Eltern. – Mainz: Schott, 1993. – 101 s.

The article deals with the problem of absolute pitch genesis. Special attention is paid to the Ukrainian pedagogue V.Kuflyuk's methods of absolute pitch training. These methods turned out to be effective for the development of the creative abilities of professional musicians.

Key words: pitch, absolute pitch, pedagogical methods.

УДК 378.147

ББК 74.266.7

Андрій Душний

МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ОНОВЛЕННЯ ЗМІСТУ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ

У статті розкриваються шляхи активізації творчої діяльності студентів у процесі інструментально-виконавської підготовки. Особливе значення надається влученню студентів до елементарної композиторської творчості. Виокремлюються три стадії педагогічного керівництва навчальною творчістю студентів, кожна з яких включає специфічні прийоми взаємодії викладача зі студентами.

Ключові слова: творчість, композиторська творчість, музично-виконавська підготовка.

Проблема оновлення змісту мистецької освіти в Україні зумовлена постановкою завдань підготовки фахівців високого рівня кваліфікації, спро-

можних втілити національні і світові виміри культури в художню практику. Однією з важливих засад модернізації музичної освіти виступає розробка методики активізації творчої діяльності студентів у процесі навчання.

Мета статті – розглянути шляхи залучення студентів музичних факультетів до елементарної композиторської творчості в процесі викладання інструментально-виконавських дисциплін. Ми виходимо з того, що творча діяльність у межах виконавської підготовки має включати не лише інтерпретаційні її форми, а й композиторські. На жаль, у сучасних навчальних програмах із виконавських дисциплін питання залучення студентів до композиторської творчості, навіть в елементарних її зразках, не фігурують. Проте, для національних форм музикування характерним є уміння не тільки виконувати музику, а й звертатись до створення варіацій, імпровізування, складання оригінальних музичних творів

Створення музики – процес, що потребує великої творчої віддачі, високого рівня активності творчої діяльності. Навчання композиції в інструментальному класі має певні особливості. Специфічність розроблюваної методики зумовлено змістом композиторської діяльності, яка не є і не може бути повністю регламентованим процесом, оскільки велику роль у процесі створення музики відіграють неусвідомлювані компоненти психіки, такі, як художня інтуїція, натхнення тощо.

Значна частка неусвідомлюваних дій у процесі композиторської творчості зумовлює можливий характер запропонованих методів і прийомів активізації творчої діяльності студентів. Різноманітність і неповторність ситуацій, множинність факторів, що впливають на результат діяльності, спричиняють трактування визначених методів, як методів-тенденцій, що вказують шлях через безліч варіантів. Застосування запропонованих методів і прийомів залучення студентів до композиторської творчості має спиратись на аналіз можливостей певних навчальних ситуацій.

Особливістю розробленої методики є її ієрархічна побудова. Оскільки практичне застосування запропонованих методів і прийомів суттєво залежить від індивідуальних здібностей студентів, творча обдарованість яких має суттєві розбіжності, важливо визначити можливість індивідуального застосування методики, зберігаючи при цьому її стабільні координати.

Такому спрямуванню відповідає методичне визначення ієрархічних стадій залучення студентів до різних видів композиторської творчості. У нашому дослідженні педагогічно найдосконалішими було визнано такі: стадія творчого наслідування, стадія зумовленої творчості, стадія вільної творчості, кожна з яких містить комплекс методів і прийомів навчання у певних різновидах музичної діяльності, характеризує переважні жанри, в яких виявляється творча активність студентів.

Кожна з визначених стадій відображає певний рівень активності творчої діяльності, проте не є етапом в умовах індивідуального застосування. Відрізняючись рівнем творчих здібностей, кожен із студентів може виявити себе найкращим чином на певному рівні (стадії) творчої активності, минаючи попередній. Ієрархія стадій зумовлюється ступенем активності творчої діяльності, а не послідовністю засвоєваних і виконуваних дій.

“Творче наслідування” (перша стадія активізації творчої діяльності студентів).

Структуру музичної діяльності студентів на цій стадії визначають такі її різновиди, які містять творчі підходи, але вони мають відносний, обмежений характер. Творчість студентів на цій стадії відбувається як процес відтворення, наслідування, виконання дій за зразком. Прийоми взаємодії викладача й студента в процесі роботи на цій стадії включають: *підбір на слух* – необхідний компонент інструментальної підготовки. Ми дотримуємось думки про принципову можливість розвитку цього уміння в усіх без винятку студентів. Необхідними умовами його забезпечення визначено: поетапність засвоєння дій по підбору на слух, поєднання багаторазового повторення дій із їх творчим застосуванням, взаємодія усвідомлених і автоматичних способів підбору.

Великого значення ми надаємо опорі на слухові уявлення студентів, на їх художньо-смакові уподобання, суттєву роль відіграють знання з теорії музики й гармонії.

Важливого значення на стадії творчого наслідування набуває оволодіння студентами уміннями *адаптування і перекладення музичних творів*.

Адаптування передбачає пристосування складного для виконання твору до власних можливостей виконавця. Проблеми музичної адаптації і практичні рекомендації до її здійснення докладно розглянуті в роботах вітчизняних науковців М.А. Давидова, Н.І. Плешкової та ін. Спираючись на провідні положення їх робіт, ми розробили основні вимоги до адаптування музичних творів у класі музичного інструменту, трактуючи цей вид діяльності, як творче наслідування. Навчальний зміст музично-творчої діяльності з адаптування і перекладення музичних творів у контексті розробленої методики передбачає:

- досконале вивчення композиторського оригіналу (твору, що підлягає адаптації чи перекладенню) з метою збереження (наслідування) основних його музичних характеристик;
- чітке усвідомлення мети адаптації чи перекладення (виконавсько-педагогічне цілепокладання);
- створення власного варіанту фактурного викладу музичного твору.

Послідовність дій зумовлена завданнями творчого наслідування як засобу активізації творчої діяльності студентів і передбачає ґрунтовне осягнення музичного твору в процесі багаторазового прослуховування, тобто

засвоєння зразка шляхом запам'ятовування; здійснення аналізу музичного твору, тобто раціональне усвідомлення художнього змісту твору і особливостей його формотворчості; виокремлення найяскравіших художніх деталей твору, тобто активізація емоційно-естетичного ставлення студентів до музики; мисленнєве уявлення різних варіантів викладу музичного твору, тобто активізація музичної уяви; нотний запис вибраного варіанту викладу музичного твору, його виконавське й педагогічне шліфування, тобто втілення творчого задуму в матеріальну форму; порівняння з композиторським оригіналом і внесення відповідних коректив, тобто зіставлення результату творчості з уявленням про досконале, прекрасне з наступною художньою корекцією; цілісна остаточна оцінка і виконавське представлення кінцевого результату творчої діяльності, тобто досягнення естетичного задоволення від результатів творчої діяльності

“Зумовлена творчість” (друга стадія активізації творчої діяльності студентів).

Порівняно із першою, активність творчої діяльності студентів на стадії “Зумовлена творчість” підвищується. Зміст роботи визначається спонуканням студентів не до наслідування, а до створення власних музичних зразків, але в межах заданих ззовні параметрів, якими можуть виступити жанрові ознаки, музична програма, способи формотворення тощо.

Для багатьох студентів спонукання до абсолютно вільного, нічим не спрямованого самовираження у творчості виявляється надто абстрагованим і через те ускладненим. І навпаки, конкретизація творчого завдання, його зумовленість виступає певним імпульсом активізації творчих зусиль. Пропозиція “виразити себе в музиці” сприймається цілим рядом студентів, як розпливчатий орієнтир. Чіткість постановки завдання, такого, наприклад, як “створити етюд”, “варіативно розвинути мелодію”, “написати п'єсу на певну тему”, активізує творчу фантазію студента, “підштовхує” її в певному напрямку. Виявляється парадоксальна ситуація: обмеження творчості, її зумовлення певними рамками стає спонукальним засобом до активізації творчої діяльності.

У процесі дослідження було виявлено різновиди зумовленої творчості, залучення до яких студентів дає оптимальні результати в досліджуваному напрямку.

Створення варіацій – один із дійових засобів оволодіння композиторською творчістю. Творче мислення студентів при варіативній розробці музики набуває рис самостійності, разом із тим заданість параметрів для варіювання об'єктивно спрямовує творчу думку в річище ustalених музичних закономірностей. Необхідність дотримуватись певних умов творчості, застосовувати видозміни в контексті певного завдання обмежує й вод-

ночас стимулює власні віднайдення студентів. Через те створення варіацій – характерний різновид творчості, зумовленої певними обставинами.

У процесі навчання в інструментальному класі оптимальним є застосування чотирьох типів варіативних завдань: варіативна зміна мелодії з акомпанементом; завершення незакінчених варіацій; жанрове варіювання; створення варіацій на задану тему.

Дійовим стимулом заохочення студентів до композиторської діяльності на другій стадії “Зумовленої творчості” виступає такий тип завдання, як *створення педагогічно-інструктивних п'єс*. Змістом композиції можуть бути еподи на різні види техніки, поліфонічні вправи, легкі п'єси дидактичного спрямування. Творча активність при виконанні завдання живиться за рахунок усвідомлення корисності творчих зусиль, можливості практичного застосування створених зразків. Педагогічна мета виконання завдання наближує студентів до оволодіння професією і ця обставина стає стимулюючою у творчому процесі. Можливість використання результатів творчої роботи в майбутній художньо-виховній діяльності стає збудником творчої енергії студентів. Студент чітко уявляє собі мету творчої діяльності, бачить можливість практичного застосування її результату і цей факт активізує його композиторське натхнення.

Методична розробка завдань, задіяна в даному дослідженні, привела до визначення таких їх варіантів, як створення етюдів, вправ, поліфонічних творів або їх фрагментів, створення дитячих п'єс інструктивного призначення.

Створення програмної музики – дійовий засіб досягнення творчої активності студентів на стадії “Зумовлена творчість”. Створення музики на певну тему чи програму є певним чином ззовні спрямованим процесом і водночас для творчості студентів лишається широкий простір. Обмеження програмою, зумовлення творчих намірів не є суворим, жорстким, оскільки в межах обраної теми можна виразити різноманітні почуття. Мистецтво музики специфічною ознакою має багатозначність образного тлумачення певної теми, тому й створення програмної музики виступає в дослідженні як вищий ступінь творчої активності студентів на стадії “Зумовлена творчість”.

Стимулюючим фактором може стати прийом залучення студентів до заповнення “художніх прогалін” у певному циклі, тематичній добірці творів. Студентам пропонується створити власний твір, який би доповнив ряд уже створених композитором творів, об'єднаних у певний цикл. Педагогічна дія прийому “доповнення художніх прогалін” ґрунтується на інтенсифікації інтересу до творчості, її замовлення й зорієнтованості певними обставинами. Крім того, дієвість прийому доповнення музичного циклу власним твором забезпечується опорою уяви на музичні образи. Не літературні, словесні чи

художні теми, а саме музична сутність творів циклу впливає на активізацію творчої фантазії студентів.

У процесі створення програмної музики виникає небезпека бездумного дотримання студентами шаблону – негативні наслідки трафаретного мислення, далекого від творчих засад композиторської діяльності. Через те необхідним засобом роботи зі студентами виступає методичний прийом, що отримав назву “Руйнування художніх стереотипів”. Художній досвід студентів, його актуалізація у процесі творчого акту може викликати негативний ефект дилетантського відтворення звичних інтонацій, застосування відомих ритмів тощо. Для того, щоб творче наслідування не переросло в схильність до застосування штампів, не спричинило гальмування оригінальності творчого мислення, застосовується прийом руйнування художніх стереотипів.

Аналіз закономірностей творчого мислення приводить до висновку про порівняльні підходи як засіб активізації виникнення власних ідей художнього порядку. Залучення студентів до створення невеликих інструментальних п’єс програмного характеру стає благодатним ґрунтом для активізації їх власної творчої думки, якщо йде за попереднім порівнянням творів різних композиторів на таку ж саму або подібну тему. Зіставлення різних творчих рішень певної теми активізує самостійність музичного мислення студентів. Якщо перед студентом один музичний твір, він може сприйматись вільно чи невільно як зразок для наслідування. Якщо ж зразком стає не один, а кілька об’єктів, студент отримує змогу, порівнюючи різні підходи до творчого вирішення завдання, віднайти оригінальні шляхи здійснення власних творчих намірів.

“Вільна творчість” (третя стадія активізації творчої діяльності студентів).

Це вищий ступінь залучення студентів до композиторської діяльності. Основними її різновидами на цій стадії стають музична імпровізація на вільні теми і створення музики за вільним вибором. Творчі дії студентів і методичне керівництво на цій стадії значно відрізняються від роботи на попередніх. Сутність цієї відмінності – у значному вивільненні творчої енергії студентів, відсутності будь-яких обмежень творчого процесу, максимальному спонуканні студентів до творчого самовираження. Поетапне засвоєння дій і перенесення їх до власної творчості на стадії “Вільна творчість” поступається місцем опосередкованому відтворенню вже засвоєного у невимушеному процесі виявлення власних художніх задумів і творчих намірів. Набуте на попередніх стадіях “переплавляється” у композиторській діяльності студентів, знаходить нове використання у своєрідних знахідках, що є вираженням творчої особистості студентів. Раніше засвоєні прийоми формотворення, розвитку музичної тканини на стадії “Вільна творчість” застосовуються довільно, за творчим бажанням студента, минаючи зайві перестороги й

обмеження. Звичайно, викладач має дбати про творчий розвиток студентів, але педагогічне керівництво на цій стадії досягає вищого ступеня опосередкованості. Механізм опосередкованої регуляції творчих дій студентів можна уявити у вигляді ієрархічної системи таких етапів, які охоплюють творчий процес від художнього задуму до втілення у форму. Кожен з етапів є часткою, складовою загального процесу, містить характерні саме для нього дії, а отже, потребує специфічних засобів педагогічного управління.

Завдання викладача на першому (проективно-фантазійному) етапі полягає в тому, щоб максимально активізувати фантазію студента, знайти способи так “підштовхнути” її, щоб зовнішні і внутрішні стимули взаємодіяли між собою, утворюючи єдине ціле. Викладач має ненав’язливо спонукати до творчості, опосередковано, непомітно для самого студента активізувати фантазію, створити умови для виникнення творчого задуму переважно шляхом стимулювання художніх асоціацій, активізації асоціативного мислення.

На другому (інтуїтивно-образному) етапі передбачається максимальна активізація художньої інтуїції студентів. Найсуттєвішого значення на цьому етапі набувають такі прийоми:

- спонукання студента до уявного входження в образ, переживання характерного для нього емоційного стану (Спробуйте відчувати подібні переживання!);
- постановка вимоги нестандартного вирішення творчого завдання (Будь-що знайдіть власний, оригінальний образ, не схожий на інший!);
- завдання миттєвого віднайдіння рішення (Зімпровізуйте хоча б якийсь фрагмент майбутнього твору за інструментом!);
- стимулювання відчуття впевненості в результативності творчого процесу (Я знаю, що Вам це під силу!). Впевненість студентів у власних можливостях активізує творчі підходи, відсутність емоційної скрутності сприяє інтуїтивним знахідкам;
- спонукання студентів до створення й перебирання різних варіантів творчого рішення (Спробуйте написати кілька фрагментів, що відтворювали би певний настрій!).

Розроблена методика залучення студентів до композиторської елементарної творчості передбачає застосування прийомів, що давали б змогу студентам не втискатись в часові рамки, працювати у вільному часовому режимі. Це, зокрема, впровадження в загальний процес навчання “творчим паузам”, що являє собою віддаленість у часі для виконання завдання, яке свідомо планується викладачем. Тривалість часу для виконання творчого завдання, певна його відстрочка вивільняють, полегшують процес протікання творчості, надають йому рис невимушеності. Надання “творчих пауз” сприяє стимулюванню дії інтуїції, цієї центральної ланки художньої творчості.

Третій (контрольно-корективний) етап спрямований на перевірку або самоперевірку результатів творчої діяльності, на остаточне їх відпрацювання. Особливого значення тут набуває створення позитивного фону діяльності. Контроль (самоконтроль), корекція (самокорекція) мають сприйматись не як процес усунення вад, а як творчий процес художнього шліфування. Студенти мають усвідомити, що результати творчості можуть постійно вдосконалюватись, що художнє відпрацювання не має меж. Негативне відчуття, що виникає при знаходженні й виправленні помилок, має поступитись місцем позитивному настрою, який супроводжує закономірний процес художнього вдосконалення, досягнення ще вищих результатів творчості. Відсутність різкої, нищівної критики, усіляка підтримка, похвала з боку викладача – неодмінні характеристики педагогічного управління на цьому етапі.

1. Абрамян Д.Н. Общепсихологические основы художественного творчества. – М., 1994.
2. Актуальні проблеми мистецької освіти і розвитку творчої особистості. – Рівне: Волинські обереги, 2001. – 240 с.
3. Баренбойм Л.А. Путь к музицированию. – Л.: Советский композитор, 1979. – 352 с.
4. Культура і творча активність людини. – К.: Либідь, 1992. – 128 с.
5. Маслоу А. Дальние пределы человеческой психики / Пер. с англ. – СПб.: Евразия, 1997. – 430 с.
6. Якобсон П.М. Психология художественного творчества. – М.: Мысль, 1971. – 182 с.

This article deals with different ways of fruitful creative students' activities. A great attention is given to draw some students to elementary composer's creative work. We can see three stages of pedagogical leadership of creative work of students. Each of them includes special connection links between a teacher and a student.

Key words: art activity, composer's creative work, music and performance training.

ТЕОРІЯ Й ІСТОРІЯ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

УДК 784.3

ББК 85.314-03

Наталія Старюченко

ДІАЛОГ ЯК ОДИН ІЗ ПРОЯВІВ ІНТЕГРАЦІЙНОГО ПРОЦЕСУ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ БЛЯТОШИНСЬКОГО

У статті розглянуто типи діалогічності у вокальних творах Б.Лятошинського на рівні інтеграції традицій і новаторства, музики і тексту, вокальної партії та акомпанементу, національного й інонаціонального елементів.

Ключові слова: камерно-вокальна творчість, діалог, інтеграційні процеси.

Однією з провідних тенденцій у музичній культурі ХХ століття є діалогічність, яка, перш за все, пов'язана з різними сторонами формування художнього задуму. У характері діалогу ясно виявляється орієнтація культури – притаманні їй засоби входження у контекст історії. У тій чи іншій мірі будь-який тип художнього діалогу має інтеграційну спрямованість.

У найбільш загальному вигляді діалогічність можна розглядати як взаємодію “традицій та новаторства”. Сутність новаторства в даному випадку виявляється у будь-якій деканонізації. Іншими словами цю діалогічну тенденцію можна визначити як “відношення до старого через належність до сучасного” [1, с.110]. Тобто діалогічність стає свого роду інтеграцією минулого та теперішнього. У цьому виявляється ще одна тенденція сучасності – намагання “регламентувати часову стихію” [1, с.110], керувати часом.

Саме з цього погляду Л.Гумільов вивчає єдину реальність, що існує “вне нас и помимо нас..”. Він називав минуле єдиним, що дійсно існує, і вважав, що “настоящее – только момент, мгновенно становящийся прошлым.., прошлое существует, и всё, что существует – прошлое, так как любое свершение тут же становится прошлым..” [4, с.309–310]. З таким ставленням до минулого у Гумільова пов'язана і провідна ідея його теорії – ідея пасіонарності, яка припускає проникнення шляхом оновлення у традиції минулого, відчуваючи його як єдину об'єктивну реальність.

З погляду конкретного матеріального втілення даного положення в полі зору виявляються засоби музичної виразності як безпосередні носії різнонаціонального, різноетнічного (за Гумільовим). Дослідження цього аспекту відбувається шляхом систематизації та типологізації музично-виразальних засобів як конкретно-почуттєвої сфери прояву національного й інонаціонального у творі.

Діалогічність у культурі розглядається і в роботах М.Бахтіна, суттю яких також є оновлення традицій і деканонізація. У зв'язку з природною умовою художньої мови, яка завжди виростає з певного соціально-істо-

ричного контексту, концепція Бахтіна виділяє діалогічність жанру та стилю. Як стверджує М.Арановський, жанри “долговечнее” стилів. Вони являють собою “готовый набор звучащих единиц” у музиці. Саме тому жанр відкриває можливість руху музичної ідеї від форми до стилю. У результаті такого діалогу відкривається можливість особистої участі митця у долях культури.

З розвитком діалогічних можливостей жанру шляхом посилення взаємодії музичних і позамузичних прообразів пов’язана галузь камерно-вокальної лірики.

У вокальних творах у найбільш загальному вигляді діалогічну природу художньої свідомості можна розуміти як взаємодію слова й музики. Саме в їх єдності музичні звучання здобувають смислову повноту та визначеність. Діалогічна взаємодія слова й музики реалізується за допомогою конкретних композиційних рішень, дозволяючи виявити галузі “співпадань” і “неспівпадань” у цьому діалозі і розкрити семантику музичного тексту.

Основна мета даної роботи – виявити типи художніх діалогів, які, як було сказано вище, мають інтеграційну спрямованість, у вокальних творах одного з провідних українських композиторів ХХ століття – Б.Лятошинського. Інтеграційне значення діалогу виступає на рівні традицій та новаторства, на рівні співвідношення музики й поетичного тексту, вокальної партії і фортепіанного супроводу, національних та інонаціональних елементів у романсах на інонаціональні тексти.

Завдання статті – на основі аналізів творів Б.Лятошинського на вірші різних поетів виявити інтеграційні процеси в цих музичних діалогах. Актуальність її у тому, що вокальна творчість Б.Лятошинського в такому аспекті ще не розглядалася.

Провідними темами вокальних творів композитора є проблеми сучасності, взаємовідношення особистості та дійсності, суб’єкта й об’єкта. Лятошинського хвилюють і проблеми сьогодення, і події, які вже ввійшли в історію, але досі ще мають загальнолюдську цінність. Це визначає зацікавленість композитора творчістю художників різних національних шкіл і різних епох. Його надихали українська й російська тематика, дореволюційна поезія та поезія ХХ століття, творчість старовинних китайських поетів, вірші Г.Гейне, Ф.Гebbеля, твори Метерлінка й лірика П.Шеллі, витончена поезія О.Уальда та революційний романтизм А.Міцкевича.

Світогляд Лятошинського формувався під впливом Р.Глієра. Тому природно, що вже перші твори Лятошинського основуються на традиціях перш за все російської класики. Це можна простежити у принципах підбору тематичного матеріалу, метроритмічній структурі, характерних мелодичних зворотах і т.п.

Романси Лятошинського продовжують ту традицію, яка виникла на рубежі ХІХ та ХХ ст. у жанрі “вірша з музикою”, де образи й інтонації поетич-

ного тексту є основоположними й визначають весь хід музичного розвитку. У цьому жанрі особливо проявляється інтеграція музики і слова. У романсах Лятошинського кожне слово передається гнучкою та індивідуалізованою інтонацією. Наприклад, у П’яти романсах для басу й фортепіано (ор.5), написаних у ранній період творчості, музична ритміка підкреслює регулярну акцентність розмірів віршів (усі романси циклу витримані в одному віршовому розмірі – амфібрахії), втілюючи точно всі зупинки та логічні паузи віршів (“Мені снилося” – сл. Гейне, “Похоронна пісня” – сл. Шеллі). Характерним ритмічним малюнком у даному циклі є тріоль, що саме витікає з віршованого розміру. Тріольний рух надає вокальній партії деяку схвильованість. Однак розмірені кроки чвертями в акомпанементі стримують ці хвилювання. З погляду співвідношення інтонаційності тексту й музики в даному циклі Лятошинський проявляє велику чуйність у прочитанні віршів, намагаючись зберегти емоційний бік образного змісту тексту. Характер вокальної партії романсів ор.5 – декламаційний, інструментального складу, хоч разом із тим, мелодична лінія дуже пластична: підйом – спад; стрибок – поступовий рух. Фрази лаконічні, з логічними паузами, що відповідають розділовим знакам у поетичному тексті (“Стара пісня”, “Мені снилося” – сл. Гейне).

У романсі “Молодик” (на слова Бальмонта) також присутнє інтонаційне виділення слів, які несуть головне смислове навантаження у створенні образу. У мелодії цього романсу відчувається і вплив мелодики О.Скрябіна – саме в енергійних висхідних мотивах, які опираються, в основному, на домінантову гармонію з альтераціями. Те ж можна відмітити і в романсі “Чайка” (сл. Бальмонта).

У романсах бачимо і впливи М.Римського-Корсакова. Наприклад, у романсі “І місяць білий” (сл. П.Верлена) крайні розділи будуються на низхідному по півтонах ланцюжку збільшених тризвуків, які створюють ефект казковості й зачарованості.

Поряд із “традиціями” проявляються і новаторські прийоми, які стали типовими для всієї творчості композитора. Це – побудова вокальних партій романсів по звуках гармонічної вертикалі. Причому в ранніх романсах, в основному, на акордових звуках (“Прокляте місце” ор.5 – сл. Ф.Гebbеля), а в зрілих – вільно використовуються різноманітні неакордові (“Я ласк твоїх страшусь” – сл. Шеллі).

Новаторські риси особливо проявилися у ладогармонічній мові романсів Лятошинського. Для вокальних творів композитора характерне широке використання великих септакордів. Це одна із суттєвих рис гармонічного мислення Лятошинського (“Прокляте місце” – сл. Гebbеля, “Старовинна пісня” – сл. Г.Гейне). Даний акорд часто навіть виступає у ролі тоніки (“Прелюдія” – сл. І.Сіверянина).

У кульмінаційних моментах романсів набув розвитку прийом тонального “зсуву”. Наприклад, у романсі “Старовинна пісня” в момент зміни сюжетної лінії в поетичному тексті відбувається “зсув” тоніки “a – cis – e – gis” на тоніку “h – dis – fis – ais”. Такий прийом застосовується у романсах “Все мені снилося” (сл. Первомайського), “Минулі дні” (сл. Шеллі).

Ще однією характерною рисою гармонічної мови Лятошинського є її барвистість, яка обумовлена не функціональними зв’язками, а саме принципами зіставлень і зсувів (“Озимандія” ор.5 – сл. Шеллі; “Із Метерлінка” ор. 12; “Мені снилося” ор.5 – сл. Гейне та ін.).

Новаторськими рисами відмічені романси орієнтального характеру, хоч їх і не багато у творчості композитора. Але втілення цієї теми дуже оригінальне. Опираючись на традиції композиторів-кучкистів, Глієра, які збагатили музичне мистецтво видатними творами, що передають образи, стиль та особливості східної музичної культури, Лятошинський скористався асоціативними елементами по-своєму. Наприклад, орнаменталізмом пронизані інструментальні епізоди романсу “На холмах Грузії” на сл. Пушкіна. Але ці мелізматичні мотиви поєднуються з кластерною технікою та ланцюжками ускладнених акордів – квартових, кварто-квінтових, великих септакордів (тт. 12–14). Аналогічне проявляється і в іншому романсі – “Три ключі” (сл. Пушкіна).

Крім орієнтальних, є у Лятошинського немало романсів, створених на перекладені інонаціональні тексти (романси на вірші старовинних китайських поетів, на вірші Г.Гейне, Ф.Гейбеля, П.Шеллі, О.Уальда, А.Міцкевича). І тут у поле нашої уваги попадає не тільки діалог традицій та новаторства, але й співвідношення національних елементів. У першу чергу – це оригінальний текст та його перекладацький еквівалент. Як відомо, перекладацький еквівалент є центральною категорією перекладу. І якщо цю структуру розглядати як філософське поняття, то можна відмітити багато спільного з філософським розумінням категорії художнього образу, яка, у свою чергу, є центральною категорією мистецтва взагалі. Тобто якщо художній образ є знаком, речовим елементом, у якому зашифрована інформація про будь-який фрагмент дійсності, то вибраний перекладачем еквівалент також є знаком, у якому зашифрована інформація про той об’єкт дійсності, яким є відповідний йому фрагмент оригіналу. Нерідко вважають, що перекладач відтворює реальність описану в оригіналі. У дійсності ж перекладач засобами іншої семіотичної системи відтворює ідеальну сутність, замкнуту у форму оригінального мовного твору. Структура перекладацького еквівалента, подібно до структури художнього образу, залежить від матеріалу, тобто від мовної основи його буття. Асиметрія виражальних засобів (семантичних, формальних, функціональних, стилістичних та інших) мови перекладу як мовної

основи відтвореного об’єкта дійсності в будь-якій парі мов завжди дуже суттєва.

Порівняємо, наприклад, оригінальний текст П.Шеллі та його перекладацький еквівалент російською (К.Бальмонт) в циклі “Чотири романси для середнього голосу і фортепіано” ор. 14. Відразу бачимо, що вірші англійського поета і переклад не збігаються. В основі цих відмінностей – незбіг графічних і фонетичних форм мови. Однак безумовно те, що Бальмонт дуже точно передає всю повноту змісту віршів П.Шеллі. Яке ж музичне рішення знаходить Лятошинський?

Розмір трьох віршів (№1, 3, 4) однаковий – дактиль, №2 – ямб. Зіставляючи ритміку поетичного тексту і ритміку вокальної мелодії, потрібно відмітити, що композитор не йде чітко за ритмом віршів, зміщуючи акцентність за рахунок синкопування і зміни розмірів (“Я ласк твоїх страшусь” – тт.5–6, 8–10). Це підсилює експресію і динаміку розвитку образу, виділяє кульмінаційні моменти твору. Вокальна партія напружена, внутрішньо конфліктна, ламана. Для неї характерні раптові, неочікувані повороти, ходи на гострі інтервали. Наприклад, №3 – “Доброї ночі” в підході до кульмінації стрибок на зм. 7 вниз, а в момент кульмінації – на зм. 4 вверх (тт. 13, 16). У №4 – “Минулі дні” – напружені хроматизми, у вокальній і у фортепіанній партіях супроводжуються безперервними тональними коливаннями і гострими акордовими сполученнями, які викликають більш динамічне сприйняття музичного твору.

Подібне втілення поетичного тексту бачимо і в романсі “Озимандія” ор.15, також на слова П.Шеллі в перекладі К.Бальмонта. Вокальна партія підкреслює гнучкість, тонку нюансировку поетичного тексту й основні його змістовні акценти. Інтонаційний розвиток мелодичної лінії проходить за принципом поступового заповнення тонічно стійких ступенів a – fis – d, на яких побудована перша фраза (тт. 1–2).

Цей тонічний комплекс у наступних фразах наповнюється неакордовими звуками. Найбільше він характерний для середнього розділу, де велика кількість неакордових звуків, хроматизмів динамізує розвиток.

Особливе зацікавлення викликає романс “І місяць білий” на слова П.Верлена, до якого за декілька років до цього звертався вчитель Лятошинського – Р.Глієр. І тут потрібно відмітити, що обидва композитори однаково сприйняли цей перекладений текст. Тобто вони втілили образ і настрої вірша в цілому, не акцентуючи увагу на національній належності оригіналу. Їх, перш за все, цікавить емоційний тонус поетичного тексту. Про це свідчить однотипна, арпеджована фактура обох романсів, яка надає романтичну одухотвореність і вражальність творам. Інші виражальні засоби у кожного композитора індивідуальні. Це пов’язано зі стильовими особливостями музичної мови

кожного з них. Так, Глієр прочитує вірш у темпі *Andante*, 3/4. Арпеджований акомпанемент шістнадцятими надає йому деяку рухливість і стрімкість. У Лятошинського – темп *Lento* 4/4. За рахунок зустрічного, арпеджованого руху восьмими у фортепіанній партії створюється характер спокою і врівноваженості, в середній частині навіть статичності. Обидва композитори, виходячи з трьох поетичних куплетів, створюють тричастинні композиції, але також різні. У Лятошинського тричастинна репризна форма А+В+А1. Перша і третя частини передають образи руху: “и зов несмелый с ветвей летит” (1 частина), “глубокий полный покой и мир струит как волны земле эфир” (3 частина). А друга частина більш статично відображає “зеркальность вод”. У Глієра – А+А1+В, де перша і друга частини малюють образи природи: “и месяц белый в лесу горит” (перша частина), “там пруд сверкает – зеркальность вод” (друга частина). А третя частина звучить як висновок: “глубокий, полный покой”.

Музична мова у кожного своя, індивідуальна. У Глієра значне місце відводиться барвистому зіставленню акордів мажоро-мінору. У Лятошинського головна інтонаційно-драматична ідея твору – великотерцево співвідношення структури компонентів як по вертикалі, так і по горизонталі. Це дозволяє визначити збільшений тризвук як тонічну структуру.

Зовсім по-іншому втілює Лятошинський у своїх романах поезію старовинних китайських поетів. Якщо у вищезрозглянутих романах композитор при втіленні інонаціональних текстів не намагався використати виражальні засоби іншої національної музичної культури, то в циклі ор. 18 на вірші старовинних китайських поетів явно використовується пентатоніка, характерна для китайської музики південної традиції (“Потік, де співає птиця” ор. 18 №3). Під час руху вокальної партії по звуках пентатонного ладу в акомпанементі ті ж звуки звучать у гармонічній вертикалі, завдяки чому створюється своєрідний фонічний ефект.

Зупинимося на фортепіанному супроводі романсів Лятошинського. Він майже ніколи не обмежується функцією гармонічної опори, яка просто підтримує вокальну мелодію, а в більшості випадків створює паралельну інструментальну лінію на фоні барвистих гармоній (“І місяць білий”, “Озимандія”, “Старовинна пісня”, “На холмах Грузії” та ін.). Часто композитор використовує прийом імітації у фортепіанній партії окремих вокальних інтонацій, а іноді у фортепіанній партії навіть з’являється самостійний, нерідко контрастний вокальний мелодії тематичний елемент. У цьому випадку вже можна говорити про діалогічний принцип. Так, у романсі “Спогад” (ор. 57 №1 на слова А. Міцкевича) початкова фраза-запитання “Помнишь ли?..” стає одним із формоутворюючих моментів. Вона звучить то у вокальній партії, то в партії фортепіано. Наприклад, коли герой згадує події минулого (середня

частина *Con moto* – тт. 23–31), саме в акомпанементі звучить запитання: “помнишь ли?..”, “помнишь ли?..”. Таким чином, фортепіанна партія є учасником спогадів героя.

За фактурою фортепіанний супровід у романах Лятошинського найчастіше повнозвучний, арпеджований. У цьому відношенні він близький до Глієра (“І місяць білий”, “Я ласк твоїх страшусь”, “На добраніч”); іноді зустрічаються декламаційні фрази (“Спогад”, “Хай звучить гармонійний, ніжний спів”, “Минулі дні”, “Мені снилося”) – це нагадує рахманіновський прийом. Також можна відмітити часте використання “поліфонізації” фактури, чому сприяють горизонтальні лінії фортепіанного супроводу, секвенційний, гамоподібний рух, рух паралельними інтервалами й акордами тощо (“Старовинна пісня”, “Прокляте місце”, “Заритий на далекому перехресті”).

Отже, можна зробити такі висновки. Камерно-вокальна творчість композитора – це яскравий і цікавий матеріал для розуміння особливостей образного мислення Лятошинського, його творчого методу, заснованого на інтеграції традиційних і новаторських прийомів, національних і інонаціональних елементів, загального й особистого. За словами Т. Булат, “...індивідуальное начало в романах (Лятошинского) проецировалось на обобщённые образы и стилиевые нормы, обработанные в фольклоре, в профессиональном искусстве”.

Такий процес інтеграції знайшов відображення й у творчості сучасних українських композиторів – Грабовського, Іщенко, Дичко, Пілютікова та інших.

1. Александрова Н.Н. Диалогичность как жанрово-стильовая парадигма в творчості українських композиторів 90-х років // Культурологічна трансформація мистецької освіти та актуальні питання творчої діяльності музиканта в сучасній Україні. – К., 1998.
2. Булат Т. Романы Б.Н.Лятошинского (образно-тематическая и стилиевая эволюция жанра). Сборник статей. – К., 1987.
3. Васина-Гроссман В.А. Музыка и поэтическое слово. – Ч.1. – М., 1972.
4. Гумилев Л. Этногенез и биосфера Земли. – Л., 1990.
5. Грабовский Н.К. Перевод-искусство // <http://enative.narod.ru/theory/manuals.htm>
6. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров: Человек – Текст – Семиосфера – История // Язык русской культуры. – М., 1996.
7. Руч'євська О.А. Речова інтонація // Поезія та музика. – М., 1979.
8. Самойленко О.І. Культурологічна концепція діалогу М.Бахтіна та методологічні проблеми музикознавства // Культурологічна трансформація мистецької освіти та актуальні питання творчої діяльності музиканта в сучасній Україні. – К., 1998.

In the article to propose a new ways of the chamber vocal works of Laytoshinsky as the integration of traditions and innovations, music and word, vocal part and piano accompaniment, national and heteronational elements.

Key words: chamber vocal art, dialogue, integration processes.

УДК 784.3
ББК 85.314-03

Наталія Савицька

ОБРАЗНО-СТИЛЬОВА ПОЛІФОНІЯ ЦИКЛУ РОМАНСІВ М.КОЛЕССИ “В КРАЮ КВІТУЧОЇ ВИШНІ”

Статтю присвячено розгляду пізнього періоду творчості Миколи Колесси. У вокальному циклі “В краю квітучої вишні” композитор знаходить спільність східних і західних традицій. У поглядах на ідею батьківщини, органічно синтезує орієнтальну і національну фольклорну стилістику.

Ключові слова: романсовий цикл, поліфонія, стиль.

“Старість досягає істину тоді, коли її перестаєш шукати”

Г.Гессе

На всіх етапах особистісного становлення і творчої еволюції композиція була для М.Колесси одкровенням, священною відправою, де неприпустима фальш, лицедійство душі, конформізм. Він ніколи не мислив категоріями монументального мистецтва, не вражав слухача гіперболізовано великими жанрами і формами, не викликав подиву приголомшуючою статистикою творчого доробку, і тим більше його філософською прецизійністю. Тепер, коли все, написане Майстром, стало класикою української музики ХХ століття і коли його спадок можна охопити єдиним поглядом, стають щоразу очевиднішими основні стилістичні константи, котрі проходять через довгий мистецький шлях Митця і Людини. Що ж саме мається на увазі?

1. Перевага світлого строю почуттів.
2. Виважений академізм (у найвищому розумінні цього слова) як шлях до широкого слухача.
3. Толерантність до нового, утвердження цінності старого.
4. Пошук гармонії з найактуальнішими художніми концепціями сучасності.
5. Особлива рельєфність образно-інтонаційного змісту музики, що легко сприймається і запам'ятовується на слух.
6. Ставлення до творчої праці як до особистісного очищення, оздоровлення духу.

К.-Г.Юнг усі види творчої діяльності на схилі життя розглядає як результат здатності до самопросвітлення, самоспоглядання [5]. У пізній період творчості М.Колесси суєтність оточуючого світу усвідомлюється митцем лише як тема для роздумів. Жанрова розмаїтість, характерна для попередніх етапів становлення індивідуального композиторського стилю, в загальних рисах зберігається, лише збільшується питома вага камерності – навіть дві хорів партитури “Думи мої” і “Кам'яний сон” набувають камерного виміру.

Дану статтю присвячено циклу романсів “В краю квітучої вишні” (1971) на слова японського поета Такубоку¹. У цьому найінтимнішому з камерно-вокальних творів М.Колесси як у краплині води віддзеркалилися риси завершального етапу еволюції світоглядних і стильових установок автора. Для культурного діалогу Майстер обрав східну традицію, яка в 70-ті роки виявилася напрочуд близькою йому за духом, перетворившись у корелят власного буттєвого досвіду. У цьому філософсько-етичні шукання М.Колесси збігаються з позиціями видатних мислителів ХХ століття – А.Швейцера [4], Г.Гессе [1] та інших, які ідеалізували Схід, відкриваючи в ньому спокійну силу мудрості.

У перекладі Б.Стельмаха дбайливо збережено загальний настрій поетичного першоджерела: швидкоплинність життя і безмежність природи, абсолютна єдність людини і зовнішнього світу – “усі речі існують в ньому і через нього” [2, с.89].

Циклом “В краю квітучої вишні” М.Колесса відгукнувся на симптоматичну тенденцію укрупнення вокального жанру, що в 70 – 80-ті роки народила значну кількість балад, поем, кардинально протилежних за драматургічним рішенням вокальних циклів тощо. Вибір поетичної першооснови також не випадає з контексту української камерно-вокальної лірики, зокрема, вже роком пізніше з-під пера Ю.Іщенка виходить цикл “Шість японських віршів” для сопрано в супроводі арфи (1972), згодом “П'ять прелюдій в стилі Шань-шуй” Л.Дичко (1982).

За характером прочитання східних мотивів цикл М.Колесси співзвучний як естетиці західноєвропейського романтизму, так і імпресіонізму вокальної лірики К.Дебюссі. Звідси розкішна, “пряна” ладо-гармонічна мова, шляхетність, субтельність, делікатність втілення почуттєвої гами, ніби оповитої ніжними півтонами. Сама специфіка традиційної японської поезії спонукає до цього. Так, у танці (саме в цьому жанрі творив свої вірші Такубоку) є цілком відсутнім розповідний елемент. Поезія не описує, а виражає емоційне ставлення автора до природи чи близьких людей. Отже, це лірика в чистому вигляді.

Виявляючи своє бачення певних образів, поет вимагає від читача поглиблення і збагачення їх у грі його уяви – адже п'ятирядковий вірш танки лише контурно окреслює образ, пропонує його ескіз, свідомо залишаючи відчуття недомовленості. Незважаючи на те, що кожен твір традиційної японської поезії є не простою замальовкою з природи, а складним комплексом натяків, символів, вибагливої гри слів, підпорядкованої строгим законам

¹ Це – псевдонім, справжнє ім'я автора – Ісакава; російський переклад Л.Глускіної, український – Богдана Стельмаха.

віршування, їх було прийнято творити миттєво, експромтом. Усім цим японське поетичне мистецтво кореспондує з широкою сповідальністю романтиків і водночас безпосередністю колористичних вражень імпресіоністів; неможливо оминати паралелей і з літературним символізмом. Звідси зовнішня краса образів, витончена передача їх рафінованого психологізму. Найцінніше те, що Колессі вдається підкреслити подібність між східною поетичною культурою та розумінням власних мистецьких завдань. Навіть сама тема – символ безмежної любові до свого краю, природи, людей, мови – виявилася повному осмисленою композитором у час життєвих сутінок. “Край квітучої вишні” – це не лише весняний цвіт сакури в країні сходу сонця, але й оспівана шевченківським “Садком вишневим коло хати” рідна Україна.

Природженому мініатюристи М.Колессі заімпонували лаконічність і водночас глибина японської поезії. Через максимальну смислову концентрацію танки кожне слово стає особливо значущим. Коло зображуваних предметів вельми вузьке; будь-який напівнатяк мусить відразу викликати багатий шлейф асоціацій. З цього частково випливає і святе дотримання східних національних традицій: кожне слово набуває роль символу, місткого яскравого семантичного знака. Таким чином, пізній стиль мислення М.Колессі передбачає оперування більш-менш сталими прийомами, доступними і зрозумілими кожному мислячому слухачеві. Міцна опора на стилістику українських солоспівів надає творові ледь відчутного національного колориту.

Цикл “В краю квітучої вишні” драматургійно спаяний єдиною ідеєю, її послідовним, логічним розгортанням. Глибоке “вживання” в поетичний текст виявляє в ньому ознаки сюжетності: якщо спочатку герой лише здалека споглядає гори батьківщини (№1), вирізняє звуки рідної мови (№2), гірко усвідомлює власну самотність, порівнюючи себе із соколом у безмежному небосхилі (№3), то вже у №4 відчуває радість повернення. Зустріч із “дітьми малими рідної оселі” дарує радісне переживання повноти людського щастя (№5). Саме так формується наскрізна стилістична лінія розвитку ліричної теми. Романтичний акцент опусу дається взнаки через культивування теми самотності, своєрідної внутрішньої еміграції (згадаймо відомі камерно-вокальні цикли Шуберта, Шумана, Вольфа). У свою чергу японські поети вважають, що у високохудожніх творах обов’язково мусить бути присутнім сабі – супроводжуване сумом прекрасне і пронизливе прагнення усамітнення, відлюдності. Самоспоглядання, просвітлення, згідно з канонами східної філософії, допомагають звільнитися від страждань.

Отже, в досліджуваному вокальному циклі відбулася інтеграція специфіки європейського музичного мислення форми японських віршів. При перекладі на українську мову строго регламентована метрика танки губиться, остаточно втрачається і п’ятирядковість. Основне, що вдається

зберегти і донести до європейців, – непідвладність рими, уникання точної повторності, періодичності, нерівномасштабність рядків¹. У вокальних мініатюрах М.Колессі специфічний метроритм вірша позначається на акцентній нестабільності, відсутності ритмічної симетрії у вокальному фразуванні.

Ідея ж поетичної недововленості реалізується у плавних переходах від одного номера до іншого – більшість романсів гармонічно розімкнені, жоден із перших чотирьох не відокремлюється від наступного подвійною тактовою ризкою: номери циклу безпосередньо вливаються в подальше розгортання цілого прийомом *attacca*. На рівні внутрішньої форми спостерігаємо вільне поводження з поетичною першоосновою: композитор вдається до повторів окремих слів, рядків. Абсолютно всі романси мають обриси тричастинної репрізної форми (що суперечить принциповій розімкненості поетичної структури), найповніше вираженої через фортепіанну партію. Лише єдиний раз – у центральному романсі – репрізність проникає і у вокал, привносячи момент повторності у поетичний текст.

Тональний план циклу гнучкий і багатий. Пропонуючи на початку кожного з романсів певні приключові знаки альтерації, композитор орієнтує нас на тональність, яку слід вважати головною у номері. Так формується тональний каркас, в основі якого – хід від *g-moll* через далекі *e-moll* та *E-dur* до однойменного *G-dur* та паралельної тональності *B-dur* у завершальній фазі циклу. І все ж однотональність кожної з мініатюр є досить умовною: продекларовані приключовими знаками деякі тональності з’являються лише епізодично, здебільшого у першій вокальній фразі, надалі ж ланцюжок тональних змін сплітається з найвіддаленіших відхилень, причому тоніка “основної” тональності деколи так і не повертається (див., наприклад, №2). До певної міри цикл об’єднує темпова драматургія: з кожним наступним номером швидкість руху зростає (*Andante moderato* – *Tempo moderato* – *Andantino commodo* – *Andantino* – *Allegro moderato*).

Особливо важливого значення в циклі “В краю квітучої вишні” набувають інтонаційні зв’язки. Наведемо декілька прикладів переосмислення фактурно-інтонаційних лейтзерен у різних романсах циклу:

1) №1, тт. 4 – 6, вок. партія:



¹ Роблячи спробу осягнути специфіку японського способу віршування, щоразу згадуємо танки, оскільки цей жанр посідає чільне місце у творчості Такубоку. Більшість згаданих вище ознак притаманні й іншим поетичним жанрам Сходу, зокрема традиційному жанру *хоку*.

1а) №2, тт. 5–7, вок. партія:



2) №1, тт. 1–2, ф-но:



2а) №2, тт. 5–3 з кінця, вок. партія:



2б) №4, тт. 1–2, ф-но:



3) №1, тт. 13–15, вок. партія:



3а) №3, тт. 4–2 з кінця, вок. партія:



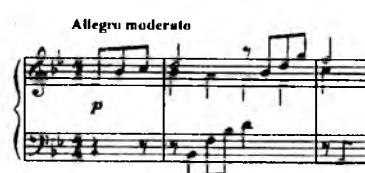
3б) №4, тт. 18–19, вок. партія:



4) №2, т. 1, ф-но:



4а) №5, т. 1, ф-но:



5) №2, тт. 3–2 з кінця, ф-но:



5а) №3, останній такт, ф-но:



Вкажемо також на інтонаційну подібність кульмінаційних зон романсів №1 і 4.

Фактуру всіх номерів циклу складає єдиний вокально-інструментальний комплекс: провідна роль належить фортепіано. Саме тут, у партії піаніста фокусується логіка музичного розгортання, проступають контури форми. Домінування інструментального начала позначається на характері вокальної партії. Розкішні акордові послідовності, несподівані тональні переходи та зіставлення складають основу виразовості романсів, підпорядкований їм вокал

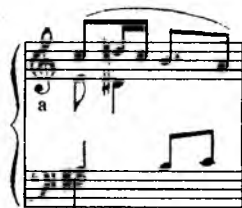
лише окреслює рельєф вертикалей. Смілива змінність ладових і модуляційних фарб, здавалося б, повинна народжувати мелодику конструктивного типу. Однак вокальну партію циклу "В краю квітучої вишні" вирізняє гнучка декламатійність, не позбавлена й типово пісенних зворотів. Загалом, не проста ладова й інтервальна структура партії голосу включає ділянки поступеневого руху, містить типово пісенні формули округлих кадансів, секстових ходів з їх наступним заповненням. У жодному разі романсам не можна відмовити у глибокому проникненні у зміст поезій. І вокал, і фортепіано по-своєму резонують емоційно піднесеним фарбам поетичного слова; присутні у музиці й ледь помітні зображальні прийоми.

Перший романс циклу – "І слово годі мовить, як дивлюсь..." – дає приклад на диво оригінального прочитання поетичного тексту. Захоплення гірським пейзажем, висловлене Такубоку, знаходить живий відгук у серці українського митця, багато творів якого пройняті любов'ю до рідних Карпат. Акварельно прозорими фарбами забарвлено фортепіанний вступ до романсу – тонально невиразна безпівтонова фраза, що охоплює звуки субдомінантової гармонії (II₇), народжує ряд своїх укорочених повторів на тлі єдиної (4,5 такту) педалі. Так виникає "пастельна" колористична пляма, в якій наче вібрують далекі й близькі звуки гірського життя. Опора тематичного ядра на тритоновий кістяк (e²–a¹ в тт. 1–2, e¹–a в тт. 3–4) уподібнює його до трембітових відозв. Той же ефект наслідування трембіти досягається у т. 3 зведенням в інтонаційний рельєф мотиву терпкого "нетемперованого" тертя. Враження звукової луни, що відбивається далеко в горах, завдячує дворазовому повторенню цієї фрази – істотно вкороченої та теситурно пониженої; різко спадає також і динамічний рівень. У такий спосіб композитор досягає ефекту відлунь. Стерефонія складних обертонових нашарувань утворюється також і незмінною (враховуючи темп) педаллю.

Щойно описаний фрагмент – єдиний у циклі випадків застосування специфічного безпівтонового звучання з метою досягнення колористичного ефекту. Загалом, у ладо-гармонічній мові романсів майже цілком відсутні "орієнтальні" мотиви. Композитор відмовляється від застосування пентатоніки, цілотнового чи будь-якого іншого штучного ладу задля створення "холодного" колориту віддаленого Сходу. Вільно трактуючи мажоро-мінор, рясно збагачений частими модуляціями та модуляційними зсувами, М.Колесса дотримується звичної для нього пізньоромантичної стилістики. Колористика гармонічних барв у більшості випадків є наслідком напруги дисонантних неакордових сполук (із них найпоширеніші – затримання), альтерованих співзвуч. Основним чинником акордової змінності залишається логіка функційних зв'язків. Поряд із цим є в лексиці романсів і знаки типово імпресіоністичної палітри, де світлі, прозорі барви чергуються з матово-тм'яними, пастельними; функційні тяжіння нейтралізовані й замінені вільним буянням самодостатніх у своїй колористичності акордів.

Звернення до японського поетичного джерела не призвело до втрати характерних рис індивідуального почерку М. Колесси; трактуючи образи поезії на свій лад, композитор наче виявляє солідарність з японським поетом – кожен із них оспівує не просто гірський пейзаж, а картину рідної серцю природи:

6) Танець (Коломийка), т. 16:



7) Прелюд “Про Довбуша”, т. 14:



8) Сонатина, I част., т. 19:



9) Сонатина, II част., т. 7:



10) Сонатина, III част., т. 46:



11) “В краю квітучої вишні”, №1, т. 7:



Фактура романсу багата на імітації, які в даному контексті сприймаються як наслідування гірських інструментальних перегуків-відлунь. Форма мініатюри відзначається лаконізмом (серед романсів циклу перший є найкоротшим), її розвиток цілком підкорено поетичному змісту. Так, музика тут чітко слідує за словесним текстом, кульмінаційна зона (потужний емоційний вигук-спалах з його багаторазовим повторенням хвилями “гірської луни” у фортепіано) співпадає з найголовнішим моментом вірша – у жанрі танки висновок завжди зосереджується в одному-двох останніх рядках загальної форми.

Романс “Над мову рідну цінностей нема” (№2) вирізняється особливою милозвучністю інтонаційних зворотів. Округлі обриси вокальної партії, точні імітації фортепіано, насолода “прямими” гармонічними вертикалями, часто викладеними прийомом арпеджіато чи змереженими мелізматиною, ніби передають замилювання звуками мови, уособлюють її повноту і наспівну красу.

Романс №3 (“*Лежу в траві без дум і без турботи*”) – це знову буяння гармонічних барв. Найвагоміші за змістом рядки поетичного твору (“А наді мною бачу птах, то буйний сокіл в синім небі”) спонукали композитора до їх виокремлення в самостійний розділ музичної конструкції – на їх основі формується середній розділ романсу. Останньому властиве імпресіоністичне звучання – хвилі гармонічних переливів у фортепіано змальовують запаморочливий простір неба, вільне ширяння гордого птаха: влучна ремарка “*zef-figoso*” (повітряно) нагадує про словесні побажання, якими супроводжував свої музичні пейзажі Дебюссі.

І знову гармонічна краса виходить на перший план у четвертому номері циклу (“*Нарешті я ступив на рідну землю*”). До барвистих секвенцій та вже звичних нонакордових вертикалей долучаються паралелізми дисонуючих гармоній та тризвуків. У заключних тактах романсу композитор знову вживає ілюстративний прийом: повторність одного звука (“*Хо-да моя була легка*”) *ritardando* e *calando* на тлі єдиної гармонічної барви асоціюється з просторовим віддаленням затихаючого кроку. Подібне завершення є індивідуально-стильовим прийомом К. Дебюссі (музичний портрет “*Дівчини з волоссям кольору льону*”).

Роль кульмінації циклу відіграє романс №5 – “*З дітьми малими рідної оселі*”. Стан емоційної екзальтації знаходить тут досить несподіване втілення: у мелодії впізнаються типові інтонації радянської масової пісні, які еkleктично поєднуються з імпресіоністичними променями гармонічних секвенцій. Урочистість моменту передається повнотою могутніх акордів, часто поданих прийомом арпеджіато. Уперше М. Колесса не звертається до своєї улюбленої репрізности, а наскрізним рухом веде до кульмінаційної вершини – єдиного серед романсів “В краю квітучої вишні” утвердження заключної тоніки висхідним рухом кuartи.

Незважаючи на те, що не остання, а передостання частина залишається незавершеною, увесь цикл сприймається як відкритий – він не закінчується, а припиняється. Згадаймо принагідно, що феномен відкритої форми в камерно-вокальній музиці намагалися досягнути А. Шенберг, І. Стравинський, М. Равель, О. Скрибін та багато інших композиторів ХХ століття.

Яскравий, виразний мелодизм, свіжість ладо-гармонічного колориту пізнього опусу знову і знову дозволяють впізнати руку Майстра. Вже вказувалося на проникнення в “японську” сферу гуцульського письма засобом введення специфічних акордів, ніби запозичених із ранніх “карпатських” прелюдій композитора.

Не втрачаючи моцартівської легкості пера, дивовижної простоти і невимуженості, в завершальний період творчості М. Колесса починає мислити багатовимірно. Усі опуси, написані в 70 – 90-ті роки, об’єднує тяжіння автора до символіки і метафор – риса, яку Л. Кияновська називає “езоповою мовою”

і проводить ряд паралелей з пізнім Д.Шостаковичем [3, с.184]. Поезія Сходу надала думкам і почуттям Майстра філософсько-етичної глибини, а їх музично-драматургічному втіленню – рис медитативності. Рідкісна відкритість світу викликала абсолютно невластивий попереднім еволюційним періодам синтез європейської і східної картин світу, образно-стильову поліфонію “свого” і “чужого”. Це і є неоціненний дарунок мудрості літнього віку – чудової пори осягнення вищих істин буття.

1. Гессе Г. Путешествие в страну Востока. Тропа мудрости. – М.–Л.: Прогресс, 1984.
2. Завадская Е. Культура Востока в современном западном мире. – М.: Наука, 1977.
3. Кияновська Л. Син століття. Микола Колесса в українській культурі ХХ віку. – Львів: Наукове товариство ім. Шевченка, 2003.
4. Швейцер А. Благоговеніє перед життям. – М.: Прогресс, 1983.
5. Юнг К.-Г. Психология бессознательного. – М.: Наука, 1995.

The article is dedicated to the examination of the later period creative work of Mykola Kolessa. In the vocal cycle “In the land of the blossoming cherry-trees” the composer asserts the idea of commonness of the Oriental and Western art traditions in the views on Motherland. The composer organically synthesizes Oriental and national-folklore stylistics.

Key words: romance cycle, polyphonia, style.

УДК 785.73

ББК 85.315.2

Вікторія Андрієвська

ФОРТЕПІАННЕ ТРІО Н.НИЖАНКІВСЬКОГО В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЖАНРУ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ

Стаття присвячена проблемам образно-семантичного, стильового та структурного аналізу одного з найяскравіших камерно-інструментальних творів української музики ХХ століття – Фортепіанного тріо e-moll Н.Нижанківського. Уперше твір аналізується в контексті європейських тенденцій розвитку жанру

Ключові слова: жанр, фортепіанне тріо, ансамбль.

Фортепіанне тріо як самостійний жанр ансамблевої літератури і стабілізований тип виконавського складу в камерно-інструментальному музикуванні існує досить давно. Остаточоно сформувавшись в однозначності своїх основних структурних характеристик і виконавського складу в камерно-інструментальній творчості В.А.Моцарта, жанр тріо в подальшому розвивався та модифікувався в добу романтизму у творчості Ф.Шуберта, Ф.Шопена, Й.Брамса, А.Дворжака, С.Франка [1, с.86–88]. В українській музичній культурі першим твором цього жанру стало тріо М.Лисенка, написане ще під час навчання композитора в Лейпцігській консерваторії у

1869 році. Твір був спробою оволодіння великою циклічною формою, синтезованою з національним тематизмом, заснованим на лірико-танцювальних жанрах української міської пісенності [6]. Драматургія циклу підпорядкована класичній ідеї – від драматичного змісту сонатного *allegro* через піднесену лірику та скерцозну граціозність середніх частин до блискучої танцювальності у фіналі. Як зазначає М.Боровик, у своїх ранніх творах камерно-інструментального жанру Лисенко ще не досягнув органічного синтезу класичного й народного начал, що характеризує його зрілі твори [2, с.4–5]. Важливим тут є інше: композитор свідомо прагнув створити на основі засвоєння досягнень західноєвропейської музики самобутні, національно визначені, глибоко народні зразки камерної ансамблевої літератури. Камерно-інструментальні ансамблі Лисенка (тріо, квартет) стали історично знаменними й вагомими для розвитку цього жанру в наступні десятиріччя. Це були перші класичні зразки, на які пізніше орієнтувались С.Людкевич, В.Барвінський, Н.Нижанківський, П.Козицький, Б.Лятошинський та ін.

Враховуючи національно-історичні обставини західноукраїнської музичної культури, де повноцінна професійна школа виникла, опираючись на традиції домашнього музикування, композитори Галичини віддавали перевагу культивуванню камерних жанрів (фортепіанна, камерно-вокальна та камерно-інструментальна музика). Власне в цій галузі музичної творчості вони створили високомистецькі зразки, оновлені регіональною самобутністю. Правочинною видається думка Л.Кияновської про те, що саме першу третину ХХ ст. можна розглядати як переломний етап соціально-історичного й культурного розвитку Галичини, котрий призвів до суттєво нових процесів у культурі, в тому числі – й у музичному мистецтві, в його жанрах і формах [7, с.177].

Нова композиторська генерація, репрезентована В.Барвінським, С.Людкевичем, Н.Нижанківським, М.Колессою, навчалась у великих культурних центрах Європи – у Відні та Празі. Ці композитори прагнули поєднати національні традиції з новими естетичними тенденціями, причому кожний з них знайшов свій неповторний шлях і сформував художній світогляд, орієнтуючись на інші ідеали, ніж попередники. Слушно зауважує О.Козаренко, що саме композитори “віденської і празької школи” (В.Барвінський, С.Людкевич, М.Колесса, Н.Нижанківський, Р.Сімович, З.Лисько, Б.Кудрик, С.Туркевич-Лукачович, Й.Кофлер) почали писати історію національного стилю у галицькій музиці. Звертаючись до камерних жанрів (тріо, квартет, секстет), галицькі композитори внесли до національного музичного словника декілька нових для української музики діалектів (лемківський, бойківський та гуцульський), виробили певні принципи опрацювання фольклорних зразків, що стали спадкоємними стосовно засад Лисенка [8, с.160–161]. Тріо В.Барвінського *a-moll* для скрипки, віолончелі та фортепіано, скомпоноване ним у 1910 році, є власне показовим зразком такого типу опрацювання фолькло-

ру, що ґрунтується на цитуванні національно-своєрідних інтонацій у контексті музичної тканини європейського типу. Обравши в якості головного музичного матеріалу мелодію, близьку історичній пісні та, використовуючи принцип монотематизму на рівні всього циклу, композитору, при дотриманні традиційних музичних форм (сонатне *allegro*, тричастинність), вдалося оновити цей жанр свіжим фольклорно-регіональним “подихом” (використання у фіналі *коломийки*).

Зразком “збагачення” традиційних європейських форм і жанрів етно-локальним образним змістом стало й Тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано *fis-moll* С.Людкевича, записане у 1921 році, а згодом, як і багато інших творів композитора, повторно опрацьоване у 1950-х роках. Традиційний тричастинний цикл утворює цілісно-єдину лінію розгортання яскравих музичних образів. Дослідник творчості композитора С.Павлишин підкреслює, що драматизм тріо має свій вияв не лише на рівні контрасту частин циклу, але й на рівні самого музичного матеріалу, де автор поєднує риси типово карпатської теми, близької до сигналу трембіти, з ритмоформулами похідного українського маршу [9, с.42–43]. Крім того, зіткнення протилежних настроїв відбувається у тріо в широкому плані, у протиставленні цілих частин, розділів чи епізодів, а не окремих тем. Жанр тріо, започаткований у західноукраїнській музиці В.Барвінським і С.Людкевичем, знайшов своє подальше втілення у творчості молодших їх сучасників – Н.Нижанківського, Р.Сімовича.

Метою даної розвідки є висвітлення в українській музикознавчій літературі однієї з перлин українського камерно-інструментального ансамблю – Фортепіанного тріо Н.Нижанківського, яке, на жаль, навіть не згадується у роботі М.Боровика “Український радянський камерно-інструментальний ансамбль”. Побіжний огляд цього твору поданий у монографії Ю.Булки “Нестор Нижанківський”. Разом із тим, цей твір у жанрі тріо став одним із найбільш яскравих зразків високохудожньої адаптації жанру в українській камерно-інструментальній музиці першої половини ХХ століття. У розвідці вперше ставляться завдання образно-семантичного та структурного дослідження особливості цієї композиції, її місця й ролі в контексті розвитку жанру в українській музиці.

Фортепіанне тріо *e-moll*, написане Нижанківським у 1928 році, було підсумком навчання в Школі вищої майстерності у В.Новака в Празі. Цей твір є етапним у музичній спадщині композитора, оскільки завершує ранній період його творчості, відкриває нові перспективи для творчого синтезу європейського мовленнєвого контексту та регіонального “етно-локального бачення світу”. Зрозуміло, що, працюючи над тріо, Н.Нижанківський не міг не враховувати творчого досвіду своїх земляків-попередників, зважував і на рекомендації професора В.Новака, який у своєму доробку на той час мав достатньо камерно-інструментальних ансамблів (два фортепіанних тріо,

квартети, квінтет). З камерною музикою композиторів Східної України (Б.Лятошинський, В.Косенко) Нижанківський в силу історико-культурних обставин не міг бути ознайомлений. Досвід композиторів-галичан відбився у досягненні класичної рівноваги між образними сферами й частинами циклічної композиції, у творчому переосмисленні національного музичного матеріалу. Як слушно зауважує дослідник творчості композитора Ю.Булка, у творі проявилися індивідуальні риси, котрі стосуються концептуальної сторони музики – введення принципово нової для даного жанру образної сфери – національно забарвленої наративності, піднесення її до рівня провідної ідеї тричастинного камерно-інструментального циклу, що надає йому рис епічної монументальності [4, с.37].

Перша частина Тріо написана у традиційній формі сонатного *алєґро* з доволі чітким поділом на основні структурні складові. Експозиція починається безпосередньо з головної партії в тональності мі-мінор. Монологічно виразна тема (перше проведення в партіях скрипки та віолончелі в октаву) позначена декламаційно-ораторським пафосом, за мелодикою з її ляментозною семантикою й емоційним тонуєм близька до народного епічного жанру – *думи*.

Allegro con moto, ma non troppo (♩=86)

На це вказують і особливості розгортання мелодики даної теми – “двоцентровість” ладу (оспівування I та V шаблів ладо-тональності, використання “думного” ладу), поспівковий принцип інтонаційного розвитку, що нагадує розгортання мелодики думи певними уступами – тетрахордами¹. Композитор використовує тут і характерний для українських дум принцип розгортання тематизму – хвилеподібний, з оспівуванням V ступеня ладу. Головну партію умовно можна поділити на два розділи: перший – тема у двох варіантах (скрипка і віолончель; фортепіано); другий – розвиток експонованого тематизму (аналогічним зразком є виклад головної партії у I частині Тріо Людкевича). Хоч сам принцип не новаторський, оскільки є надбанням західноєвропейської романтичної доби (Шуман, Ліст, Дворжак), однак новим тут видається якісне трактування самого тематизму та принципи його подальшого розгортання, що переосмислює образну канву драматургії експозиції. Головна партія займає 42 такти, з яких лише 17 припадають на експонування, а решта – на розвиток основної теми. Текучість розгортання теми досягається за рахунок використання Нижанківським певних поліфонічних прийомів розвитку, таких як імітаційність (ц.2), контрастна поліфонія. Фактично у розвитковому розділі головної теми всі три інструментальні партії Тріо є відносно самостійними і, поєднуючись одночасно в єдиний потік, утворюють досить складну гармонічно-поліфонічну вертикаль. Особливо віртуозною є партія фортепіано з типовою фактурою концертного плану. Єдність головної партії в цілому досягається не лише однорідним тематичним матеріалом, але й збереженням характерної тріольної ритмоформули, експонованої в початковому викладі. У кульмінаційній її зоні змінюється метр – із 3/4 на 5/4, що сприяє, крім позначення автора “*accelerando*”, укрупненню мелодичної “хвилі” розгортання імітаційно викладених партій скрипки та віолончелі на фоні низхідної акордової фактури фортепіано. Двотактовий перехід (партія фортепіано) підводить до побічної партії, яка відкриває перед слухачем цілком інший емоційний світ – спокійну пісенну лірику, просту й задушевну за своїм змістом.

Тематизм побічної партії заснований на інтонаціях народної української ліричної пісні веснянкового характеру і є контрастом до попереднього поетизованого епічного образу. Як і головна партія, побічна спочатку експонується (партія віолончелі у супроводі фортепіано на ритмоформулі вальсу), а потім (із вступом скрипки) отримує певний розвиток, якому сприяє контрапунктична мелодична лінія віолончелі, побудована на основних інтонаціях побічної теми на фоні епізодично нової танцювальної (досить короткої) поспівки у партії скрипки. Авторське позначення у партії фортепіано *ben ritmico*, як і

¹ Грица С. Мелос української народної епіки. – К.: Муз. Україна, 1979. – С.180.

сама фактура супроводу, підкреслює танцювальний характер музичної тканини. Основна тональність – *G-dur* (паралельний мажор). Двома ферматами Нижанківський чітко визначає цезуру між експозицією та розробкою. І хоч початок розробки сприймається як продовження експозиції (оскільки звучить побічна партія), тим не менше, у її викладі спостерігаємо певну гармонічну нестійкість (партія фортепіано), секвенційний розвиток (партія віолончелі, ц.5) елементів побічної теми. Розробка побудована як на розгортанні найбільш характерних елементів головної партії, так і побічної. До них відносяться тріольна ритмоформула, хвилеподібний рух мелодичної лінії, початкова, характерна квартова інтонація, ритміка початкових тактів. Композитор застосовує в цій частині форми різні прийоми розвитку: принцип мотивного розгортання, секвенційність, принцип поліфонічного “накладення” матеріалу в інструментальних партіях. У процесі свого розгортання інтонації обох тем першої частини набувають характеру суб’єктивного, гостро експресивного висловлювання. Цьому сприяє постійно наростаючий хвилеподібний розвиток мелодики, який шоразу закінчується кульмінаціями (їх у розробці можна виділити три), ускладнення гармонічної мови (розширена тональність), елементи концертної віртуозності в партіях усіх інструменталістів. Важлива роль у створенні експресивно-драматичної образної сфери розробки належить і принципу одночасного контрасту – розгортання інтонацій обох партій у різних інструментів (скрипка/віолончель, фортепіано/скрипка), своєрідна полілінійність, котра базується як на контрасті тем, так і на їх мотивному зближенні (тріольна фігура головної партії поступово проникає в побічну).

Двотактовий перехід підготовляє появу репризи. Оскільки епічна ідея є визначальною у створенні єдності образної системи I частини, то цілком природним є факт застосування Нижанківським дзеркальної репризи (ц.10). Побічна партія в репризі за розмірами є більш об’ємна ніж в експозиції (30 тактів), написана в тональності субдомінанти – *A-dur*. Її структура подібна до побудови побічної партії в експозиції: спочатку маємо відносно стабільний виклад у партії скрипки, а потім із вступом партії віолончелі (ц.11) з’являється характерна тріольна ритмоформула з головної партії. Увесь подальший розвиток набуває рис розробковості, котра об’єднує інтонації обох тем. Кульмінаційний момент у розгортанні побічної партії збігається з початком головної партії у фортепіано в основній тональності *e-moll* (ц.12). У репризі ця партія більш компактна ніж у експозиції (30 тактів). Композитор обмежився викладом лише першого її речення, інтенсивний поліфонічний розвиток якого підкреслює характерні інтонації та ритмоформули початкового викладу.

Головна партія в репризі має теж чітко виражені риси розробковості (відносна самостійність та інтонаційно-ритмічна ускладненість усіх інструментальних

партій, застосування принципів контрастної поліфонії, імітаційність, наявність розгорнутих кульмінаційних зон, пафосно-піднесений емоційний тонус репрезентованого матеріалу). У кінці частини маємо подвійне проведення першого речення головної теми віолончеллю на фоні тонічного органного пункту у партії фортепіано, а потім у партії фортепіано на органному пункті віолончелі. Застосування Нижанківським такого завершення надало частині цілісного вигляду не лише з погляду тематизму, але й у ракурсі утвердження основної епічної ідеї, втіленої на рівні образного узагальнення.

Друга частина Тріо – *h-moll* – повільно-скорботна, в характері жалібного маршу, навіяна болючими спогадами про трагічну долю улюбленого батька. І хоч до нас не дійшли авторські пояснення щодо програми цієї частини Тріо, автобіографічність музики очевидна [3, с. 18–19]. В основі даної частини – виразна хоральна тема в архаїчному стилі, побудована на старовинному православному церковному наспіві “Со духи праведних”. Строгий хоральний виклад у партії фортепіано та перемінний метр (3/8, 6/8, 4/4, 5/4, 2/8, 6/8, 5/8, 4/4) створюють відчуття вільної рецитації у дусі старовинних сарабанд, на що вказує авторська ремарка “*rubato con dolore*”, та служить проявом глибокого духовного зв’язку композитора з минулим рідного краю, його релігійними традиціями (використання жанру заупокійної служби Божої).

Tempo giusto, rubato con dolore

The image shows a musical score for a Trio in h-moll. It consists of three staves: Violine (Violin), Cello, and Piano. The Violine and Cello staves are in treble clef, and the Piano staff is in bass clef. The music is in 3/8 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics. The Piano part includes markings for *pp* (pianissimo) and *dim.* (diminuendo). The score is presented in a traditional notation style with notes, rests, and bar lines.

За формою цю частину можна визначити, як вільно трактовану форму варіації на *basso ostinato*. Гармонічна терпкість теми з перемінною метричною сіткою втілює трагізм швидкоплинності людського життя, рівномірно-“повзуча” лінія фортепіанної партії уособлює неминучість завершення циклічного життєвого кола. Двотактовий експресивно-патетичний монолог скрипки з подальшим розгортанням втілює образ розпачу та глибокого жалю. На цьому фоні в партії фортепіано знову звучить основна тема частини, проте у більш просвітлених “тонах” – тональності *G-dur*. Цей семитакт становить першу варіацію циклу. Ефект неочікуваності створюють три заключні дисонуючі акорди у партії фортепіано. П’ятитактова зв’язка побудована на інтонаціях теми, імітаційно проводиться у партії віолончелі, а потім скрипки. Наступна, друга варіація звучить у тональності *fis-moll*: основна тема подана у збільшенні в партії фортепіано на фоні тонічного органного пункту. На цьому тлі скрипка та віолончель ведуть між собою насичений, відчайдушно-експресивний діалог. У музичну тканину “вплітаються” імітаційні моменти. Потужне мелодико-гармонічне “нагнітання” приводить до центральної кульмінації частини (ц.3), а стрімкий пасажний спад завершує цю варіацію і переходить у чотиритактову зв’язку, що є подальшим продовженням діалогу скрипки й віолончелі, але у більш спокійному, ліричному тонусі. Тема знову звучить у фортепіанній партії, на цей раз у тональності *b-moll*. Діалог скрипки та віолончелі триває, але він уже не такий напружений як попередній: свідомість змирилася з тим, що людське життя не вічне. Почергова поява квінтової інтонації у трьох інструментальних партіях ніби уособлює примирення з долею.

Заключна, четверта варіація повертає нас до вихідної тональності *h-moll*. Тихо, як відгомін, звучить остинатна тема у фортепіано. Авторські ремарки для фортепіано (*una corda*) та скрипки (*sotto voce*) на фоні тонічного органного пункту підкреслюють емоційний стан глибокого трагізму й приреченості. Останні інтонації засурдинених струнних інструментів звучать як тиха молитва.

Підсумком-узагальненням наскрізної драматургії творчого розгортання, його основних перипетій є фінал циклу. Написаний у формі рондосонати, досить типової для заключних частин циклічних творів. Оминаючи постулатні структури цієї традиційної форми, Нижанківський зумів “вдихнути” нове життя в неї, оновивши композиційну схему яскравим національним колоритом та індивідуальним способом його розгортання в контексті становлення й утвердження провідної епічної ідеї.

Розпочинає частину невеликий вступ, основне тематичне ядро якого (перший двотакт) буде доволі часто зустрічатися протягом фіналу. Синкопований ритм у партії фортепіано з акцентами на слабких тривалостях такту

своєрідно “прогнозує” майбутній танець. Головна партія (*e-moll*) написана у дусі швидкого народного танцю з ознаками “гуцульського” ладу, досить проста за побудовою (14 тактів, період неквадратної будови). Квінтови бурдонни у партії віолончелі імітують звучання народно-інструментальних капел – *троїстих музик*. Восьмитактовий період зв’язки готує появу побічної партії, багатой на мелізматику. За своїм складом вона нагадує закарпатський чоловічий танець, чому сприяє і вишукана синкопована ритміка, імітація бурдонних звучань (у партії фортепіано), і використання композитором лідійсько-міксолідійського *F-dur*’а (“гуцульського мінору”, характерного для народної музики як карпатського, так і закарпатського регіонів).

1 Allegro gracioso non troppo

Чотиритактовий перехід, побудований на початковому елементі головної теми, “прогнозує” її появу в основній тональності *e-moll*. Її друге речення набуває рис розробковості, а в кульмінаційному моменті з’являється двотактова тема вступу з подальшим елементом розвитку, котрий органічно підводить до початку центрального епізоду. Танцювальність експозиції Нижанківський протиставляє глибинній зосередженості й активності поліфонічного розвитку у середньому епізоді: він звертається тут до форми

фуги. Активно-вольова тема, що інтонаційно нагадує головну партію з першої частини Тріо, почергово проводиться у всіх інструментальних голосах у тоніко-домінантовому співвідношенні. У серединно-розробковій частині фуги тема подається у стретному проведенні та в інверсії. Слід підкреслити той факт, що в інтермедійних побудовах композитор широко використовує характерні інтонації головної та побічної теми цієї частини. У кульмінаційному моменті (ц. 6), коли в партії скрипки звучить тема фуги в тональності *e-moll*, у фортепіанній партії у контрапункті одночасно з’являється перше речення головної партії першої частини. Треба окремо відзначити, що саме вдало обраний композитором тематизм, близький за своїми інтонаціями й ритмічними особливостями, дав можливість автору “переплавити” їх в єдину образно-семантичну “сполуку” при домінації ідеї епічності. Восьмитактовий перехід відмежовує центральний епізод від репризи, котра починається початковою темою вступу в більш розгорнутому вигляді (11 т. на початку і 24 т. перед репризою). Тематична арка з повторення вступу на якісно іншому рівні наочно демонструє не лише інтонаційну єдність фіналу, але й своєрідний інтонаційний підсумок, що є результатом зближення та взаємопроникнення всіх тем частини в напрямку пріоритету епічності. У репризі головна та побічна партії зберігають свій танцювальний характер. Головна партія, що починалася в тональності *e-moll* в експозиції, викладена тут в одноіменному мажорі *E-dur*, побічна – в тональності *e-moll*. Особливого значення композитор надає коді, досить розгорнутій та вагомій (ц. 15). Початок її збігається з кульмінацією в побічній партії. На потужній динаміці (*ff*) в партії фортепіано проводиться головна тема з першої частини Тріо, яка звучить у контрапункті з головною темою фіналу (октавний виклад у партіях скрипки та віолончелі). Згодом (ц. 16) головна партія першої частини звучить у виконанні скрипки й віолончелі, в той час як виклад побічної теми фіналу даний у партії фортепіано. Контрапунктичне поєднання вищезгаданих тем не є формальним композиційним прийомом ремінісценції, котрий спрямований на обрамлення циклу. Кода фіналу є прикладом узагальнення розвитку музичної ідеї на рівні всієї циклічної композиції, підсумком епічної концепції Тріо, досить рідкісної в камерно-інструментальному жанрі того часу.

Формування композиторської особистості Н. Нижанківського, як і його старших сучасників – С. Людкевича та В. Барвінського, відбувалося на ґрунті західноєвропейського пізнього романтизму, що було спричинене як духом часу, так і професійним спілкуванням (Й. Маркс і В. Новак). Фортепіанне тріо композитора, що стало найвищим здобутком і своєрідним підсумком його раннього творчого періоду, переконливо свідчить про освоєння Нижанківським найкращих рис чеської школи, а саме – зв’язку національних музичних особливостей зі здобутками сучасності. Використовуючи в якості

композиційних схем традиційні структури (сонатне алегро, варіації на бассо остинато, рондо-соната), композитор зумів дати їм “нове” життя, наповнивши самобутнім, багатим, глибоко національним образно-емоційним змістом. “Інтонаційний словник” Тріо, багатий на фольклорні лексеми західноукраїнської пісенності різних жанрів, а також народного західноукраїнського інструменталізму, сприяв глибокому осмисленню автором образної драматургії твору, його концептуальності: від стриманих роздумів першої частини, через трагедійно-драматичний діалог другої, танцювальної жанровості крайніх розділів третьої частини до вершини розвитку у фузі (епізод) й остаточного епічного резюме коди.

Власне, провідна ідея епічності, втілена через загальнонаціональний символ думи, а ширше – теми батьківщини, стала визначальною у компонованні модифікації структур форми (фуга в центральному епізоді фіналу) й усього комплексу виразових засобів (ладо-ритмічні особливості, “розширена” тональність, лінеарність мислення), самого принципу хвилеподібного розгортання тематизму, характерного для українського думного епосу. Послідовно-переконливе втілення вагомій ідеї у жанрі інструментального ансамблю можна вважати новаторською заслугою Нижанківського, перспективність якої знайде свій прояв згодом у творчості М. Колесси, зокрема в його Фортепіанному квартеті.

Отже, аналіз образної семантики та структурних особливостей Фортепіанного тріо Нестора Нижанківського дозволяє констатувати, що цей твір, поруч із камерно-інструментальними ансамблями Б. Лятошинського, М. Колесси, увійшов до золотого фонду української камерно-інструментальної класики 20–30-х років ХХ століття. Опора на пізньоромантичну музичну мову (Брамс, Франк) з деякими рисами естетики сецесії, а також впровадження нових для камерно-інструментальної української музики ідіом фольклоризму (дума, плач) і церковнослов'янської музичної символіки (хорал “Со духи праведних”) дають можливість стверджувати, що оновлення образної сфери у жанрі камерно-інструментального ансамблю у творчості Н. Нижанківського знайде продовження його традицій у жанрах камерно-інструментального ансамблю другої половини ХХ століття (у творчості М. Скорика, С. Станковича).

1. Бялый И. Из истории фортепианного трио. Генезис и становление жанра. – М.: Музыка, 1989. – 94 с.
2. Боровик М. Український радянський камерно-інструментальний ансамбль. – К., 1968. – 103 с.
3. Булка Ю. Нестор Нижанківський. – К.: Музична Україна, 1972. – 40 с.
4. Булка Ю. Нестор Нижанківський. Життя і творчість. – Львів–Нью-Йорк, 1997. – 60 с.
5. Грица С. Мелос української народної епіки. – К.: Музична Україна, 1979. – 246 с.

6. Зінків І. Камерно-інструментальна музика // Історія української музики. – Т. II. – К.: Наукова думка, 1989. – С. 284–305.
7. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. – Тернопіль, 2000. – 339 с.
8. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Львів, 2000. – 285 с.
9. Павлишин С. Станіслав Людкевич – К., 1974. – 40 с.

The article analyses imagery-semantics style and structure of the most remarkable pieces of chamber instruments in Ukrainian music of the XX century. Piano trio e-moll of N. Nyzhankivskiy. For the first time the piece is analyzed in the context of European trends of genre development.

Key words: genre, piano trio, piano music, ensemble.

УДК 78.03, 78.022

ББК 85.315.3

Юрій Волощук

КИЇВСЬКА СКРИПКОВА ШКОЛА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА

У статті розкривається поняття “Київська скрипкова школа”, узагальнюються її специфічні риси та напрями розвитку; аналізуються основні педагогічні та методичні принципи фундаторів “авторських шкіл”; вивчається концертний репертуар та манера гри найяскравіших виконавців у контексті розвитку європейського інструментально-виконавського мистецтва ХХ століття.

Ключові слова: скрипкове мистецтво, концертне виконавство, репертуар.

Історичний шлях розвитку струнно-смичкового виконавського мистецтва в Україні багатий яскравими сторінками, пов'язаними з творчістю таких визначних віртуозів та педагогів, як М. Ердено, П. Коханський, Д. Бертъ, Я. Магазінер, Д. Лекгер, О. Деркач, П. Столярський та багато інших. Українське скрипкове виконавство ХХ століття було представлене не тільки блискучими іменами солістів, але й мало значні досягнення в галузі методики, педагогіки, творення професійних виконавських шкіл. Значне місце серед них займає Київська скрипкова школа. Високий професійний рівень київських скрипалів-виконавців підтверджують численні лауреатські дипломи, здобуті на міжнародних конкурсах, а також їх активна заангажованість у світовій виконавській та педагогічній практиці.

Окремі аспекти розвитку Київської скрипкової школи ХХ століття розкриваються у музикознавчих працях, в яких висвітлюється процес становлення та напрями діяльності скрипкових класів Національної музичної академії України імені П. Чайковського (С. Юсов); аналізується педагогічна та виконавська творчість найяскравіших представників струнно-смичкового

виконавства (І. Андрієвський, О. Кушнірук, О. Спренсис, В. Сумарокова), визначаються естетико-стильові та жанрові тенденції композиторської творчості в галузі української скрипкової музики досліджуваного періоду (Н. Дика, В. Заранський).

Теоретичні аспекти формування індивідуального виконавського стилю розглядаються у розвідках Н. Жукової та О. Катрич.

Проблеми трактування поняття “школа” у виконавському мистецтві висвітлюються у наукових статтях Ж. Дедусенко, Н. Кашкадамової та Л. Садової.

Незважаючи на широкий спектр музикологічних розвідок, які частково піднімають питання розвитку київського струнно-смичкового виконавства, цілісного дослідження, яке б узагальнювало і підсумовувало розвиток київської скрипкової школи ХХ століття, досі не має.

Метою написання розвідки є визначення специфіки розвитку Київської скрипкової школи протягом ХХ століття та особливості формування “авторських” педагогічних шкіл у контексті національних традицій та інтеграційних мистецьких процесів.

Поставлена мета окреслила завдання наукового дослідження:

- визначити загальні закономірності розвитку Київської скрипкової школи ХХ століття;
- висвітлити основні педагогічні та методичні принципи представників наймасштабніших “авторських шкіл” Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Поняття “*виконавська школа*” має такі ознаки:

- наявність та розвиток традицій, який здійснюється у формі передачі досвіду представниками старшого покоління своїм наступникам;
- наявність методів навчання, притаманних тільки представникам певної виконавсько-педагогічної школи;
- наявність репертуару, який найчастіше виконується вихованцями даної школи та сприяє художньому та технічному вдосконаленню їх виконавської майстерності.

Опираючись на ці ознаки, спробуємо визначити основні риси, притаманні Київській скрипковій школі.

Ознайомлення з архівними документами, статтями в періодичній пресі, окремими дослідженнями українських музикознавців свідчить про наявність трьох основних ліній у розвитку Київської школи виконавства на скрипці, які стали визначальними у формуванні її “обличчя”:

- 1) Д. Бертьє → учні: О. Пархоменко, В. Стеценко та інші;
- 2) О. Горохов → учні: І. Андрієвський, В. Козін, Г. Коновалов та інші;
- 3) Б. Которович → учні: В. Ушков, Т. Печений, О. Семчук, Б. Півненко та інші.

Перша лінія розвитку скрипкового виконавського мистецтва в м. Києві безпосередньо пов’язана з концертно-просвітницькою та педагогічною діяльністю Д. Бертьє. Цей визначний корифей вітчизняної скрипкової педагогіки, продовжувач традицій професора Петербурзької консерваторії Л. Ауера став фундатором української скрипкової школи, започаткував “авторську” педагогічну школу – “школу Д. Бертьє”, традиції якої продовжили й розвинули скрипалі-педагоги О. Пархоменко та В. Стеценко.

Видатний скрипаль і педагог Давид Соломонович Бертьє народився 19 липня 1882 р. в місті Літин Вінницької області. Протягом 1901–1905 рр. вчився у Петербурзькій консерваторії (клас професора Л. Ауера), яку закінчив із великою срібною медаллю. 1929 року талановитий музикант здобув звання професора. З 1918 по 1950 рік викладав у Київському музично-драматичному інституті імені М. Лисенка та консерваторії (зараз – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського).

Для Бертьє-виконавця і педагога було притаманне глибоке розкриття образного змісту виконуваної музики. Техніка, технологія служила лише засобом для яскравої реалізації творчого задуму. З цього приводу він говорив: “Думай про музику, тоді виконавський прийом вийде сам по собі” [15, с. 9].

Часто Бертьє грав у класі. Його виконавство було яскравим, рельєфним, високохудожнім і краше, ніж будь-які слова, розкривало творче прагнення педагога. На заняттях Бертьє панувала атмосфера спілкування з високим мистецтвом при обов’язковій суворій дисципліні. Під час уроку в класі були присутні всі студенти – колективний процес виховання приносив неабиякі результати. Разом із проходженням методичного репертуару – етюдів Р. Крейцера, каприсів П. Роде – в класі Бертьє виконувались віртуозні п’єси А. Вьєтана, Г. Венявського, К. Сен-Санса, російська скрипкова класика – концерти П. Чайковського, О. Глазунова, а також твори українських композиторів, зокрема Концерт П. Глушкова, Соната і Скерцо М. Коляди та інші твори.

Професор постійно орієнтував студентів на майбутню педагогічну роботу в залежності від індивідуальних якостей кожного. Давид Соломонович не любив учнів, які, в першу чергу, “показували себе” і не вміли серйозно аналізувати власні прорахунки. Школа Бертьє – це була школа глибокого вивчення мистецтва, виховання справжнього артистизму, високих моральних принципів.

Д. Бертьє брав активну участь у різних камерно-інструментальних ансамблях, власним прикладом залучаючи студентів до різних форм виконавського мистецтва. Його учень – скрипаль і педагог В. Стеценко – згадував виняткове за художньою довершеністю виконання Бертьє скрипкового соло в романсі К. Стеценка “О, не дивуйся” на вечорі нам’яті композитора в Колонному залі філармонії (1932 р.). Гра Бертьє відзначалась яскравими куль-

мінаціями, темброво насиченим звуком, виразним, теплим вібрато, тонким відчуттям стилю [15, с.10]. З великим піднесенням завжди він виступав у складі консерваторського струнного квартету і в так званому “професорському тріо” зі своїми постійними партнерами – піаністом Г.Беклемішевим і віолончелістом С.Вільконським.

Професор був переконливим прихильником раннього дитячого навчання, активно приймав участь у створенні в Києві першої в Україні спеціальної музичної школи-десятирічки для обдарованих дітей і працював у ній з часу заснування.

Багаторічна плідна педагогічна робота професора Д.Бертє лягла в основу української школи скрипкового виконавства. Він виховав ціле покоління високопрофесійних музикантів, що нині працюють у багатьох містах України та зарубіжжя. Серед найбільш талановитих учнів Д.Бертє – заслужені артисти України, професор О.Пархоменко, А.Штерн, І.Кушнір, професор В.Стеценко, лауреати міжнародних конкурсів Ю.Ситковецький і О.Кравчук та багато інших.

Фундатором ще одного виконавського напрямку, чи “авторської школи”, у скрипковому мистецтві був професор Київської консерваторії імені П.Чайковського, заслужений діяч мистецтв України *Олексій Миколайович Горохов*.

Народився майбутній музикант 11 лютого 1927 р. в Москві. Початкову музичну освіту здобув у групі особливо обдарованих дітей при Московській консерваторії. Протягом 1944–1949 років навчається в Московській консерваторії у класі професора Л.Цейтліна. З 1949 по 1953 рік О.Горохов удосконалював свою майстерність в аспірантурі Московської консерваторії (творчий керівник – професор Л.Ямпольський). Творча доля Олексія Миколайовича пов’язана з кращими традиціями української та російської скрипкових шкіл, що, зокрема, засвідчують перемоги на конкурсах у Будапешті (1948), Празі (1950), імені Й.Баха в Лейпцигу (1950), імені королеви Єлизавети в Брюсселі (1951) [2, с.24].

Навчаючись і працюючи в Москві, О.Горохов концертував у багатьох країнах світу, його гру слухали бельгійська королева Єлизавета, І.Менухін, П.Фурньє, Й.Сігеті. Але місцем проживання Олексій Миколайович обрав столицю України (1957 р.), завдяки чому багатьом студентам Київської консерваторії поталанило навчатися в нього. За більш ніж сорок років викладацької діяльності професор О.Горохов створив власну виконавську школу.

1955 року митець захистив кандидатську дисертацію на тему “До питання про створення Концертної сюїти для скрипки і оркестру С.Танеєва і про виконання її”. У творчому активі Горохова науково-методичні роботи “До питання про інтонацію скрипалів” й “Техніка Паганіні”, відновлення нотного тексту Третього та П’ятого концертів Н.Паганіні, редакція скрип-

кових партій, каденції до всіх його концертів, інструментовки Першого та Другого концертів, Фантазії та Концерту Р.Шумана, 24 прелюдій Д.Шостаковича, 5 мелодій С.Прокоф’єва, мініатюр П.Сарасате, К.Дебюссі. О.Гороховим написаний оркестровий супровід до творів Н.Паганіні “Танець відьом”, “Мойсей”, редагований текст варіацій “Барукаба”, дуету “Чудо”, капрису “Прощання”.

Талановитому інтерпретатору музики композиторів різних епох і творчих напрямів Горохову підкоряються такі шедеври скрипкової літератури найвищої складності, як 24 каприси, 6 концертів, Варіації на тему англійського гімну Н.Паганіні. У концертних програмах віртуоза прозвучали цикли сонат Й.Баха, Л.Бетховена, Й.Брамса, Б.Бартока, Д.Енеску. Видатні досягнення демонстрував скрипаль, виконуючи музику Фріца Крейслера, водночас ознайомлюючи аудиторію з принципами фразування, штрихів, звуковидобування. До 30-річчя роботи в Київській консерваторії професор Горохов виступив із камерним концертом, у якому прозвучало 30 творів різних авторів. Його гра спонукала до збагачення скрипкової літератури багатьох українських композиторів, серед яких – Штогаренко, Дремлюга, Зноско-Боровський, Іщенко. Виконавець був першим інтерпретатором і редактором численних зразків української музики для скрипки. Однією із заслуг майстра слід вважати відновлення й редагування ним скрипкових Сонати й Концерту В.Косенка. З великим успіхом проходили гастролі в 13 країнах світу, де відбувалися його сольні концерти.

Високий професіоналізм та унікальне звукотворення дозволяли Олексію Миколайовичу багато й успішно записуватись на радіо, платівки, компакт-диски. За своєю унікальністю дискографія українського скрипала може конкурувати з магнітозаписами найвидатніших його колег ХХ століття – Ф.Крейслера, Я.Хейфіца, І.Менухіна.

Серед вихованців професора Горохова – викладачі Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського: лауреати республіканського конкурсу, кандидати мистецтвознавства І.Андрієвський, В.Козін, Г.Коновалов; лауреати республіканського конкурсу Е.Хачбабян, О.Тененбаум; артистка Національного симфонічного оркестру України Н.Сіваченко, артист оркестру Київського національного театру опери і балету В.Квач [15].

З 1980 року кафедру скрипки Київської консерваторії очолює професор *Богодар Антонович Которович* – видатний музикант сучасності, який започаткував ще один, третій напрям у Київській скрипковій виконавсько-педагогічній школі. Народився майбутній скрипаль 3 липня 1941 р. в місті Грубешув Люблінського воєводства у Польщі. Починаючи з 1949 року, він навчався у Львівській спеціальній музичній школі-десятирічці в класах педагогів П.Макаренка і Д.Лекгера. Протягом 1961–1966 років Б.Которович –

студент Московської консерваторії (клас професора Ю.Янкелевича). Закінчивши успішно навчання в консерваторії, талановитий юнак продовжує удосконалювати виконавську майстерність в аспірантурі (1966–1969 рр.) під творчим керівництвом свого консерваторського педагога.

Про непересічний талант та високий виконавський рівень Б.Которовича свідчать його лауреатські дипломи, здобуті на престижних конкурсах. Так, 1967 року скрипаль-віртуоз завоював ІІ премію на Міжнародному конкурсі імені Енеску в Бухаресті, в 1971 р. – також ІІ премію на конкурсі імені Паганіні в Генуї. Крім того, він виїжджав на гастролі у Болгарію, Німеччину, Румунію, Італію, Фінляндію, Чехословаччину, Данію. Творчі досягнення митця були належно оцінені державою: у 1969 році він отримав звання заслуженого артиста України, а через 10 років – народного. 1985 року видатний український скрипаль став лауреатом Державної премії України імені Т.Шевченка [15, с. 16].

Которович належить до покоління музикантів, що сформувалось у повоєнні роки і яскраво заявило про себе на всесоюзній і міжнародній сцені 60-х років. Стрімкий злет до вершин виконавської майстерності свідчить про його виняткову обдарованість і цілеспрямованість. Сьогодні Которович – визнаний лідер української скрипкової школи, що користується доброю славою у країні і за її межами.

Роботу на кафедрі скрипки Національної музичної академії України імені П.Чайковського Богодар Антонович почав у 1967 р., поєднуючи педагогічну працю з інтенсивною виконавською діяльністю артиста. Кожний його виступ перетворювався на подію в культурному житті. Етапним у творчості скрипаля стало виконання концертів П.Чайковського, Н.Паганіні, Я.Сібеліуса, Д.Шостаковича. Репертуар Которовича багатий і різноманітний. Найбільш яскраві досягнення артиста як інтерпретатора пов'язані з виконанням сонат і партит для скрипки соло Й.Баха, масштабних циклів – “10 сонат Л.Бетховена”, “Віртуозний романтичний концерт”, “Генрік Венявський”, “Нікколо Паганіні”, “Віртуозна скрипкова музика ХІХ сторіччя”. Которович – перший виконавець численних творів українських композиторів, у тому числі “Українського капричіо” й “Камерної симфонії №2” В.Губаренка, “Капричіо” К.Домінчена, концерту для скрипки й альту з оркестром В.Бібіка.

З великим успіхом репрезентує Б.Которович українську скрипкову школу на гастролях за кордоном. Численні рецензії підкреслюють, що виконавське мистецтво цього віртуоза являє собою органічний синтез високої професійної майстерності та інтелекту з окресленим вольовим началом, що дозволяє йому вирішувати найскладніші задачі художньої інтерпретації як масштабних циклічних творів, так і колористичних мініатюр.

Которович-виконавець і Которович-педагог органічно з'єдналися у двох сферах музичної діяльності, які в талановитих людей завжди взаємно збагачують творчу індивідуальність. Уміння об'єктивно осмислити всі грані виконавського процесу, здатність до точного аналізу здобутків і невдач студента, талант оформлення своїх вражень та думок у конкретні рекомендації, що необхідні в даний момент його вихованцю, і, звичайно, викладацька інтуїція характеризують Которовича як педагога.

Теоретичні засади педагогічної системи професора Б.Которовича можна сформулювати таким чином:

- глибина проникнення в художньо-образний зміст музики;
- ясність та точність виконавських намірів;
- розкутість та природність кожного технічного прийому;
- всебічний розвиток та збереження творчої індивідуальності студента

[13, с.207].

Працюючи зі студентами над художніми полотнами, Богодар Антонович всі технологічні прийоми та засоби музичної виразності підпорядковує стильовим особливостям композиторського письма. Так, наприклад, він зазначає, що поліфонічні твори Й.Баха, особливо його партити, на сучасному етапі можна інтерпретувати з меншим догматизмом – відчуттям “вільного дихання” музики, вибудовуванням значно вільнішої метроритмічної структури. Вивчаючи концерти В.Моцарта, педагог акцентує увагу на характерній зміні настроїв у межах одного такту, у зв'язку з чим зростає роль артикуляції. Для виявлення романтичного начала у творах А.В'єтана та Й.Брамса основне завдання виконавця полягає у виявленні та виразній демонстрації контрастних за характером мотивів, фраз та інших структурно-логічних побудов.

У процесі роботи зі студентами чи аспірантами Б.Которович прискально увагу звертає на технологію гри. Зокрема, подвійні ноти та акорди він не рекомендує грати на грифі, оскільки це шкодить видобуванню виразного тембрального звуку. Для досягнення чіткості і якості виконання віртуозні пасажі митець радить грати стримано, із збереженням внутрішнього спокою [13, с.211].

За 20 років роботи в Київській консерваторії Которович виховав цілу плеяду висококваліфікованих скрипалів. У спеціальному класі і в асистентурі вдосконалювали свою майстерність під його керівництвом лауреат Міжнародних конкурсів імені Г.Венявського та імені Н.Паганіні В.Кузнецов, лауреати всесоюзних і республіканських конкурсів О.Рівняк і К.Стеценко, дипломант всесоюзного конкурсу Т.Печений, лауреати республіканських конкурсів В.Ушков, С.Євдокимов, О.Ясько, П.Цегельський, С.Шотт, О.Морозова, В.Астраханцев, К.Харук, викладач Київської середньої спеціальної музичної школи імені М.Лисенка П.Бондар.

Богодар Антонович Которович зараз у розквіті творчих сил, якими щедро нагородила його природа. Він активно займається виконавством і педагогікою, завідує кафедрою, працює в журі міжнародних конкурсів, бере участь у численних семінарах, читає доповіді й проводить відкриті уроки у вищих музичних навчальних закладах країни, редагує нові твори українських композиторів.

Проаналізувавши й зіставивши три найяскравіші виконавсько-педагогічні напрями, можна уявити стильовий музично-виконавський тип творчості представників всієї Київської скрипкової школи. Характерною особливістю стильового розвитку європейського мистецтва є постійна взаємодія двох основних типів художньої творчості: класичного й романтичного. Навіть побіжний аналіз творчості представників Київської скрипкової школи дає підстави говорити про приналежність українського національного музичного мислення до романтичного типу, який характеризується емоціоналізмом, сентименталізмом, чутливістю, ліризмом і, разом з тим, індивідуалізмом, що не хоче мати ніяких сталих, міцних основ. Крім того, підкріпленням цього твердження є також аналіз репертуару, що виконувався провідними київськими виконавцями або вивчався їх учнями. Зокрема, найчастіше звучали романтичні концерти та п'єси Й.Брамса, Д.Енеску, Г.Венявського, Ф.Крейслера, Ф.Мендельсона, Н.Паганіні, П.Сарасате, К.Сен-Санса тощо. Серед романтичних композицій українських авторів інтерпретувалися твори В.Бібіка, П.Глушкова, К.Домінчена, О.Зноско-Боровського, В.Косенка, Л.Ревуцького, М.Скорика, М.Скорульського.

Упродовж 1990-х років ХХ століття на кафедрі скрипки Національної музичної академії України імені П.Чайковського сформувався потужний професорсько-викладацький колектив: заслужені артисти України О.Рівняк і С.Шотт, доцент І.Андрієвський, викладачі Л.Овчаренко і Т.Мухіна; три молоді лауреати міжнародних конкурсів М.Которович, В.Півненко і О.Шутко.

Варто відзначити активну й насичену діяльність кафедри безпосередньо в академії, а саме: концерти класів, ювілейні концерти, конференції, фестивалі, конкурси тощо. Постійно проводяться майстер-класи не тільки в Україні, але й за кордоном (Б.Которович (Польща, Італія), А.Баженов (Америка), І.Андрієвський (Сербія), Я.Рівняк (Росія) та інші).

В останні роки кафедрою також ведеться активна науково-дослідницька робота: створюються численні редакції творів сучасних українських композиторів, транскрипції; у вісниках академії друкуються статті з питань історії, теорії та методики скрипкового виконавства. Нові наукові здобутки викладачів кафедри включаються до змісту теоретичних та методичних дисциплін, ефективно використовуються на практичних та індивідуальних заняттях. Так, наприклад, результати наукових досліджень викладачів, аспірантів

та докторантів академії: Вадима Стеценка (“Закономірності інтонування на скрипці”, “Методика навчання гри на скрипці”), Олексія Горохова (“До питання про створення Концертної сіюти для скрипки і оркестру С.Танєєва і про виконання її”), Ігоря Андрієвського (“Исполнительские средства музыкальной выразительности как интонационная система в современной скрипичной музыке”), Ніни Семеняк (“Теоретичні основи системно-функціональної організації процесу звукоутворення на скрипці”), Віри Сумарокової (“Київська струнно-смичкова школа в контексті європейського виконавського мистецтва”, “Народне струнно-смичкове виконавство в контексті світової музичної культури та особливості слов'янської традиції”, “Авторський” и “исполнительский” текст как объект исследования в теории музыкального исполнительского искусства”, “Семантический аспект музыкально-исполнительского искусства”) – використовуються в навчальних курсах “Методика викладання гри на скрипці” та “Історія виконавського мистецтва”.

Протягом тривалого періоду еволюції Київської скрипкової школи, яка опиралася на кращі виконавські та педагогічні традиції представників російського виконавського мистецтва (Л.Ауера, І.Налбалдяна, Б.Сібора, Л.Цейтліна, Л.Ямпольського, Ю.Янкелевича), сформувався й підтвердив свою ефективність метод комплексного художнього виховання й навчання музиканта. Основним у викладанні стає виховання художнього мислення, яке підпорядковує собі систему навиків гри, теоретичні знання з методики та історії виконавства. У навчальний план для студентів кафедри скрипки введено спеціальний курс “Основи професійної майстерності”. У процесі опанування цієї дисципліни виховується художнє мислення молодих виконавців, а саме: на групових заняттях аналізуються проблеми інтерпретації музичних творів різних жанрів та стильових напрямів, обговорюються методи формування артистизму. Особливої уваги заслуговує така форма роботи на кафедрі, як залік із самостійно підготовленого твору студентами І–ІV курсів, на якому оцінюється ступінь засвоєння ними завдань художнього мислення в практичній діяльності.

Проаналізувавши особливості розвитку Київської скрипкової школи в цілому та окремих “авторських” виконавсько-педагогічних напрямів упродовж ХХ століття, можна зробити такі висновки:

➤ Київська скрипкова школа, спираючись на прогресивні традиції російського та європейського скрипкового виконавства, починаючи з перших років свого існування була високопрофесійною, життєздатною та прогресивною.

➤ Протягом ХХ століття всередині Київської скрипкової школи сформувалися три провідні “авторські” напрями: “школа Бертьє”, “школа Горохова” та “школа Которовича”, які визначають “обличчя” всього українського скрипкового виконавства на сучасному етапі.

➤ Педагогічний метод кращих представників Київської скрипкової школи вирізняється прагненням до єдності художнього й технічного розвитку молодих виконавців, виховання в них артистизму, досконалої техніки, художнього смаку й широкого музичного кругозору.

➤ Скрипкова педагогіка в Національній музичній академії України розвивається в тісному зв'язку з музичною практикою, науковою думкою, у постійному діалозі з національною композиторською школою.

Таким чином, усі ці прогресивні риси, притаманні Київській виконавсько-педагогічній школі, роблять її високопрофесійною, сучасною, прогресивною – такою, що сприяє піднесенню й розвитку музичного мистецтва як в Україні, так і за її межами.

1. Андриевский И.М. Исполнительские средства музыкальной выразительности как интонационная система в современной скрипичной музыке: Автореф. дисс. ... канд. иск.: 17.00.02 / Киевская государственная консерватория имени П.И. Чайковского. – К., 1990. – 16 с.
2. Андриевський І. Творчий подвиг // Музика. – 2001. – №3. – С.24–25.
3. Дедусенко Ж. Про “виконавську (піаністичну) школу” // Культура України: Зб. наук. статей. – Харків: ХДАК, 1999. – Вип. 5. – С.122–130.
4. Дедусенко Ж. “Школа” в системі культури // Культура України: Зб. наук. статей. – Харків: ХДАК, 2000. – Вип. 6. – С.163–170.
5. Дика Н.О. Львівська школа камерно-інструментального виконавства // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету. Серія: Мистецтвознавство. – Тернопіль, 1999. – №2. – С.89–94.
6. Жукова Н.А. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект. Автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.08 / Київський національний університет ім. Т.Шевченка. – К., 2003. – 14 с.
7. Заранський В. Грає Богодар Которович // Музика. – 1987. – №5. – С.23.
8. Заранський В.І. Український скрипковий концерт. Тенденції жанрово-стильової динаміки: Автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики і етнології ім. М.Рильського НАН України. – К., 2001. – 20 с.
9. Катрич О.Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): Дис. ... канд. мист.: 17.00.03. – К., 2000. – 173 с.
10. Кашкаламова Н., Садова Л. Львівська фортеп'янна школа: традиції та розвиток // Musica Humana: Науковий збірник. – Ч.1. – Львів: ЛДМА ім. М.Лисенка, 2003. – С.169–187.
11. Кушнірук О. Феномен Олега Криси // Культура і життя. – 2003. – №15. – С.4.
12. Семеняк Н.М. Теоретичні основи системно-функціональної організації процесу звукоутворення на скрипці: Автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П.Чайковського. – К., 1999. – 18 с.
13. Спренчис О. В класі Богодара Которовича (про роль особистості в становленні української скрипкової школи) // Музичне виконавство. – К., 2002. – Вип.6. – С.206–211.
14. Сумарокова В. Київська струнно-смичкова школа в контексті європейського виконавського мистецтва (віолончель, контрабас) // Музичне виконавство. – К., 1999. – Вип.1. – С.38–52.
15. Юсов С. Видатні викладачі скрипкових класів Київської консерваторії // Українське музикознавство. – К., 1990. – Вип.25. – С.5–18.

In clause the concept “Kyiv violin school” is opened, its specific features and directions of development are generalized; the basic pedagogical and methodical principles of the founders “of author’s schools” are analyzed. The concert repertoire and manner of game very bright executors in a context of development European performing art of the XX of century is studied.

Key words: violin art, concert performance, repertoire.

УДК 787.1/4

ББК 85.315.4

Тетяна Данилик

ОБРАЗНО-ТЕМАТИЧНЕ СПРЯМУВАННЯ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ СКРИПКОВОЇ МІНІАТЮРИ 20–30-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

У даній науковій розвідці досліджуються особливості розвитку української скрипкової мініатюри 20–30-х років ХХ століття в контексті соціокультурних процесів, здійснюється формотворчий аналіз найскраповіших композицій вітчизняних митців.

Ключові слова: скрипкове мистецтво, скрипкова мініатюра, репертуар.

Період 1920–1930-х років в Україні, незважаючи на всі деструктивні чинники, характеризується позитивними зрушеннями в соціокультурній сфері. Еволюційні зміни у скрипковому мистецтві виявилися, у першу чергу, в його професіоналізації, зокрема удосконаленні системи музичної освіти та розвитку скрипкової педагогіки та методики, кількісному зростанні авторських творів та розширенні їх жанрово-стильових обріїв. Змінився баланс між консервативними та модернізаційними процесами на користь останніх, а це потягло за собою зростання уваги до пошуку способів виявлення та збереження національної ідентичності в умовах активних суспільних змін. Специфічний процес “українізації” у першій третині ХХ століття був одним з аспектів такої соціокультурної модернізації, поєднуючи одночасне звернення до відновлення вітчизняної традиції та розвиток новітніх стилістичних течій.

Пореволюційні роки в Україні відзначаються активізацією розвитку жанру скрипкової мініатюри. Різкі зміни в соціально-політичній ситуації України внесли корективи в тематику, образну сферу та інтонаційні джерела творчості вітчизняних композиторів.

Образно-тематичні та стильові особливості розвитку української скрипкової мініатюри частково висвітлювалися у численних дисертаційних та монографічних дослідженнях, наукових статтях вітчизняних музикознавців. Так, творчість українських композиторів стала предметом аналізу А.Рудницького [21], в якому автор акцентує на значенні народної пісні у процесі становлення національної композиторської школи.

Окремі відомості про особливості розвитку жанрів струнно-смичкової музики містять роботи, присвячені творчій спадщині найяскравіших вітчизняних митців – С.Людкевичу (М.Загайкевич, С.Павлишин), М.Лисенку (Л.Архимович, М.Гордійчук), Б.Лятошинському (І.Белза, В.Самохвалов), В.Косенку (А.Косенко, Р.Стецюк), К.Стеценку (С.Лісецький, Л.Пархоменко), Л.Ревуцькому (В.Клин). Особливе місце займають розвідки Л.Кияновської, О.Козаренка, І.Ляшенка та Р.Стельмашука, в яких висвітлюються музико-творчі тенденції в контексті суспільно-культурних та естетичних течій.

Жанрово-стильові спрямування скрипкової музики композиторів Галичини другої половини ХІХ – першої третини ХХ ст. вивчаються Ю.Волощуком. Динаміка розвитку українського скрипкового концерту впродовж ХХ ст. детально досліджується в монографії В.Заранського.

Проте, не зважаючи на широкий спектр проаналізованих праць, цілісного дослідження, яке б накреслювало основні напрями розвитку скрипкової мініатюри у творчості композиторів Наддніпрянської України 20–30-х рр. ХХ ст. у контексті кардинальних суспільно-політичних змін, досі немає.

У зв'язку з цією обставиною *метою написання розвідки* є визначення особливостей розвитку української скрипкової мініатюри 20–30-х років ХХ століття в контексті соціокультурних процесів.

Поставлена мета окреслила ряд *завдань*, які необхідно вирішити в процесі дослідження, а саме:

- 1) дослідити образно-жанрові орієнтири творчості українських композиторів у галузі скрипкової мініатюри;
- 2) здійснити формотворчий аналіз найяскравіших скрипкових мініатюр українських композиторів.

У процесі розвитку жанру мініатюри в галузі струнно-смичкової музики можна виокремити кілька важливих особливостей:

- значні зміни тематично-образного змісту вбік все глибшого відтворення сучасності в скрипковій музиці українських композиторів;
- утвердження національного стилю в скрипковій музиці;
- використання у творах інтонаційних мотивів з інших культур.

В І третині ХХ ст. значне місце у творах українських композиторів займають героїчні образи, які стали відлунням подій Жовтневої революції 1917 року.

Незабаром героїчна революційна сучасність знайшла яскраве втілення у творчості багатьох композиторів – В.Косенка (“Експромт”), М.Коляди (“Скерцо”), П.Глушкова (“Скерцо”), Ю.Мейтуса (“Алегро”).

У творах цих митців принцип контрастного зіставлення різноманітних епізодів є головним. При цьому в усіх випадках найважливішу роль відіграють інтонаційні зв'язки, що скріплюють контрастні епізоди, поглиблюють протиставлення модифікацією, розвитком, зміною. У цьому плані характерно

те, що в скрипкових мініатюрах композитори знаходять якийсь провідний образ, який немовби визначає розвиток усього твору.

Яскравим прикладом втілення героїчних образів є “Алегро” для скрипки з фортепіано Ю.Мейтуса. Для п'єси притаманна спрямованість героїчних тем і образів. Єдність ритмічного руху й фортепіанної фактури стали тими формотворчими моментами, які пов'язують з обрамлюючими розділами середній, що відрізняється іншим інтонаційним рішенням скрипкової партії і новим гармонічним змістом фортепіанного супроводу. Також важливу роль у творі відіграють секунди. Вони стали головними інтонаціями, з комплексу яких Ю.Мейтус створив героїко-драматичний характер твору.

Твір “Алегро” написаний у складній тричастинній формі з кодою (А, В, А, Coda). Музика сповнена вогню, завзяття й молодої енергії з перемінною акцентністю. Вона символізує силу й непереможність.

Музика І розділу (А), записана в тональності g-moll, звучить сухо й просто. У середньому розділі (В) особливу увагу привертає один з епізодів, який ритмічно та фактурно близький до першого розділу, але звучить нова виразна мелодія, яку обігрують обидва інструменти (d-moll). Реприза (А₁) повертає в попередню тональність (g-moll). Coda твору – символ нездоланної могутності народної сили. Мелодична лінія в партії скрипки рухається у висхідному напрямку, прискорюючись з динамічним наростанням до трьох форте.

Твір відзначається правдивістю і схвильованістю відтворення глибоких патріотичних почуттів, конкретною образністю музичного змісту, загостреністю і зрілою майстерністю стилю.

У перші пореволюційні роки, коли до влади в Україні прийшла Центральна Рада, склалася сприятлива атмосфера для яскраво нового етапу у творчості українських композиторів. Почало здійснюватися вікове прагнення українського народу до власної державності, втілювалася тенденція націоналізації форм музично-культурного життя. Новим у творах композиторів є введення жанрово-побутових танцювальних образів. Українська музична інтелігенція підтримала створення композиторами творів, які плекали національне відродження.

Пореволюційні роки принесли відчутні зміни в суспільно-політичне життя країни. Наступила нова епоха – епоха якісно нових перетворень у соціокультурній сфері.

У 20–30-х роках, позначених активним виявом національного самопізнання та самоутвердження, з'являються перші твори українських композиторів В.Косенка, П.Глушкова, що демонструють схильність до ретроспективного, дещо академізованого відтворення класико-романтичних традицій. Цитування фольклорних пісенних і танцювальних мелодій органічно узго-

джується з нормативними засадами побудови класичної схеми, а також функційною ясністю, діатонізмом ладогармонічного настрою.

З середини 20-х років спостерігається тенденція до використання конкретних українських народнопісенних зразків із національним забарвленням, зокрема у формі “Інтермецо” й “Менуету” Л.Ревуцького, “Танцю” К.Данькевича, “Колискової” Д.Клебанова, транскрипції “Української народної пісні” Ю.Мейтуса, “Пісні без слів” П.Глушкова, “Прелюд” М.Коляди.

Вдалим поєднанням фольклорної тематики з її яскраво індивідуалізованою авторською розробкою відзначається “Інтермецо” Л.Ревуцького. Інтерпретуючи народні першоджерела, композитор не дотримується рамок образної системи обраного матеріалу і переводить її в площину власного художнього задуму. Це досягається ускладненням гармонії через активне використання хроматизації та альтерації, а також збагаченням дібраних мелодій новими емоційно-смысловими відтінками.

Композитор використав у згаданому творі дві фольклорні мелодії, записані К.Квіткою від І.Франка: “Чи чули ви, люде, о такій новині” та “Ой вербо, вербо кучерява” (обидві побутували на Івано-Франківщині). Саме такий вибір засвідчив тенденцію, характерну для використання Л.Ревуцьким фольклору у 20-ті роки: відсутність емоціональних надмірностей, вишуканості в ладоінтонаційній, метроритмічній та алогічній сферах.

Перша тема, покладена в основу крайніх частин “Інтермецо”, – баладна. Наявну в ній ледь помітну секвенційність автор перетворює в один із принципів розвитку фортепіанної партії. Діатонізм фольклорної мелодії, з ознаками паралельної перемінності типу G-dur-e-moll надав композитору можливість створити музику, багату на звукові барви, технічні і образно-асоціативні властивості.

Друга пісня – весільна, з досить нетиповою для українського фольклору ритмічною схемою 9т (5т + 4т), складає основу середньої частини твору.

В “Інтермецо” наявний засіб переведення “готових” фольклорних інтонацій в іншу емоційну площину: вони відзначаються простотою, невимушеністю звучання у першій частині, драматизмом і романтичною піднесеністю у кульмінаційній другій, одухотвореністю в репрізі.

Окрім хроматизмів і альтерацій, гармонічну мову “Інтермецо” характеризують і цілком самостійні щодо народного першоджерела мелодії. Ознакою твору є варіаційність у розгортанні музичної думки. Широко використані різноманітні хроматичні зрушення, альтерації, підготовлені і невідготовлені затримання, які або контрастують з фольклорною мелодією, або ж відтіняють і доповнюють її зміст. Так виникає своєрідний дует скрипки й фортепіано [30].

Творчість М.Коляди зумовила появу такої манери програмних асоціацій, як живописно-картинна. Музика М.Коляди характеризується барвистістю, вишуканістю гармонічної мови, міцно опертою на діатонічно-ладові основи української народної музики. Його приваблювало опрацювання фольклорного тематизму.

М.Коляда створив один із перших художньо вагомих зразків безпрограмного “Прелюда” (1923 р.). Твір був надрукований лише у 60-х роках. Перекладення для скрипки з фортепіано зробив О.Льєвич. Композитор ввів до українського прелюда образність двох сфер. Першу з них утворює епічна оповідність, де некваплива, спокійна, мелодична думка розгортається у помірному за рухом октавно-акордовому викладі. Друга сфера пов’язана з відтворенням специфічного колориту народних та інструментальних награвань, причому асоціативні уявлення розширюються й за рахунок відображення стану людини під час музикування або сприймання музики.

М.Коляда у безпрограмному “Прелюді” здійснив вихід зі сфери установлених для жанру швидкоплинних почуттів і надав мініатюрі рис монументальності. П’єса написана в складній тричастинній формі (А В А₁), за своїми образно-асоціативними уявленнями може трактуватися як сцена з народного життя (чи розповідь про нього).

Крайні частини написані в тональності h-moll, середня частина – проста двочастинна неконтрастна форма.

М.Коляда майстерно використовує інструментальні награвання танцювального типу. Він активно переосмислює його, розкриваючи приховані можливості ритму, мінливість метричного подрібнення інтонаційних зв’язків, регістрово-фактурну варіаційність бурдонного фону, барви ладогармонічного колориту, вкраплення контрастного поліфонічного викладу тематизму. У цьому виявляються риси того осягнення суті фольклорної музики. Праця М.Коляди виявилася історично важливою та перспективною не тільки в плані кристалізації типових тлумачень безпрограмної мініатюри. У подальшому зусиллями композиторів різних поколінь українська музика збагатилась у різних жанрах п’єсами, що базуються на використанні та індивідуально-стильових відтвореннях інструментального фольклорного награвання [9].

У розвитку скрипкової музики 1920–1930-х років простежується ще одна тенденція – збагачення образного діапазону шляхом залучення інтонацій з інших музичних культур. “Чужі” інтонаційні мотиви найчастіше використовуються у скрипкових варіаціях та мініатюрах. Інтонаційний зміст творів свідчить про прагнення композиторів об’єднати закони сонатності із законами варіантно-строфічного розвитку автентичного матеріалу.

Серед таких п’єс яскраво образністю вирізняються “Пісня” і “Танок” П.Глушкова (1938) на грузинську народну тематику. Глушков орієнтується

у своїй творчості на фольклорні джерела, залучає до тематизму не лише інтонаційно-ритмічні особливості народної творчості, але й розгорнуті елементи пісенно-танцювальних зразків.

“Пісня” П.Глушкова написана в куплетно-варіаційній формі. Початкова побудова “куплету” складається з двох мелодичних утворень: умовно “а” і “в”. Починається твір вступом, написаним у тональності а-*moll*. Далі звучить I куплет, де тема проходить у скрипок. Складається куплет із двох речень, де відбувається субдомінантний перехід у а-*moll*. У музиці відображається пісенність художнього образу.

Після II куплету, який має два речення, звучить програвш, побудований на матеріалі вступу. У III куплеті відбувається підхід до кульмінації. Перше речення – звучить тема у фортепіано, друге речення – кульмінація, розширений каданс, тема звучить у скрипок схвильовано, емоційно. Після цього програвш, який підводить до IV куплету, де знову відчувається безперервний потік мелодії. Складається куплет із двох речень: I речення – тема звучить у фортепіано; II речення – тема у скрипок.

“Пісня” і “Танок” на грузинські народні теми П.Глушкова виявились плідним досвідом створення зразка жанру на основі використання інтонаційної сфери фольклору одного із закавказьких народів. Ці п’єси стали конкретним проявом розширення лексики української скрипкової музики й певним локальним відображенням процесу інтернаціонального збагачення всіх складових частин музичної культури.

Таким чином, формотворчий та образно-тематичний аналіз доробку українських композиторів у галузі скрипкової мініатюри дозволив зробити певні узагальнення та висновки:

– кардинальні зміни соціально-політичної ситуації в Україні спричинили трансформацію образної і тематичної сфер скрипкової творчості митців у напрямі відтворення героїчної сучасності, революційних подій 1917 року;

– політика інтернаціоналізації, проголошена новою владою, сприяла залученню до мелодики інструментальних мініатюр автентичних інтонацій з інших національних культур, зокрема народів Закавказзя та Середньої Азії;

– прихід до влади Центральної Ради та політика “українізації”, проголошена наступним урядом в 20-х роках, позитивно позначилася на утвердженні національного стилю в жанрі скрипкової мініатюри, що виявилось в орієнтації композиторів на фольклорні джерела, які використовуються в їхній творчості як безпосередньо, так і опосередковано;

– скрипкова творчість вітчизняних митців досліджуваного періоду органічно узгоджується з нормативними засадами побудови класичної схеми, а також функційною якістю, ладогармонічним діатонізмом.

У процесі дослідження намітилися перспективні напрями розробки даної теми, що не входили в коло обраної проблематики: стильовий та

виконавський аналіз скрипкової творчості, особливості та перспективи використання віднайдених інструментальних мініатюр у виконавській та педагогічній практиці. Їх опрацювання буде запорукою подальшого поглиблення знань про специфіку розвитку українського скрипкового мистецтва ХХ ст.

1. Архимович Л. Відданість жанру // Музика - К., 1983 - №1 - С.28.
2. Архимович Л., Гордійчук М. Микола Віталійович Лисенко. Життя і творчість - Вид. 2-е, доп. - К.: Держвидав УРСР, 1993 - 307 с.
3. Бас Л. Творчий портрет Ю.Мейтуса - К.: Музична Україна, 1973 - 56 с.
4. Батюшков П. Гортаючи сторінки // Музика - К., 1996 - №5 - С.15-16.
5. Бєляз І. Б.М.Лятошинський - К.: Музична Україна, 1947 - 212 с.
6. Булат Т. Героико-патриотическая тема в творчестве Н.В.Лысенко. Автореф. дис. ... канд. искусств.: 17.00.02 / АН УССР. Отделение общественных наук - К., 1963 - 17 с.
7. Волощук Ю. Скрипкова музика у творчості композиторів Галичини: національні традиції і європейські модерні тенденції - К.: Редакція “Бюлетеня ВАК України”, 1999 - 40 с.
8. Гордійчук М. Класик української музики // Музика - К., 1994 - №6 - С.2-8.
9. Ємець О. На батьківщині митця // Музика - К., 1987 - №5-6 - С.28.
10. Загайкевич М.П. Творчість С.Людкевича: Дис. ... канд. мист.: 17.00.02. - К., 1954 - 424 с.
11. Золотовицька І. Творчий портрет Д.Клебанова - К.: Музична Україна, 1980 - 48 с.
12. Історія української музики. - Т.4 / Ред. Л.Пархоменко, О.Литвинова, Б.Фільц. - К.: Наукова думка, 1992 - 594 с.
13. Кирило Стеценко. Спогади. Листи. Матеріали / Упоряд. С.Федотов. - К.: Музична Україна, 1981 - 475 с.
14. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ-ХХ ст. - Тернопіль: СМП “Астон”, 2000 - 339 с.
15. Клин В. Л.Ревуцький-композитор, піаніст. - К.: Наукова думка, 1972 - 232 с.
16. Косенко В. С. у спогадах сучасників / Упоряд. А.В.Косенко - К.: Музична Україна, 1967 - 179 с.
17. Лісецький С. Кирило Стеценко. - К.: Музична Україна, 1974 - 223 с.
18. Павлишин С. Станіслав Людкевич. - К.: Музична Україна, 1974 - 188 с.
19. Пархоменко Л. Кирило Григорович Стеценко. - К.: Музична Україна, 1973 - 264 с.
20. Рудницький А. Українська музика: Історично-критичний огляд. - Мюнхен: Дніпровська хвиля, 1963 - 406 с.
21. Самохвалов В. Борис Лятошинський. - К.: Музична Україна, 1981 - 52 с.
22. Самохвалов В. Творчий портрет Б.Лятошинського. - К.: Музична Україна, 1972 - 47 с.
23. Стельмащук Р. Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-30-х років ХХ ст. - К.: ІМФЕ ім. М.Т.Рильського, 2003 - 20 с.
24. Стецюк Р. Віктор Косенко. - К.: Музична Україна, 1974 - 157 с.
25. Стецюк Р. Творчий портрет В.Косенка. - К.: Музична Україна, 1974 - 56 с.
26. Суворовська Г. Еволюція жанрів в українській камерно-інструментальній музиці // Українське музикознавство. - К., 1991. - Вип.26. - С.146-154.
27. Творчість С.Людкевича: 36 статей. - Львів: Вищ. Держ. муз. інст. ім. М.В.Лисенка, 1995 - 109 с.

28. Тюмсєва Г. Характерні риси творчості М.Коляди // Науково-теоретична конференція професорсько-викладацького складу музичних вузів Української РСР – К.–Л., 1967. – С.87–88.
29. Шевчук О. Фольклор у творах Л.Ревуцького // Музика. – К., 1980. – №2. – С.10–11.
30. Шеффер Т. Творчий портрет Л.Ревуцького. – К.: Музична Україна, 1979. – 43 с.

In the following scientific investigation was made research of the development peculiarities of the ukrainian violin miniature in 20–30 years of the XX th century in the context of social and cultural processes, and also was made form-creative analysis of the most outstanding compositions of the native composers.

Key words: violin art, violin miniature, repertoire.

УДК 787.3

ББК 85.315.6

Тарас Менцінський

ВІОЛОНЧЕЛЬНА СОНАТА В.БАРВІНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЖАНРУ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті автор розглядає динаміку жанру сонати в українській музиці для віолончелі періоду ХХ ст. Проаналізовано, зокрема, Віолончельну сонату В.Барвінського з точки зору образного змісту, форми, музичної мови.

Ключові слова: віолончель, жанр, віолончельна соната.

Творчість В.Барвінського дедалі більше привертає увагу дослідників. Камерно-інструментальним творам композитора в останні роки присвячено чимало публікацій. Їх огляд дозволяє констатувати, що віолончельна творчість композитора на сьогоднішній день залишається terra incognita. Зокрема, один із найбільш масштабних високохудожніх творів композитора – Віолончельна соната – фактично пройшов повз увагу музикознавців. Звернення виконавців до цього масштабного полотна є також украй рідкісним явищем, оскільки вимагає від виконавців не лише високої майстерності, але й значної фізичної витривалості (твір триває близько 40 хвилин, всі частини виконуються *attacca*).

У монографічному дослідженні С.Павлишин Віолончельній сонаті присвячений короткий огляд [1, с.45–46]. Тому мета статті викристалізувалась у прагненні висвітлити особливості композиційної будови, музичної мови твору, деякі складнощі інтерпретації, а також роль цього твору у становленні й розвитку жанру віолончельної сонати в українській музиці ХХ століття.

Соната для віолончелі й фортепіано В.Барвінського (1926), присвячена чеському композитору В.Новаку, учителю В. Барвінського по композиції, стала першим в західноукраїнській музиці твором цього жанру за участю віолончелі. Відчуваючи відповідальність за стан української музики, композитор свідомо намагався заповнити прогалини в українському репертуарі,

поповнюючи його творами в нових, ще не засвоєних українськими авторами жанрах.¹ Разом із Секстетом (Варіації на власну тему, 1915), Квартетом “Для молоді” g-moll (1935), Сюїтою на українські народні мотиви для віолончелі й фортепіано (1927) та іншими творами Соната fis-moll поповнила камерно-інструментальний доробок митця, що за своїм обсягом і високою мистецькою вартістю на той час перевершив надбання у цій галузі не лише композиторів галицької школи, але й України загалом.

Визначаючи місце Сонати в спадку самого В.Барвінського, доречно послатися на оцінку, дану творові її автором: тридцятивосьмирічний композитор вважав Віолончельну сонату одним із найбільш зрілих своїх творів, хоча й відзначав надмірну її тривалість. Неповторно індивідуальний почерк митця проступає у витонченій своєрідності гармонічної мови опусу, у застосуванні поліфонічних прийомів, що сприяють виокремленню кожної фактурної лінії й тим виразнішому прояву співучості, мелодійності. Тонкий ліризм, наповнений теплою й ширістю, проймає усі твори композитора, складає провідний емоційний струмінь його камерно-інструментальної музики. Звукова барвистість Віолончельної сонати досягається також якнайповнішим використанням виразового потенціалу обидвох інструментів. Втілюючи творчий задум, В.Барвінський розраховує на високу майстерність виконавця-віолончеліста, тонке розуміння логіки розгортання композиції, вільне володіння ним штриховою й артикуляційною технікою, залученням виразових можливостей всього діапазону інструменту (від Ніс контроктави перед ц.49 до fis3 третьої перед ц.35), тембро-динамічного нюансування. Якщо у Квартеті усвідомлення відсутності педагогічного репертуару спонукало композитора до певного спрощення виконавських вимог, то в Сонаті для віолончелі відчутна орієнтація на рівень зрілого високопрофесійного виконавства. Ініціатором і першим виконавцем віолончельних творів В.Барвінського був талановитий віолончеліст, друг композитора Б.Бережницький, з яким часто виступали, виконуючи партію фортепіано [2, с.100]. Визнаний піаніст, В.Барвінський із максимальною майстерністю пише партію фортепіано; піаністична фактура Сонати не мен динамічна й складна, ніж віолончельна. Окрім суто технічних проблем, якими рясніє текст твору, від учасників ансамблю вимагається тонке відчуття музичної образності, природності і ширістю висловлювання (до речі, саме ці якості були визначальними для композитора в оцінці виконавства, про що свідчать його чисельні рецензії на фортепіанні концерти у Львові 20–30-х років).

Ще одна, типова для авторського стилю ознака Сонати, проявляється в яскравій національній окресленості образів. Опора на національну стилістику визначає специфіку творів композитора всіх жанрів. У численних випад-

¹ У пореволюційні роки в Україні загалом з'явилося коло п'яти віолончельних сонат. Зокрема, Сонаті В.Барвінського передувала Соната для віолончелі з фортепіано В.Косенка (1923).

ках це призводить до методу прямого цитування. У даному ж опусі, як і в багатьох інших, композитор уникає методу цитування; фольклорне підгрунтя зазнає індивідуального переосмислення й узагальнення матеріалу. Так, національний елемент стає визначальним у формуванні інтонаційних засад тематизму, фактури, принципів розвитку тощо. М'якість, теплота, ширість основних образів твору – похідні від української народної пісні, близькість до якої відчутна в окремих інтонаційних зворотах оригінальних тем композитора. Ясність, прозорість викладу, підголоскова поліфонія фактури, тональна нестійкість гармонії по-своєму узгоджуються з ритмоінтонаціями фольклорного типу. Безпосередньо впливає з народних джерел і варіаційний принцип розгортання. Панівний у більшості творів В. Барвінського, він стає провідним і у Віолончельній сонаті, значні масштаби якої у великій мірі породжені саме цим фактором: твір “розливається” широким емоційним потоком, у руслі якого вихідний тематичний матеріал зазнає протягом циклу постійних варіаційних змін. Динамічне, на єдиному диханні розгортання творить наскрізний струмінь інтонаційних трансформацій, у результаті якого народжуються нові тематичні утворення, що є фактично варіантами попередніх. Тяжючи до завершених структур та вирізьбленості деталей, композитор свідомо вдається до укладання імпровізаційного лету творчої думки в чіткі композиційні рамки, демонструючи органічний синтез народно-національних елементів з європейськими пізньоромантичними традиціями.

Цикл сонати складають сонатне *allegro* I частини, тричастинність повільної середини та рондо-соната фіналу. Впадає у вічі незвична ладотональна монолітність циклу: усі частини композиції сполучені єдиним ладотональним центром (fis), а також додатково впровадженим прийомом *attacca*. Про традиційну логіку тонального плану в даному творі не йдеться; загострення колористичного фактору інспірує доволі строкату картину тональних змін всередині кожної з частин. Розпочинаючись у певній тональності, тема вже в ході свого викладу залучає цілу низку нових ладотональних барв, так і не повертаючись до вихідного ладотонального центру. Характерною є ще одна особливість: у межах кожної з трьох частин циклу відсутня чітка тональна реприза; досягнення її виявляється тимчасовим, а головна тональність окреслюється лише епізодично. С.Павлишин відзначає особливість тонального плану Сонати, заснованого на півтонових зсувах [1, с.45–46]: як сполучення тем, так і їх виклад часто опирається на принцип низхідного тонального зсуву на півтон. Цементує твір інтонаційна єдність матеріалу – метод варіаційного проростання, що зумовлює й тематичне проростання, передбачає видозміну при збереженні спільності з попереднім тематизмом. Зерном для деяких тем циклу є мелодико-гармонічний зворот початкових тактів Сонати: він у майже незмінному вигляді відкриває другу

частину та з'являється у коді фіналу. З інших інтонаційних “реприз” очевидно є спорідненість теми середини II частини і сполучної партії сонатного *allegro* (I ч.) та рефрену фінальної рондо-сонати, матеріалу другого епізоду фіналу і заключної партії I частини.

Пізньоромантичну генезу основних образів Сонати засвідчує вже сам характер вступу та його співвідношення з подальшим перебігом драматургічних подій. Самозаглибленість думки, інтонація запитання, якою завершується вступний чотиритакт, підсилені романтичним згущенням емоційного фону, похмуризм забарвленням низького регістру, напругою гармонічного колориту. Опора на увідний звук “eis”, витриманий упродовж усього вступу на ферматі, загострює силу інтонаційного тяжіння, виявляючи приховану динаміку цього своєрідного епіграфу. Стосовно наступних тем Сонати слід зазначити, що обидва елементи вступу виступають як їх лаконічні зерна-імпульси, з яких відбувається мелодичне проростання. Перший – на шарування гармоній VI і I ступенів з подальшим “зсувом” (чи не звідси тональна драматургія півтонових “спусків”?) тоніки на альтерований VII ступінь ладу – розчиняється у темах твору рухом по горизонталі включених у гармонічний комплекс звуків. Другий елемент – пунктований підйом мелодичної лінії басу тт.3–4 – передбачає як ритмічний малюнок, так і інтонаційний контур початкових мотивів головної теми.

Зіставлення вступу й головної партії І частини виявляє типовий романтичний контраст психологічних станів, заснованих на єдиному інтонаційному матеріалі. Урочистій багатозначності вступу головна тема протиставляє бентежно-ліричне звірення почуттів. Межування вступного *Grave* і стрімкого *Allegro* головної партії, їх різкий динамічний і фактурний контраст при збереженні інтонаційного зв'язку має аналоги в багатьох романтичних сонатних формах (Ф.Шопена, Р.Шумана, Й.Брамса).

В емоційній палітрі головної партії на перший план виступає лірична схвилюваність, хоча поодинокі яскраві спалахи мажорних відхилень, примножені акордовою фактурою супроводу та різким ритмічним пунктиром $\underline{\text{J}}$ J (з т.8), створюють відтінок особливої романтичної патетики; почасти виникають асоціації і з буремним “Револьюційним” етюдом Ф.Шопена. На прикладі першого речення теми (тт.5–12) спостерігаємо типовий для композитора спосіб структурування широко розгорнутої мелодичної лінії, кожен наступний розділ якої є інтонаційним варіантом попереднього (у свою чергу вихідний мотив – типowo пісенний висхідний хід з V на III ступінь ладу – є видозміною вступних інтонацій баса). Секвентно-варіантний спосіб розгортання теми справляє враження вільного імпровізаційного сплеску, але детальний аналіз матеріалу виявляє присутність у темі чіткої логіки побудови.

Так, перше речення вкладається у восьмитакт квадратної будови (відчуття квадратності порушує метрична змінність т.10). При цьому висхідні квартові пунктири початку теми змінюються на протилежно спрямовані – низхідні з т.5 (другий чотиритакт), відтак пісенна свобода підпорядковується закону симетричного формотворення.

Друге речення (з т.13) викладене у фортепіано і спочатку розвивається у тому ж ліричному ключі, проте надалі характер звучання змінюється. Протяжна мелодична лінія подрібнюється на окремі мотиви, ритмічний малюнок ускладнюється ще імппульсивнішими пунктирами $\underline{\text{J}}$ J (передбачення матеріалу побічної теми), злагоджене звучання інструментів поступається рівноправності партій фортепіано та віолончелі (тт.15–20), більшої індивідуалізації кожної з них. Фактура фортепіано багатовимірна, об'єднує стрімкі арпеджовні злети та акордові пунктири *marcato* в мажорних тонах – характер теми набуває рис особливої піднесеності, зібраності, споріднених із духом революційної романтики.

Початок сполучної партії (ц. 4) композитор декларує введенням нових ключових знаків. Упродовж нетривалого її розгортання характер звучання зазнає різкої зміни: спадає рівень динамічної напруги, уповільнюється темп, акордові пунктири та ламані інтонаційні контури поступаються місцем поступеневості й м'якій терцевості мелодичної лінії, співучим підголоскам паралельних терцій у фортепіано.

Побічна партія (D-dur; *Meno mosso, cantabile*, т.3 після ц.5) розгортається за тим самим принципом підпорядкування вільного імпровізаційного потоку законам сонатної форми. Оксамитовий тембр віолончелі початку теми накладається на ведені сполучною темою секстові “вторі” у піаніста, однак фундаментом для цієї мажорної “ідилії” є імппульсивний квартовий пунктир, захований глибоко в басах. Присутність контрастного елемента, запозиченого з головної теми, є типовою для традиційного вирішення образу побічної партії. Декоративність звучання великою мірою завдячує діатонічній секвенції, що покладена в основу розвитку теми (тт.3–6 після ц.5).

Перший варіант побічної теми складає динамічну тричастинну форму, середина якої вносить незначний контраст (з т.2 до ц.6 вона базується на ритмічному малюнку $\underline{\text{J}}$ J головної партії), а реприза – емоційну кульмінацію, що виливається в захоплюючий дует віолончелі й фортепіано на тлі багатих арпеджованих пасажів супроводу (*a tempo* з т.7 після ц.6).

Другий варіант побічної теми (з т.7 після ц.7, *Ges-dur*) відштовхується від досягнутого емоційного рівня і через інтонаційні зміни в мелодії веде до драматизації образу, “прориву”, звичного для зони побічної партії ще з часів класицизму (у ламаних контурах “зриву” октав тт.3–4 після ц.9 впізнаються обриси інтонацій басової фрази зі вступу до Сонати).

У заспокоїливому *pianissimo* прощально звучить заключна партія (з т.3 після ц.10). Традиційно вона базується на органічному пункті тоніки, закріплюючи основну тональність побічної теми (D-dur). За інтонаційною природою вона найбільше пов'язана з темою побічної партії, хоча вносить і нові інтонаційно-ритмічні елементи (синкопований зворот із низхідною чистою квінтою). Останні зринатимуть у тематизмі третьої частини циклу. Поступово занурюючись у все нижчий регістр, заключна партія згортається інтонаційно до потворення: спочатку фраз, далі – мотивів, аж до репетиційного згасання одного звука в глибинах басів.

Розробка І частини дистанційована від експозиції генеральною паузою (з т.2 після ц.11). Народжуючись у тих же похмурих і тихих (*pianissimo*) низах, де закінчилась заключна партія, початок розробки все ж виступає різким контрастом. Уперше фактура зводиться до оголеного унісону октав, уперше введено нонлегатний штрих *non legato* в піаніста. Тривожні пунктири, взяті зі вступу, поступово перетворюються на тріолі й шістнадцятки (згадаймо експеримент впровадження агогічного *accelerando* точно визначеними вартостями у “Прелюдії методом Ж.Далькроза” В.Барвінського). Завойовується щораз ширший діапазон – аж до блискавичного його охоплення стрімкими арпеджіо, і так розробковий розділ наче набирає розгону. Пунктирним імппульсам у фортепіано ще протистоять розспіви заключної теми у віолончелі.

Перша хвиля піднесення “розбивається” повторенням фрагменту заключної партії (*Meno mosso*, т.3 після ц.12). Друга хвиля (*Allegro moderato*) починає розгін із теситурно вищої точки і веде до схвильованих секвенцій на матеріалі головної партії (з т.3 після ц.15). Тема побічної (у фортепіано, т.4 після ц.17) з’являється в розробці торжествуючого *fortissimo*, однак її подальший хід зводиться до низхідного секвенціювання фрагментів теми та динамічного спаду.

У репрізі головна партія постає видозміненою. Фортепіанне проведення у *fis-moll* змінює *f-moll* при вступі віолончелі (другий виклад). Знову півтонове пониження введене на початку побічної партії, яка проходить спочатку в *E-dur*, згодом – у репрізованому (щодо форми побічної партії) дуєті фортепіано і віолончелі – у *Es-dur*. Заключна партія (т.1 до ц.28) вносить свої корективи, “нав’язуючи” однойменний до головної тональності *Fis-dur*, однак уже з 8-го такту свого проведення повертає назад у тональність кінця побічної (*Es-dur*).

Кода І частини доволі масштабна, її складають чотири контрастні розділи. Перший (з т.4 до ц.30), особливо бентежний, синтезує мотиви головної й побічної тем, у другому (з ц.31) зазнає образного перетворення побічна (на її секундовому гойданні формується стрімка висхідна секвенція *accele-rando*), у третьому (*Piu largo*) – головна тема (пунктир “розгладжується”, у впевненому *fortissimo* дводольними мотивами розділ просувається до канонів віолончелі й фортепіано з т.5 до ц.33), а відновлюється характер головної теми в останньому розділі коди (*Quasi tempo I*).

Друга частина виконує функцію розгорнутого фортепіанного вступу до II частини (*Adagio molto*) і поділяється на два розділи, кожен з яких відкривається лейтгармонією в тому ж ритмоінтонаційному та фактурному вигляді, в якому постав провідний комплекс у початкових тактах Сонати.

Проте якщо перший розділ відштовхується від основної тональності *fis-moll*, в якій закінчилась перша частина, то другий започатковується на малу терцію вище, будучи при тому видозміненим повтором попереднього. Так виникає секвентна повторність масштабної синтаксичної одиниці. Подібний прийом ми зустрічали на початку розробки першої частини. Траплятиметься він і в подальшому розвитку.

Основна тема II частини (ц.37) розпочинається у тональності *fis-moll*, і знову фортепіано повторює незмінний гармонічний зворот, що вертикально нашаровує звуки тоніки, VI й альтерованого VII ступенів ладу. На тих же щаблях заснована мелодія віолончелі. У конструкції теми знову присутній принцип секвенціювання доволі розгорнутих епізодів: з т.2 до ц.38 маємо точне повторення попереднього речення, причому відбувається його півтонове пониження. У даному випадку секвенція не призводить до структурного поділу, вона безпосередньо і малопомітно долучається до траєкторії розвитку

теми. Остання “дихає” вільно, невимушено, поступово народжуючи нові мотивні побудови. У контексті твору ці інтонаційні новоутворення є лише модифікаціями попереднього матеріалу. Так, ще в головній партії I частини з’являється ритмічний малюнок $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ (тут він з’являється з т.4 до ц.38); мотив із чотирьох шістнадцятків із подальшим злетом на кварту (т.4 після ц.38) вже був експонованим у сполучній партії початкового *Allegro*. На основі цього мотиву формується невеликий епізод *allegro* (з т.4 до ц.39), що вирізняється світлим колоритом, тональною визначеністю (*G-dur*).

Середній розділ II частини (*Piu mosso non troppo*) – стилізований граційний танець, який безпосередньо підготований епізодом *allegro*: перші звуки танцю в іншому ритмічному вирішенні точно повторюють початковий мотив попереднього епізоду. Танцювальна жанровість підкреслена барвистими ефектами тонального зіставлення *G-dur* – *C-dur*. Народного духу танцеві додають штрих *spiccato* віолончелі, збагачення її партії мелізматикою, паралелізмами терцій у фортепіано (т.3 до ц.41), світлотіні паралельного мажоромінору (див. особливо переклички т.3 після ц.40, тт.3–1 до ц.42). Моментами звучання середина перегукується з фортепіанним Гавотом *F-dur* із циклу “Сюїта на теми українських пісень” М.Лисенка (див., наприклад, тт.4–5 після ц.40).

Реприза першого розділу динамізована. Відразу впадає у вічі більша розвиненість партії фортепіано. Вищий емоційний рівень початку розділу сприяє досягненню загальної кульмінації форми (після ц.44), в якій обидва інструменти показані однаково яскраво, виступаючи по чергові з виразними проведеннями окремих фраз у перекличках. Відсутність фортепіанного вступу в репрізі призводить до проектування його форми на основний

розділ. Так, віолончельний “спів” двічі бере початок від лейтгармонічного комплексу, причому вдруге його звуковисотний рівень змінюється – відбувається вже звичне пониження на півтон. Епізод “a tempo” в репрізі перенесено в D-dur, чим і готується тональність фіналу.

Багата образно, III частина циклу передбачає чергування запального натхненно-граційного танцю у розмірі 6/8 і співучої кантилені. Головна тема фінальної рондо-сонати (рефрен) містить експозиційну (тт. 1–8 від початку Allegro moderato) й розвиткову побудову, основний спосіб перетворення матеріалу в якій – секвенційний (див. ланки тт. 1–2, 3–6, 10 після ц.47). Безумовним є інтонаційний та метроритмічний зв’язок цієї теми із середнім розділом другої частини Віолончельної сонати – *Piu mosso non troppo*.

Поетичний образ сецесійно стилізованого танцю вносить до фіналу перший епізод – *Meno mosso* (quasi tempo di valse), cis-moll, побічна партія; тональна драматургія “півтонових зсувів” проявляється тут через сусідство D-dur головної партії та cis-moll побічної. Типова піаністична фактура, характер задумливого кружляння, співучість і краса музичної мови та й, врешті, сама ідея поетизації танцю мають романтичне коріння (моментами виникають і більш конкретні асоціації: див., наприклад, мелодичний хід т.3 після ц.49, ідентичний з мелодією початку Етюдів cis-moll op.2 №1 “раннього” Скрибіна. Єднає образи й спільна тональність). При цьому почерк В.Барвінського чітко проступає у свіжих зіставленнях тональних барв (див. тт.4–3 до ц.50), часом переливах паралельних мажору й мінору (E–a, C–G, e–H тт.3–1 до ц.51), що поряд з оспіваними в мелодії характерними інтонаціями надають звучанню неповторного національного колориту (С.Павлишин зазначає близькість даного епізоду до українських веснянок)¹. На матеріалі танцю цікаво простежити реалізацію провідного методу розвитку Сонати – варіантно-варіаційного: у даному епізоді поступова трансформація теми призводить до її переродження в останніх тактах розділу у танцювальну арабеску, максимально наближену до рефрену. Таким чином, вступ останнього виявляється тематично підготовленим. Більше того, введення з т.1 до ц.52 позначки Tempo і ключових знаків D-dur ще не означає повноцінного відновлення образу головної теми. Її інтонаційний контур визріває пізніше, з т.10 після ц.52. У такий спосіб композитор підкреслює характер образних змін у Сонаті, які передбачають не зіставлення завершених синтаксичних одиниць, а базуються на постійних внутрішніх метаморфозах.

Другий епізод фіналу – *Meno mosso, cantabile* (з т.4 до ц.56) – прокладає місток до першої частини циклу, спираючись на інтонації її заключної теми (найочевидніше проступає їх спорідненість у мотиві низхідної кварта

(квінти), поданої у пунктованому ритмі ♪♪♪). В організації звукової тканини епізоду цікавим видається застосування канону. “Відстаючи” на півтакту, упродовж першої половини епізоду фортепіано точно повторює ліричний спів віолончелі; з т.4 після ц.57 співвідношення вступу голосів змінюється на зворотнє (ведучим стає фортепіано). Уведення імітаційної поліфонії призводить до концентрації кантиленної виразовості в кожному з голосів фактури і, як результат, – до максимальної її насиченості, повноти. “Вокальне” мереживо музичної тканини другого епізоду особливо виділяється на фоні свого оточення, контрастуючи з гомофонною фактурою, що переважає в головній та побічній темах третьої частини.

Вільне, “сецесійне” трактування тонального каркасу форми позначається в репрізі III частини на виборі тональностей для обидвох провідних тем: головну викладено в a-moll, побічну – у c-moll. Основна звуковисотна позиція циклу здобувається лише у коді (*Meno mosso, piu largo* з т.3 після ц.67). В однойменному *Fis-dur* тут урочисто проводиться наспівна тема, що ґрунтується на вихідному мотиві рефрену, поданому в ритмічному розширенні. Саме в такому тональному й ритмічному варіанті особливо наглядно виявляється пряма спадкоємність головної теми III частини відносно інтонаційного зерна циклу. Таким чином, основні теми всіх частин увібрали в себе конфігурацію I–VII–V шаблів ладу, вперше подану у вступі. Так, тема головної партії першої частини проходить через мелодичний зворот VII–V–I ступенів у тт.6–7; провідна тема другої частини не лише звуковисотно, але й ритмічно витримує вступний мотив як початковий елемент у своїй мелодичній структурі. Той самий хід увиразнюється у танцювальному вихорі головної партії фіналу.

У подальшому розгортанні коді спеціально виділяється із затриманням на ферматах уведений сюди зі вступу до I частини інтонаційний зворот (тт.3–4 після ц.68). Будучи поштовхом для формування тематизму Сонати, він виступає і в незмінному вигляді, скріплюючи ціле своєрідними арками, з’являючись всередині циклічної композиції (II частина), обрамлюючи цикл (коди III частини).

Загалом кода Віолончельної сонати відрізняється від завершення більшості традиційних сонатних циклів. Звично було б очікувати на цьому драматургічному етапі на стрімкий порив до заключної тоніки. Натомість коду Сонати вирізняє наспівність. Востаннє канонічну імітацію застосовує композитор в останніх тактах циклу – матеріалі заключного фрагменту, як і сама ідея імітаційної звукоорганізації, похідні від другого епізоду фіналу (його більш ранній попередник – заключна партія першої частини). Так, упродовж усього твору відбуваються жанрові, образно-семантичні перетворення початкового звукового матеріалу, що надає Сонаті рис органічної образно-стильової цілісності, виявляє неоромантичну логіку образних взаємозв’язків.

¹ Павлишин С. Василь Барвінський. – К.: Музична Україна, 1990. – С.46.

С.Людкевич назвав Віолончельну сонату В.Барвінського справжньою перлиною української віолончельної літератури [3, с.8]. Поруч із Віолончельною сонатою В.Косенка, Віолончельна соната В.Барвінського стала однією з перших українських віолончельних сонат світового мистецького рівня, яка у 20-ті роки ХХ ст. стала найдосконалішим взірцем української віолончельної класики, заклала фундамент для розвитку цього жанру в українській музиці ХХ століття¹.

Інтонаційна драматургія цієї тричастинної циклічної композиції, заснована на органічному синтезі пізньоромантичної стилістики, впливів російського авангарду (О.Скрябін) та національних фольклорних ідіом (нецитатного типу), дозволяє зробити висновок про формування в жанрі віолончельної сонати самобутнього національного інструментального стилю, що заклав надійний фундамент для розвитку віолончельного інструменталізму у ХХ столітті.

1. Павлишин С. Василь Барвінський. – К.: Музична Україна, 1990. – 45 с.
2. Жук Г. Значення концертної діяльності В.Барвінського та Б.Бережницького у становленні і розвитку віолончельного та камерно-ансамблевого виконавства в Галичині на початку ХХ століття // Музикознавчі студії. – Львів, 2004. – Вип.9. – С.96–102.
3. Людкевич С. Концерт члеста п. Б.Бережницького // Діло 1924. 15.05.4.105 (С.Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Львів, 1999. – Т.1).

The sonata genre dynamics in the XX century period Ukrainian Music for the violoncello is considered. The violoncello sonata by V.Barvinsky is analysed particularly from the point of view image content, music language and the form.

Key words: genre, violoncello, violoncello sonata.

УДК 788.1

ББК 85.315.31

Ігор Гишка

ЗВУКОУТВОРЕННЯ НА ТРУБІ КРИЗЬ ПРИЗМУ АКУСТИКИ ТА ФІЗІОЛОГІЇ

У статті розглядаються питання диференціації єдиної акустичної системи, ролі та взаємодії її елементів у процесі звукоутворення на трубі.

Ключові слова: акустичні резонатори, єдина акустична система, звукоутворення, труба

Питання звукоутворення завжди було й надалі залишається одним із ключових у теорії і практиці виконавства на духових інструментах. Недаремно воно стало об'єктом досліджень багатьох учених-акустиків і музикантів.

¹ В. Барвінського можна вважати також засновником жанру Віолончельного концерту (1949).

Грунтовною працею з цієї проблематики можна вважати підручник “Музична акустика” В.Батеніна, М.Гарбузова та П.Зиміна. Важливі питання розглянуто в роботах “Акустичні дослідження звукоутворення на дерев'яних духових інструментах” М.Волкова та В.Іванова, “Фізичні основи звукоутворення у мідних духових інструментах і вплив варіацій форм мундштуків на музичні характеристики звуку” А.Мазура та М.Чернявського, “Звуковисотна інтонація на духових інструментах і проблема виконавського строю” М.Карауловського, “Деякі об'єктивні закономірності звукоутворення і мистецтво гри на трубі” Г.Орвіда, “Акустика і настроювання музичних інструментів” В.Порвенкова та працях інших науковців. Особливо цікавими з огляду на якість тембру інструмента є “Експериментальні дослідження деяких особливостей звуковидобування на валторні” Ю.Гриценка, “Значення тембру валторни у процесі навчання” та “Дослідження спектральних характеристик звукоряду валторни і роль амбушура у формуванні якісного звуку” І.Якустиді, “Амбушур фаготиста” В.Апатського та “Естетичні проблеми культури звуку на мідних духових інструментах” А.Паутова.

Разом з тим, варто відзначити й те, що деякі аспекти згаданої проблематики залишилися малодослідженими. Серед них – питання акустичного резонансу дихальної системи духовика, детальна диференціація єдиної акустичної системи та роль кожної з її складових у звукотворчому процесі. Власне ці та інші малодосліджені питання й визначили мету статті. Об'єктом дослідження обрана єдина акустична система, а предметом – процес звукоутворення на трубі.

Вважається, що виконавський апарат духовика складається з наступних компонентів: дихання, язик, губи та пальці¹. Сьогодні до згаданого “ансамблю” долучають акустичні резонатори звукоутворюючого апарату – ротову порожнину, горло, гортань, трахею та бронхи. Тут відбувається формування, а відтак і підтримка резонансу звуку.

Музична акустика пов'язує виникнення звуку в духових музичних інструментах із процесом генерації повітряного стовпа, що заповнює їх внутрішній об'єм. Основною причиною виникнення звукових коливань цього об'єму є зміни швидкості повітряного струменя, що надсилається в інструмент виконавцем. Спочатку ці коливання виникають у результаті зіткнення повітряного потоку з твердим тілом (тростиною, губами), що знаходиться на його шляху, а відтак від проходження крізь отвори різних діаметрів та внаслідок зустрічі з середовищем іншої щільності. Функцію твердого тіла у мідних духових інструментах виконують губи. Вони виступають м'якими

¹ Зважаючи на те, що пальці в процесі звукоутворення безпосередньої участі не беруть, вони в пропонованій статті розглядатися не будуть.

масивними язичками перетинчастого типу й, будучи закритими, утворюють перпендикулярну (щодо руху повітряного струменя) перепону. Силою свого потоку повітряний струмінь збуджує її краї, у результаті чого виникають періодичні коливання, вібрація, дзиччання, або, як сьогодні прийнято називати, “базинг”, – першооснова майбутнього звуку інструмента. Пройшовши крізь губи та перетворившись із фізичної (механічної) енергії стиснутого повітряного струменя в акустичну (звукову), ця вібруюча періодичними поштовхами повітряно-звукова субстанція опиняється в чашці мундштука, де перед нею постає наступне завдання – потрапити в отвір його устя. Зважаючи на те, що діаметр устя мундштука є надто малим (приблизно 3,6–3,8 мм) і неспроможним одразу пропустити усю повітряно-звукову масу, тут виникають вихори (почергові розрідження і згущення стиснутого повітря). Це підтверджується дослідженнями Річардсона, який виявив, що внаслідок цього в усті утворюються так звані “крайові тони” [1, с. 158]. Таким чином, устя мундштука виступає другою після губ перепону, яка змінює фізичні та естетичні показники повітряного потоку. Далі повітряний струмінь потрапляє в ніжку мундштука. Тут відбувається його звукове підсилення та збагачення тембром. Збагатившись тембром у мундштуці та рухаючись далі, повітряно-звукова суміш нарешті опиняється в інструменті, де знову зустрічає опір повітря іншої щільності. Силою свого потоку вона натискає на повітряний стовп, що наповнює трубу, робить його пружним та, приводячи в дію, перетворює у звучне тіло. Наступний перепад тиску звуковий потік зустрічає на виході з розтруби – кордоні, де щільність повітря є нижчою. Тут його швидкість суттєво зростає, а тиск зменшується. З одного боку, це спричиняється до випромінювання звуку в атмосферу, а з іншого, – до відбиття звукової хвилі в інструмент¹. Відтак вона (звукова хвиля) знову відбивається від протилежного кінця інструмента і так продовжується до тих пір, доки інструмент звучить. Власне так в каналі труби виникає стояча повітряна хвиля конкретної частоти коливання, що визначає висоту видобутого звуку [2, с. 143].

Цікавим тут є те, що із зародженням у каналі труби звукових хвиль аналогічні (тільки із зворотною фазою) коливання виникають у дихальних шляхах виконавця. Насамперед генератором, а відтак і коректором цих коливань у згаданих об’ємах виступають губи. Таким чином повітряний об’єм інструмента, дихальних шляхів і губи стають звукотворчими елементами системи, яка в результаті дії на неї енергії повітряного струменя перетворюється в автоколивальну.

За спостереженням науковців кафедри акустики Московської консерваторії “...всі духові інструменти (тобто язичкові та амбушурні)

¹ Згідно із законами акустики, звукові хвилі, що розповсюджуються у повітряному середовищі, мають здатність відбиватися від кордонів середовища іншої щільності.

розглядаються як система, що ґрунтується на взаємодії трьох факторів: коливальний процес у резонуючій надставці + збудник + коливальний процес у резервуарі із запасним повітрям” [1, с. 104].

Аналогічну думку висловлює дослідник Валерій Порвенков: “...генератор звукових коливань (амбушур і мундштук) механічно й акустично підключені, з одного боку до повітряного об’єму, що знаходиться в горлі і грудній клітці музиканта, а з іншого боку – до повітряного резонатора і трубки інструмента. Повітря в цих площинах і об’ємах також приводиться в коливальний рух, як і повітря в трубці інструмента. Таким чином, з точки зору акустики, виконавець-музикант зі своїм інструментом утворює зв’язану систему з трьох елементів. Звідси випливає, що частоти тонів, які відбуваються на інструменті, з погляду фізики є власними частотами системи трьох елементів:

- 1) повітряного резонатора грудної клітки, порожнин горла й голови;
- 2) губ з мундштуком або тростиною, як генератора звукових коливань;
- 3) резонуючого стовпа повітря в трубці інструмента” [3, с. 151].

Отже, науковець також розглядає згадану акустичну систему як триєдине ціле з тією тільки відмінністю, що послідовність розгляду він розпочинає від повітряного об’єму, який розташований у горлі та грудній клітці музиканта, а лише відтак говорить про резонуючий стовп повітря в інструменті. Тобто, усе розглядається згідно з рухом повітряного струменя. Разом із тим, зародження звукових коливань відбувається на губах, і саме звідсіля, на нашу думку, могла б розпочинатися ретроспектива утворення акустичної системи. Проте враховуючи, що акустична система інструмента та акустичні резонатори дихального апарату виконавця включаються в дію одночасно, суперечка щодо послідовності розгляду та ступеня важливості всіх елементів єдиної автоколивальної системи втрачає сенс.

Професор Ю. Усов описує процес звукоутворення на трубі так: “Повітря, спресоване в дихальних шляхах виконавця, продувається крізь в особливий спосіб складені, натягнуті й стиснені губи виконавця, силоміць розсуваючи щілину між ними й приводячи їх до коливання. Результатом є періодичні збільшення й зменшення простору між губами, а отже – зміна кількості повітря, що поступає в канал інструмента. Це і вважається основним механізмом, що викликає в резонуючій надставці, тобто в основній частині труби, стоячі хвилі. Таким чином, три елементи: коливальний процес у резонуючій надставці, збудник коливань (амбушур виконавця) і коливальний процес у резервуарі з запасним повітрям (дихальні шляхи виконавця) – утворюють єдину автоколивальну систему, в якій якості всіх елементів, впливаючи на поведінку інших, визначають отриманий у результаті звук труби” [4, с. 32].

Визначаючи основні функції активних “часників” звукотворчого процесу на трубі, можна зробити висновки, що роль збудника звукових коливань виконує повітряний струмінь, генератора – губи, а випромінювачів звуку – розтруб та, до певної міри, корпус інструмента. Язик, натомість, виконує функції клапана, що відкриває повітряному струменю доступ до губів, коригує його тиск, швидкість і напрям руху, а також бере участь у формуванні відповідного резонаторного об’єму ротової порожнини. Виконуючи у звукотворчому процесі різні функції, ці органи водночас формують систему, в якій частоти звуків, які утворюються в інструменті, фактично є власними частотами усіх її ланок. Разом з тим, розглядаючи складові єдиної акустичної системи, зауважуємо, що у ділянці, де проходить коливальний процес із запасним повітрям, діють надто неоднорідні, як з огляду анатомії, так і фізіології органи – легені, бронхи, трахея, гортань, голосові зв’язки, порожнина рота та язик. Зважаючи на це, пропонуємо розглядати цей повітряний резонатор як такий, що складається з двох частин – нижньої та верхньої. До нижньої ділянки резонаторного об’єму слід зарахувати легені, бронхи, трахею та гортань. До верхньої – ротову порожнину та язик.

У нижній (першій) ділянці забезпечується створення енергії повітряного струменя, його опора, тиск і “стартова” швидкість. Нагадаємо, що до цієї ділянки також належать і легені. Проте легені, як надто пористий орган, не резонують. Вони лише виконують роль резервуара, що забезпечує процес генерації звуку. Чистими резонаторами тут виступають бронхи, трахея та гортань.

Верхня (друга) ділянка цього резонаторного простору – це ротова порожнина. Тут відбувається корекція тиску та швидкості повітряного струменя, а також підготовки передачі його енергії амбушуру. Цю функцію виконують м’яке піднебіння, порожнина рота та язик. Власне, насамперед язик бере активну участь у формуванні та корекції повітряного потоку, підготовці його до звукового старту.

Аналогічний поділ є також доцільним при вивченні наступних ланок “фабрики звуку” – губів і мундштука та інструмента.

Третю ланку в диференціації єдиної акустичної системи ми бачимо у проміжку “губи – вихідний отвір ніжки мундштука”. Це відрізок, де повітряний струмінь перетворюється у звук та збагачується тембром. Сконструйована на кшталт рупора, конусоподібна ніжка мундштука виступає частиною резонуючої надставки – інструмента, а за його відсутності до певної міри може навіть виконувати роль автономного міні-резонатора. Щоправда, специфіка цього “міні-інструмента” в тому, що його повітряний стовп позбавлений фізичного поділу на обертона, а тому на мундштуці неможливе передування. Зате, коли мундштук з’єднаний з трубою, така конструкція

внутрішньої частини його ніжки оберігає інструмент від різноманітних резонансних збурень. Власне, в цій частині мундштука зароджується процес, який відтак впливає на стоячу хвилю інструмента.

Четвертою умовною ланкою єдиної акустичної системи можна вважати інструмент. Останній – це, насправді, резервуар, оболонка, резонуюча надставка, у якій розташований повітряний стовп. У момент входження ритмічно пульсуючого струменя в інструмент виникає поштовх – ініціатор початку генерації повітряного стовпа, що в інструменті, з одного боку, та того, що знаходиться в резонаторах дихальної системи виконавця – ротовій порожнині, горлі та грудній клітці музиканта, з іншого боку. Усе це “оживає” одночасно, утворюючи єдине звучне тіло, або інакше – єдину (об’єднану) акустичну систему інструмента й виконавця. Тепер утворюється повноцінний звук труби з усіма його фізично-акустичними властивостями. Завдяки резонуючій надставці (корпусу інструмента) відбувається його збагачення, підсилення та випромінювання в атмосферу. Основне ж випромінювання звуку здійснюється розтрубом.

Отже, якщо розглядати цю систему згідно з рухом повітряного струменя, то послідовність її компонентів буде наступною:

- 1) ділянка створення повітряного струменя, його опори, тиску та “стартової” швидкості. Кордони: діафрагма – гортань;
- 2) ділянка корекції тиску повітряного струменя та підготовки передачі його механічної енергії амбушуру. Кордони: гортань – губи;
- 3) ділянка перетворення механічної енергії стиснутого повітряного струменя з виключно фізичної (механічної) субстанції у фізично-акустичну (звукову), зародження звуку та його кристалізації. Кордони: губи – вихідний отвір ніжки мундштука;
- 4) ділянка генерації повітряного стовпа, утворення та підсилення звукової хвилі, її тембрального збагачення та перетворення в художньо-мистецький продукт. Кордони: носок інструмента – розтруб інструмента.

Варто зазначити, що згадане розчленування є умовним. Усі чотири ділянки цього звукотворчого об’єднання є резонаторами. Водночас, хочемо звернути увагу на те, що найчастіше всілякі акустичні та фізіологічні проблеми виникають на стиках цих умовних ділянок. Так, наприклад, невідповідність утвореного виконавцем тиску повітря з висотою звуку, що видобувається, може перетворити горло виконавця з інспілятора звукотворчого процесу в його перепону. У результаті створення більшої ніж потрібно сили повітряного струменя може відбутися його вимушена затримка в ділянці ший та (як результат) її розширення, а відтак і втрата якості звуку. Він стане слабким, нелетким, сутужним. Подібні ознаки матиме звук також і при надто слабкому видиху повітряного струменя. виправити описані помилки можливо лише цілеспря-

мованими тренуваннями, створюючи узгоджену збалансованість фізичних параметрів повітряного струменя та позицій горла.

Другою ланкою, вартою уваги виконавця, є ротова порожнина. При формуванні “повітряної заготовки” для наступного умовного кордону – губів – відбувається її трансформація. Значною мірою цьому допомагають язик і рухома нижня щелепа. Для видобування низьких звуків об’єм ротової порожнини збільшується, язик опускається на дно рота і, навпаки, під час підготовки до видобування високих звуків ротова порожнина зменшується, а язик займає високу позицію. Змінюючи свою конфігурацію в ротовій порожнині та виступаючи нижньою межею повітряного потоку, язик здійснює керування напрямком руху повітряного струменя, формування акустики ротової порожнини та координацію виконавського дихання і губів. Музикант повинен уміти готувати “звуковий старт” таким чином, щоб у ротовій порожнині не виникало аеродинамічних неузгодженостей. Тому тут балануються інтенсивність, швидкість та кількість повітря, необхідні для видобування відповідного звуку, а під час гри здійснюється корекція акустичного резонатора виконавського апарату. І лише підготувавши синхронні дії органів дихання і язика, виконавець “дозволяє” повітряному струменю доступ до губ.

Наступною межею виступають губи. Пам’ятаючи про те, що губи виконують роль генераторів звукових коливань, не слід забувати про їх стримувальні та регулювальні функції. За допомогою пружності та гнучкості досягаються такі передумови для їх генерації, які необхідні для видобування звуку конкретної висоти, гучності та тембру.

Пройшовши крізь губи в мундштук та перетворившись із суто фізичної (механічної) субстанції у акустичну (звукову), тепер уже озвучений потік вступає у фазу естетизації.

Важливим завданням для виконавця під час проходження межі останньої ділянки – “ніжка мундштука – носок інструмента” – є збереження утвореного на губах і трансформованого в мундштуці звуку. Саме тут надзвичайно важко проконтролювати зникнення його “першооснови” – базингу, адже в дію вступає основний підсилювач звуку – резонуюча надставка – інструмент. Тут варто застерегти, що було б помилкою вважати трубу лише підсилювачем звукових коливань, які утворилися на губах та ніжці мундштука. До певної міри це так, проте основне завдання інструмента – це утворення повноцінного звуку з визначеною висотою, динамікою гучності, тривалістю та тембром. Анатолій Паутов наголошує на тому, що “...повітря, що поступає в інструмент, модулюється імпедансом¹ губної щілини. У результаті утворюється об’ємний потік повітря в мундштуці, від тиску якого залежить

¹ Імпеданс – відношення амплітуди тиску і швидкості протікання повітряного струменя. – І.Г.

форма хвилі на виході з інструмента, а отже і якість звучання” [5, с.96]. Нагадуємо, що увесь цей процес стартує одночасно в чашці, ніжці мундштука та інструменті. З іншого боку, у цей час включаються акустичні резонатори дихальної системи трубача, які, насамперед, покликані допомогти в утворенні повноцінного, якісного звуку.

Прагнення наповнити кожен звук гарним тембром було й залишається головним завданням кожного виконавця. Відомий німецький дослідник тембру звуку Герман Гельмгольц стверджував, що тембр звуку залежить від кількості, висотного розташування й величини по амплітуді обертонів, що є його складовими. Відтак, у 30-х роках минулого століття ця класична теорія була доповнена формантною теорією, згідно з якою “...збільшення інтенсивності обертонів, що потрапляють у формантну зону, зумовлене присутністю резонансу в самому інструменті (як у струнних інструментах), або в об’ємі повітря, яким заповнений цей інструмент (як у духових інструментах)” [2, с.142]. Від себе додамо, що сьогодні ці висновки можна доповнити даними про невідмінну присутність резонансу і в дихальних шляхах виконавця.

Таким чином, якість звуку труби залежить від багатьох факторів: 1) розміру й форми резонуючого об’єму повітря в каналі інструмента і його розтруба; 2) матеріалу резонуючої надставки (корпусу й розтрубу інструмента); 3) якісних характеристик джерела звуку, його трансформації в мундштуці, корпусі труби та її розтрубі; 4) кількості утворених у звуці інструмента частинних тонів (обертонів); 5) акустичного середовища, в якому цей звук розповсюджується та сприймається; 6) умінь виконавця користуватися акустичними резонаторами дихальної системи; 7) здібностей музиканта та його потреби продукувати естетичний звук.

Підсумовуючи, варто ствердити наступне: 1) у результаті взаємодії фізіологічних та акустичних факторів утворюється єдина акустична система, усі елементи якої є взаємозалежними й однаково важливими; 2) розуміючи, що звуковидобування і звукоутворення – це тільки перші, “технічні” сходинки складного музично-виконавського процесу, виконавець повинен усвідомлювати, що власне “...техніка – це те, що дозволяє художникові реалізувати свою думку, втілити її в тканину твору мистецтва. І найкращий засіб звільнити свою думку від турбот з технічного її втілення, які відволікають, полягає в оволодінні технікою настільки вільно і майстерно, щоб уява творця могла зосередитися тільки на змістовно-образній стороні мистецтва” [6, с.193]. Лише досконале розуміння того, що відбувається в момент звуковидобування та звукоутворення в системі “організм – інструмент”, дозволяє виконавцеві свідомо керувати нею, а доведені до автоматизму технічні навички гри дають можливість у процесі гри, коли превалюють психоемоційні процеси, зосереджуватися на головному – створенні художнього образу.

1. Музыкальная акустика / Под ред. Н.А.Гарбузова. – М.: Музгиз, 1954 – 236 с.
2. Алатский В. Акустическая природа фагота // Актуальные вопросы теории и практики исполнительства на духовых инструментах: Сб. трудов. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1985. – С.141–159.
3. Порвенков В. Основы музыкальной акустики // Акустика и настройка музыкальных инструментов. – М.: Музыка, 1990. – С.23–52.
4. Усов Ю. Методика обучения игре на трубе. – М.: Музыка, 1984. – 213 с.
5. Паутов А. Эстетические проблемы культуры звука на медных духовых инструментах // В помощь военному дирижеру. – М.: Военно-дирижерский факультет при Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского, 1981. – Вып. XXIII. – С.91–107.
6. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. – М.: Музыка, 1976. – 369 с.

The article deals with the problems of differentiation of the unique acoustic system, functions and the interaction of its elements in the process of sound-creation on the trumpet.

Key words: acoustic resonators, unique acoustic system, sound-creation, trumpet.

УДК 788.1

ББК 85.315.31

Олег Варянюк

РОСІЙСЬКА СОНАТА ДЛЯ ТРУБИ Й ФОРТЕПІАНО. ДОСВІД СТРУКТУРНО-СТИЛІСТИЧНОГО АНАЛІЗУ

Дана стаття є першою спробою актуалізації маловідомого репертуарного пласта, який складають російські зразки жанру сонати для труби і фортепіано першої половини ХХ століття.

Ключові слова: труба (муз. інструмент), соната, репертуар.

Мета даної статті привернути увагу виконавців і дослідників до жанру сонати для труби і фортепіано, який волею обставин є маргіналом у досить багатому і розгалуженому репертуарі для мідних духових інструментів. Маючи досить глибоку історико-стильову генезу (XVII – початок XVIII ст.), ця жанрова галузь тим не менше не посіла пріоритетних позицій в інструментальній культурі класико-романтичної доби. Оминувши цей еволюційний етап, соната для труби і фортепіано буквально увірвалася в камерно-інструментальну культуру ХХ століття, асимілюючи концептуальні і граматичні норми часу. Тривалість майже двохсотлітньої часової паузи пояснюється кількома причинами:

- 1) комплексним вирішенням проблеми хроматичного строю труби, який у перспективі призвів до темброво однорідного і максимально чистого звучання;
- 2) заповільненістю композиторської акцептації цього інструмента у сольо-ансамблевому амплуа;

3) необхідністю поступового відходу від семантичних стереотипів героїчності, сигнальності, фанфарності, а значить, і тих інтонаційних формул, які є їх носіями.

На те, щоб обійти ці “камені спотикання”, пішло майже два століття, впродовж яких труба посіла гідне місце як оркестрово-туттійний та оркестрово-солюючий інструмент. Яскравість, потужність його тембрових характеристик, постійно зростаючі технічно-виразові можливості логічно викликали до життя жанр концерту для труби з оркестром. У першій третині XVIII століття, в “золоту добу” стилю *clarino* його представили А.Вівальді, Т.Альбіноні, Г.Ф.Телеман; на межі XVIII і XIX – класичні зразки Й.Гайдн та Й.Н.Гуммель; у ХХ – О.Бьоме, О.Гедіке, В.Щолоков, С.Василенко, О.Арутюнян, М.Вайнберг, О.Красотов, М.Бердієв, В.Беседіна та інші.

На тлі бурхливого розвитку масштабної концертно-симфонічної лінії становлення трубного репертуару звернення до жанру сонати мало спорадичний характер. Його можна розцінювати як устремління розширити репертуарні обрії і, водночас, як відповідь на педагогічні запити видатних професорів Московської консерваторії М.Табакова, М.Адамова, Г.Орвіда, С.Срьоміна; Петербурзької – О.Гордона; Київської – В.Яблонського, М.Бердієва. Зокрема перу останнього належить єдиний зразок даного жанру в українській музичній літературі¹. Сприяє популяризації камерних жанрів для труби формування системної базової та професійної освіти, що охоплює усі ланки – від ДМШ до консерваторії.

Проблема збагачення сольної і камерної літератури для труби досить гостро постає і на порядку денному Спілки радянських композиторів. Так, наприклад, відомим педагогом і композитором О.Гедіке була створена спеціальна “Бібліотека для духових інструментів”, у яку він включив власні твори та переклади різних композиторів, не оминаючи жодного інструмента – від флейти до тромбона [3, с.111].

Ще одним каталізатором репертуарного росту стала конкурсна політика, зокрема періодичне проведення всесоюзних, а також численних міжнародних конкурсів виконавців на духових інструментах. Так, завдяки конкурсу “Празька весна” 1962 року, присвяченого тільки мідним духовим, уперше радянські виконавці знайомляться із Сонатою для труби і фортепіано П.Хіндеміта, Сонатиною для труби Б.Мартіну [3, с.157].

Камерний доробок російських радянських і східноєвропейських композиторів для труби сублімував кращі риси того, що було досягнуто в жанрах фортепіанної і струнної сонати. За доволі короткий період – із 1939 року (дата

¹ Докладніше про М.Бердієва у праці В.Посвалюка “Трубачи Києва. Прошлоє и настоящее”. – К., 2000.

написання Сонати Б.Асаф'єва) по 1980-ті роки – було створено близько 20 зразків, кожен з яких є яскраво-індивідуальним вирішенням жанрової моделі.

Пропонуємо короткий огляд декількох сонат, що увійшли у класичну скарбницю трубно-літератури ХХ століття.

Соната для труби і фортепіано Б.Асаф'єва (1939) – один із перших у російській музиці творів цього жанру. Доктор мистецтвознавства, академік Б.Асаф'єв саме в тридцятих роках цілком присвячує себе композиторській діяльності. У Сонаті для труби і фортепіано він проявив себе і як шанувальник російської музичної класики, і як палкий прихильник нових віянь у мистецтві ХХ століття.

Розгорнутий чотиричастинний цикл Сонати витримано у майже традиційній послідовності темпових контрастів. Як звичайно, твір відкривається енергійним *Allegro*, за яким ідуть співуче *Adagio* та молодецьке *Scherzo*. Нетиповим є завершення циклічного ряду: в якості останньої частини виступає велична Сарабанда. Її поява накладає відбиток сюїтності, однак у сюїті місце сарабанди – в центрі циклу, фінал же, як підсумок формування сонатного циклу, вимагав моторики, динаміки (в танцювальній сюїті ця роль доручалася жизі, рідше буре, в ранніх сонатах і концертах фінальна частина викладалася в динамічних потоках поліфонізованих *Allegro* чи *Presto*). Цікаво простежити розгортання тонального плану Сонати: послідовність В – Es – F – В відповідає контурам типової гармонічної формули T – S – D – T, що мало б сприяти враженню поступального руху вперед, закономірного чергування етапів форми. Цементує цикл композиційний прийом інтонаційних арок (термін Б.Асаф'єва): мелодична фраза вступу до першої частини Сонати майже дослівно інтонується у вступі до фіналу, в окремих випадках контури ініціального мотиву проступають у неекспозиційних ділянках форми середніх частин.

У першій частині – “*In modo classico*” – автор часом послуговується “інтонаційним словником епохи бароко” (термін Б.Асаф'єва). Часом *Allegro* звучить по-бахівськи, часом у ході “переінтонування” (термін Б.Асаф'єва) запозичені стильові моделі переосмислюються, поєднуючись із новою сучасною лексикою. Найбільші корективи в обраний матеріал вносить розробковий розділ. Учень М.Римського-Корсакова, Б.Асаф'єв підсвідомо стилізує деякі сторінки оперних чи симфонічних творів видатного “кучкіста”. Традицію російської класики відчутно також у барвистих гармонічних зворотах, романтичних “сплесках” фактурного арпеджіато (див. розробку). За формою перша частина подібна до старосонатної, народженої ще в клавірній музиці Д.Скарлатті. Теми експозиції чітко розмежовані, їх структура свідома спрощена. Тема головної партії (з т.3) вкрай лаконічна: це період повторної будови (4+4) з чітко вираженою логікою “запитання – відповіді”. Солуюча труба звучить дзвінко, чисто, ясно, від виконавця автор вимагає

досконалою технікою *staccato*. Функцію фортепіано зведено до мінімальної підтримки труби на початках фраз, натомість у каденційних зонах (т.б, 10) піаніст відгукується на напружені, рельєфні фрази труби луною-імітацією.

Сполучна партія (з т.11) вносить різку динамічну зміну (терасоподібність динаміки – ще один штрих до барокового образу першої частини): непохитну рівність ритмічного поділу головної теми змінюють тріольні коливання. Типово секвенційна за будовою, сполучна партія підводить до домінантно-тональності побічної партії – *g-moll*.

Після прямолінійно загострених загальних форм руху головної теми округлі інтонації побічної, народжені із вступу до Сонати, вносять рельєфний образний контраст. Як і раніше панує чиста діатоніка. Три проведення побічної теми виростають у мініатюрний варіаційний цикл. Закріплює *g-moll* відносно нова за матеріалом заключна партія (з ц.2; з попередніх тем тут упізнаємо гами головної, тріольні коливання сполучної, кадансуючі фрази т.3-2 до ц.3 нагадують перший мотив побічної теми).

У розробковому розділі композитор подрібнює теми на окремі фрази, мотиви, поєднує їх у контрапунктичних нашаруваннях та імітаційних відлуннях. На першому етапі в розробку включається тема головної партії (з ц.3). Після *g-moll*'ного кадансу завершальної зони експозиції та наступної генеральної паузи тема вступає в далекому *f-moll* (як і раніше, грані форми чітко підкреслені). Короткий епізод “опрацювання” побічної теми (з т.6 після ц.3) передбачає її контрапунктичне з'єднання з елементами головної.

Реприза в старовинній сонаті за правилами має дослівно повторювати експозицію. Однак Б.Асаф'єв відновлює експозицію з великими змінами. Головна партія тут фігурує в побічній тональності, деколи взагалі випускається. У даному випадку тематичні ознаки репризи виникають із т.15 після ц.3. Перше речення головної теми подається в *D-dur*, але вже через три такти “пробує” свої сили в *C-dur* – знову слух констатує різкий тональний зсув. Подальший перебіг подій залучає фрагменти побічної й сполучної тем – вони і продовжують розробку, і утворюють передікт до репризи. Репризний блок побічно-заключної партії не витримано в єдиній тональності. Розпочавшись із ц.5 у головному *B-dur*, побічна модулює у вже звичний для себе *g-moll*; роль заключної, таким чином, зводиться до налагодження зворотного шляху до здобуття й закріплення основної тональності.

Величне *Adagio* відкривається чудовою кантиленою широкого дихання з ясно вираженими фазами хвилеподібних піднесенень і спадів, багатством інтонаційно виразних мелодичних орнаментів. У той час, як труба “виспіває” світлу елегію, фортепіанна фактура на початку другої частини утримує майже незмінні гармонічні вертикалі щільними синкопованими акордами, що дещо тамують емоційний пафос мелодії. Виникає контрастна

поліфонія пластів, внутрішнє протистояння, здатне інспірувати подальшу драматизацію образу.

Розгортання теми в експозиційному розділі складної тричастинності супроводжується збагаченням фортепіанної фактури (див. переклички імітаційного типу із солюючою трубою тт.6–7, 13–15, 18–19, поліритмію з т.7 до ц.2). Інтонаційний розвиток теми включає постійне оновлення матеріалу. Нові грані образу розкриває середня частина (*Piu andante* з ц.2): тема звучить *risoluto, forte*, в її мелодичну будову проникають малі зменшені септакорди, в супровід – спалахи пасажів, поліритмія, гострі ритмічні пунктири та патетичні акордові репетиції. Епізод *Agitato* (з ц.3), опираючись на обернення вихідного мотиву Сонати, веде трубну мелодичну лінію вибагливими ходами тритону та зменшеної септими. Загалом середина *Adagio* сповнена романтичного пафосу: глибоке, оксамитове звучання труби в експозиційному розділі змінилося на експресивне, емоційно відкрите. Скорочена реприза (*Tempo I*) встановлює настрій піднесеного спокою, в кодї (*Molto tranquillo*, з ц.4) інструментальні перегуки тт.8–15 на тлі незмінного тонічного органного пункту вносять відтінок пасторальності.

Третя частина вносить у цикл образи свята. Яскраве, запальне, ефектне за звучанням і зручне для виконавця Скерцо із Сонати Б.Асаф'єва є окрасою учбового репертуару як самостійна блискуча концертна п'єса. Суттєва виконавська проблема полягає у репетиційній техніці. Крайні частини форми відповідають духу неокласицистської “три” початкового *Allegro* Сонати, в середньому розділі (*Poco meno*) відчутний “спортивний”, молодецький тонус радянської масової музики тридцятих років. Форма Скерцо підкреслено елементарна. Обрамлює складну тричастинність (*Da Capo*) типова реприза проста двочастинна форма ($a-a_1-v-a_1=8+8+8+8$). Тріо (*Poco meno*), хоч і не дає спаду динаміки (навпаки, після попереднього *mf* динамічний рівень зростає до *forte*, труба звучить *marcato*), все ж позначене деяким спрощенням фактури: якщо в експозиційній зоні інструменти навіть вступали в канон (тт.9–13 від початку теми), то тут партія фортепіано зводиться до дзвінких акордів *secco* в тісному розташуванні, зосереджених у середньому регістрі і покликаних забезпечити елементарну гармонічну підтримку мелодії труби. Форма тріо – період повторної будови 8+8. Традиційним є й вибір тональності *B-dur*, субдомінантової до основного *F-dur*.

Не можна, “не чуючи думки композитора і можливостей її розкриття, стверджувати, що музика невдала за формою і що потрібні інші форми”, вважає російський вчений [1, с.221]. Зміст визначає форму, виправдовує будь-які трансформації усталених композиційних схем. Діалог століть можна почути в *Сарабанді* з трубної Сонати Б.Асаф'єва: поєднання величного, апробованого часом, із живим, безпосереднім, емоційно непередбачуваним.

Стилістичний дисонанс у “бароковому” образному строї *Сарабанди* відчувається вже в перших тактах теми й призводить до руйнування регламентованої конструкції. Урочиста, поважна тема в належному тридольному метрі з характерним акцентом на другій долі такту раптом тимчасово переривається введенням у тт.13–14 чотиридольної низхідної секвенції з вибагливими тріольними залігуваннями. Змінюється фортепіанна фактура, в гармонічну мову проникає барвиста послідовність септакордів побічних ступенів. Неважко визначити походження даного фрагмента: його явно запозичено з романтичної за настроєм другої частини. Якщо вилучити з будови теми це невелике “непорозуміння”, вона набуде ознак “правильного” періоду повторної будови 7+7. Низка варіацій передбачає нові образні несподіванки. Вдруге лірична каденція з’являється з уже відвертою виконавською позначкою “*espressivo*” (тт.6–7 після ц.1), в повільну тему проникають пружні репетиції (тт.5, 11 після ц.1), арпеджовані пасажі (тт.13–14 після ц.1, ц.2), які так нагадують кульмінаційну вершину *Adagio* Сонати. Апогеєм “живого струменя” у драматургії фіналу є епізод тт.7–11 після ц.2. Тут звучить *сарабанда*, якою вона була в часи Відродження: безпосередня, темпераментна, виконана під акомпанемент малого барабана (див. дріб репетицій), кастаньєт, гітари (їх наслідування – у стрімких фортепіанних арпеджіаго). Скорочена реприза передує невеликій кодї, в якій оживають образи першої частини Сонати (найвиразніше проявляються обриси теми головної партії).

Соната для труби і фортепіано Є.Голубєва (ор.36 №2, 1952, присвячена видатному радянському трубачу С.Срьоміну) позначена масштабністю задуму, образним розмаїттям, цільністю форми. Високо оцінює даний твір Ю.Усов: “Дуже своєрідна і колоритна одночастинна соната для труби і фортепіано, вона зворушує глибиною думки та незвичністю форми, а також використанням різноманітної трубної техніки” [3, с.192]. Автор семи симфоній, Є.Голубєв і в жанрі камерно-інструментальної сонати досягає справжньої концептуальності. У даному опусі композитор залучає до активної участі у творчому процесі обидва інструменти, вимагаючи від кожного учасника ансамблю повної самовіддачі. Поєднання серйозності змісту і декоративної виразності арсеналу визначило рівноцінність партій фортепіано і труби.

Вільна одночастинна композиція Сонати опирається на композиційно-семантичний інваріант сонатної форми, хоч тут наявні також риси рондо та сонатно-симфонічного циклу. У ході розгортання форми композитор неодноразово прагне до встановлення образної та композиційної рівноваги – звідси вплетення в сонатність рефренності, наявність багатьох репризних повторів, доволі розгорнутих доповнень, що інспірують динамічність руху, вносять відчуття стабільності, заокруглюють контури синтаксичних одиниць. Водночас, автор уникає квадратних побудов, а чіткість метричної пульсації

намагається зруйнувати несподіваним введенням “далеких” розмірів, сполучаючи в сусідніх тактах розміри $4/4 - 5/4 - 4/4 - 3/2$ – проведення головної партії в репрізі. Тонально-гармонічний план багатьох тем є розімкнутим; попри всі намагання призупинити, загальмувати стрімкість образних змін засобами репрізності, в Сонаті відчутно дух постійних перетворень. Цьому сприяє незмінно активний струмінь інтонаційних проростань: новий тематизм не вводиться ззовні, а народжується на кожному з етапів цілого як узагальнення усіх попередніх шукань. Сумісність у межах вільної одночастинності ознак сонатності й циклічності, продумана, послідовна інтонаційна драматургія, цілеспрямованість, динамічність розвитку, окреслення образів широким, упевненим штрихом зближують Сонату Є.Голубева з жанром симфонічної поеми. У даному творі відсутні мінорні теми, образний спектр випромінює лише світлі тони. Панування оптимістичної перспективи припускає чергування настроїв переможних, стверджуючих, урочисто піднесених, у найдалшій “опозиції” до яких є граційна, нічим не затьмарена лірика.

Розпочинає Сонату тема головної партії, насичуючи *Allegro con brio* блиском трубних юбіляцій та впевненими акордами (*marcato*) фортепіано. Саме повнота фортепіанних акордів найкраще втілює риси декоративності, монументальності першого елемента теми. Як наслідок, замість очікуваного домінування труби в початкових тактах твору маємо її підпорядкування концертуєчому фортепіано. Подальше розгортання теми (з т.6) передбачає передачу ініціативи до партії труби – так від самого початку встановлюється паритет інструментів, однаково здатних до втілення оптимістичних образів Сонати. Трубне проведення головної партії опирається на рішучі відозви фортепіано. Серед технічних складностей головної партії – досягнення рівномірного блиску *staccato* на початку, трель у завершальному елементі теми. Образно монолітна, тема головної партії є носієм багатьох інтонаційних зерен, проростання яких ще далеко попереду. За формою головна тема є тристадійним періодом (тт.1–5 + тт.6–9 + тт.10–15) із доповненням (тт.16–21). Розпочавшись у тональності *Es-dur*, вона модулює в субдомінанту (*As-dur*), і лише згодом знову повертається тоніка основної тональності.

Сполучна партія (з т.22) вводить нову семантику в партію труби: як і в перших тактах твору, трубач мусить досягти легкості в *staccato* – тут не блискучого, а скерцозно-грайливого. І знову домінуючу роль на початку нового структурного етапу відіграє фортепіано. Саме піаністові доручено проведення інтонаційно й ритмічно виразних мотивів, які є прообразом мелодичних зворотів побічної. Сполучна партія ще раз повторює тональний план головної партії: відштовхнувшись від *Es-dur* заключної каденції доповнення, вона веде до домінанти *As-dur* – тональності побічної теми. Дотримуючись композиційного інваріанта, композитор виводить побічну з інтона-

ційного комплексу головної теми: звідси секундове “гойдання” т.29 (запозичене з т.1 трубної партії), виразний низхідний крок чистої квінти на сильній долі т.30, відповідно, тт.6–7, т.11 головної партії. Таким чином, наявним є похідний контраст головної та побічної партій – власне контраст, а не конфліктне протистояння. Гармонічно розімкнена, побічна партія сприймається як цілісність через структурну повторність, ще більш очевидну у нотному тексті завдяки скороченому запису шляхом введення репріз і подвійної вольти. Відразу після закінчення побічної партії несподівано вступає головна тема. Так сонатність переплітається з принципом рондо. Змінився лише тональний план: рух *Es – As* транспонується на кварту вгору. Подібно до заключної партії традиційної сонатної схеми, головна тема проводиться в тональності побічної, однак не втримує її, а модулює, як і на початку твору, в тональність субдомінанти. Відтак уся експозиція приходить до далекого *Des-dur*. Досягнута тональна точка знає остаточного закріплення у заключній партії – *Rigoroso* з т.54. Типова за формою і змістом, заключна партія є рядом доповнень, опертих на тонічний органний пункт. Інтонаційний матеріал для неї взятो зі сполучної, пунктирний ритмічний малюнок басу є останнім нагадуванням про ритмічну пружність тем експозиції. Отже, експозиційний розділ форми є не лише замкнутим, але й симетричним за будовою. Повернення в кінці експозиції до головної партії надає йому синтаксичної самостійності, рельєфності в загальному композиційно-драматургічному контексті Сонати. Тим природнішою виглядає поява наступного, ліричного, розділу, що покликаний відіграти в цьому опусі роль повільної частини. Йі тематичний матеріал (*Quasi l'istesso tempo*, з т.68) є перетворенням раніше введених інтонаційних і фактурних формул. Найочевиднішим є зв'язок із темою сполучної партії. Подібність проступає і при порівнянні фортепіанних партій обох тем: при збереженні основних контурів ритмічного малюнка та динамічного рівня (*mezzo forte – piano*) бадьорі закликки перетворюються на криккі, тендітні обриси ліричного образу лише завдяки їх інверсії. Отже, повільна частина Сонати репрезентує цілком інший, порівняно з побічною партією експозиції, аспект ліричного: сонячна, гимнічна побічна була пересмисленням головної теми і перебувала цілком під її семантичним впливом, натомість тема “ліричного острівця” в образному плані є їх далеким видозміненим відображенням; упевненість, оптимізм трансформуються тут у тривалу непевність. Сяючій мажорності пануючого настрою Сонати ліричний розділ протиставляє мажоро-мінорні світлотіні. Як і побічна партія, цей епізод є тонально і гармонічно відкритим. У ході розгортання теми захоплюється ряд тональностей. Відштовхнувшись від *F-dur*, музичний розвиток веде до домінанти (*c-moll*). Структурної визначеності йому також (як і побічній партії) надає виписана в нотному тексті репрізна повторність.

Розробку починає проведення теми головної партії в тональності F-dur (Tempo precedente, з т.82). Її характер дещо змінено (помпезний в експозиції, тут – активний, дійовий), тематична робота передбачила вичленування окремих фраз, мотивів, їх дроблення та інкрустацію в інші пласти музичної тканини. Проте вже з третього речення теми (т.92) апофеозність відновлюється, мелодична лінія діатонізується. Після викладу самої теми вводиться, як це було і в експозиції, невелике доповнення, а відтак наступний розробковий епізод. Ним стає елегійне *Pietoso* (з т.103) – засурдинена труба інтонує видозмінений наспів, вилучений з головної теми, однак в образному плані цей епізод відновлює атмосферу повільної частини Сонати. Отже, розробка продовжила ряд трансформацій, започаткованих ще в експозиції Сонати; кожна драматургічна “подія” стає важливим етапом загального потоку образних видозмін, проявом потенційної схильності матеріалу до значних семантичних трансформацій.

Відсутня в розробці тема побічної партії виразно звучить у репризі Сонати. У динаміці двох *ff*, штрихом *marcatissimo*, в сонцесяйному C-dur і темповому розширенні (*rosso tempo mosso*) тема вражає своєю величністю. І знову драматургічно важливий розділ форми виводиться на перший план завдяки партії фортепіано; труба супроводжує проведення побічної радісними фігураціями (в експозиції temu було доручено трубі). Образно наближена до головної партії, побічна в репризі виступає у ще гостріших пунктирах ритмічного малюнка. Темповим розширенням компенсується значне скорочення форми побічної партії: репризних повернень тут немає, образ обіймає лише п’ять тактів. У кінці твору відбувається останнє проведення теми головної партії (в репризі побічна партія знову оточена головною), – розділ має тричастинну будову. Кода (*Piu mosso*) узагальнює матеріал доповнення до головної теми – вже вкотре короткий, невибагливий мотив доводить свою функційну мобільність у драматургії цілого, здатність втілювати різні за характером образи (ствердного після теми головної партії, закличного в сполучній партії, тендітно-крихкого – в повільній частині, радісно-піднесеного – в коді Сонати).

У Сонаті для труби і фортепіано Ю.Александрова (присвячено Г.Орвіду) не знайдемо провідної ідеї, що спроможна була б об’єднати частини циклу у цілісність вишого порядку. Складові твору були написані автором у різний час: спочатку Арія і Токата (1963; друга премія на конкурсі творів для духових інструментів), пізніше Сонатина. На підставі настроєвої та лексичної спорідненості ці невеликі п’єси були об’єднані композитором у сонатний цикл. Послідовність “Сонатина – Арія – Токата” забезпечила належний контраст характерів частин із дотриманням усталеного для кожної з них семантичного навантаження. Наявним є також темповий контраст і струнка

схема тональних змін: B-dur крайніх частин оточує Ges-dur середини. Попри відсутність скерцозної концептуальності змісту, Соната Ю.Александрова цінна звуковою красою, оригінальною трактовкою трубного тембру, різноманітністю й технічною складністю партії труби. Вольових, героїчних, гордовито-піднесених образів, характерних для тембрової природи солюючого інструмента, твір не містить узагалі. Відсутні також настрої суму, журби (відповідно мажорний лад кожної з частин лише епізодично відтінюється мінором). Домінуючими виявляються радісна, безтурботна атмосфера гри та світла лірика – то шляхетна, вишукана, то задушевна й романтично витончена.

У першій частині циклу – *Сонатині* – найбільше проявився дух старовинного ансамблевого музикування. Маємо на увазі раптові динамічні та темпові контрасти, несподіванки тематичної розробки. Оптимістичну, діяльну тему головної партії – в дусі *regretium mobile* – викладає труба на тлі активної маркатної фактури партії фортепіано. Композитор підсилює радісний тонус теми, подаючи її в лідійському ладі. Сповнена пружних ритмічних пунктирів і сміливих інтонаційних стрибків (тт.6, 8), головна партія обіймає усього дев’ять тактів і вже протягом такого короткого часового інтервалу модулює в тональність субдомінанти – сполучну партію починає та ж тема в Es-dur. Контрастно виглядає побічна партія (з т. 34) – потужний енергетичний запас, накопичений головною й сполучною партіями, гальмується раптовою зупинкою *Meno mosso*, *Moderato*. Стрімка, блискуча віртуозність поступається місцем статичній гармонії, що обіймає чотири такти різко сповільненого темпу. На тлі квінтового бурдону фортепіано труба іронічно виводить простенький нагреш – лицарсько-романтичний інструмент скромно наслідує пастуший ріжок. Перехід до заключної партії протиставляє *rosso ritenuto* кінця побічної партії рішуче *accelerando*. Лаконічна заключна партія (Tempo I) повертається до настрою початку експозиції. Грунтуючись на мотивах головної теми (взятих із тт.3–4), закріплює основну тональність побічної (F-dur); тонічний органний пункт, часто застосовуваний в зонах заключних партій, у даному випадку ще й виступає елементом споріднення з побічною партією Сонатини.

Розробка починає головну тему в тональності Des (із ц.8), у ледь чутному *pp*. Провівши перший чотиритакт теми в цій далекій тональності, композитор ніби “виправляє” себе, повертаючись у другому проведенні (з ц.9) до F-dur. Обидва варіанти, так і не досягнувши цілісності, подають лише початковий фрагмент теми в експозиційному викладі, ясному тональному висвітленні, чітко дотримуючись початкового інтонаційного контуру, зберігаючи лідійський колорит. У такий спосіб автор міцно закріплює в пам’яті слухача обрану ним для майбутніх композиційних варіантів тематичну модель. Подальше поліфонічне експериментування спонукає автора до

застосування канону, в якому задіяні обидва інструменти (з т.1 до ц.11). Таким чином, розробка виявилась побудованою на єдиному тематичному матеріалі. Як і в експозиції, проведення головної партії в репрізі призводить до початку сполучної (Es-dur). Остання розвивається цілком інакше, її шлях захоплює кульмінаційну й теситурну вершину партії труби (високий для труби звук des³). Побічна партія, як і належить, переходить у головну тональність B-dur, закріплену в заключній партії та стрімкій невеликій коді.

Друга частина – *Арія* – виростає з послідовного чергування двох різнохарактерних тем. Кожна з них повторюється тричі, утворюючи в цілому схему АВА₁В₁А₂В₂. Варіаційних змін у ході повторень не відбувається, форму цілого, ймовірно, можна визначити як три-, п'ятичастинну з кодою. Перша – широка, розспівна, із зіставленнями паралельних мажоро-мінору (Ges-es тт.1–7) та *legat'* ними секстовими повторами у фортепіано.

Щиру лірику першої теми відтінює скерцозна друга (A *doppio più mosso*) тема в характері повільного маршу. Рівномірно пульсуючий супровід, остинатні тоніко-домінантові ходи баса підсилюють відчуття процесуальності. Динаміка *riano*, дещо механістичне *staccato* у фортепіано, звукоряд зменшеного ладу (тт.7–11 від ц.4) в партії труби створюють “казковий” таємничий колорит. Інтонаційна лінія теми, започаткована впевненим висхідним квартовим мотивом, перетворюється у гнучку арабеску. У тт.3–7 після ц.5 труба і фортепіано утворюють канон, однак партія труби досить швидко вилучається з контрапункту. Ця нереалізована спроба є лише провісником майбутнього повноцінного канонічного з'єднання – так викладатиметься репріза першої теми (А₁ з т.5 після ц.8), ідея канону в даному випадку втілює драматургічну ситуацію екстатичного сходження. Кульмінаційна вершина співпадає з розділом А₁: помітно ущільнюється фактура, модуляція приводить до яскравого C-dur'у (з т.8 після ц.9). Подальші повтори тем урівноважують форму цілого, здійснивши зворотний хід від кульмінаційного апогею до вихідного емоційного рівня. Будучи значно скороченим, завершальний розділ *Арії* сприймається не як традиційна репріза, а як відлуння сильних почуттів.

Зміст монотематичної *Токати* складає широкий діапазон жанрово-інтонаційних трансформацій єдиного зерна. Форма фіналу має контури тричастинності. Перший розділ містить експозицію теми та її розвиток – динамічний потік настільки потужний, що тема, не сформувавши свого завершення, стрімко “несеться” вперед, зазнаючи постійних інтонаційних метаморфоз. Ударності додають жорсткі гармонічні штрихи, які виникають як наслідок гострих перечень, дисонантних секундово-септових сполучень у вертикалях. Ці ладові “кострубатості” проникають і в часто вживані в *Токаті* акордові паралелізми – див., наприклад, паралельні тривуки тт.9–11, 18–20 і

секстакорди тт.5–2 до ц.9 (подібні гармонічні прийоми – не рідкість у музичній мові композитора; вони присутні навіть у ліричній *Арії*: див. перелічення т.15, паралельні квінтсекстакорди т.4 до ц.12 тощо). Проведенням теми в G-dur (ц.10) започатковується середній, найоб'ємніший розділ третьої частини. Саме тут здійснюється ряд кульмінаційних вершин, динамічні контрасти є особливо різкими (тт.7–9 після ц.11, ц.14, ц.16, ц.17), гармонія – дисонантною (з т.2 до ц.13). До паралелізмів мажорних гармоній (т.5 до ц.11) додаються низхідні послідовності паралельних мінорних тривуків (ц.12, тт.3–5 після ц.13).

Репріза (*Meno mosso. Marciale*) ледь вгамовує нестримний політ теми, надаючи їй ознак маршовості. Жанровість виразно позначилася на формі теми: вперше вона постала як цілісність, чітко відокремлена від навколишнього матеріалу, вперше обмежилася тринадцятьма тактами. Вимушена зупинка компенсується стрімким *Presto* в коді *Токати*.

Таким чином, об'єднавши в цикл різнохарактерні п'єси, композитор поповнює трубний репертуар ще одним твором великої форми. Особлива привабливість *Сонати* – у світлому емоційному настрої, свіжості гармонічної мови, широкому діапазоні поставлених перед солістом виконавських завдань.

Отже, історична еволюція російської сонати для труби і фортепіано ХХ століття відбувалася як “другий план” розвитку жанру фортепіанної та струнної сонати, відображаючи зміну стильових тенденцій. Провідною довший час залишається постромантична, яка викликала до життя піднесений, дещо екзальтований емоційний тонус, утвердження світлого ідеалу. Паралельно спостерігається загострений інтерес до динаміки і ритміки сучасності. Виразові засоби та музична мова трубних сонат Б.Асаф'єва, Є.Голубєва, Ю.Александрова формуються під очевидним впливом С.Прокоф'єва. Саме від його піанізму 20-х років композитори-сателіти запозичують токатність, ударність, оголеність метроритмічної структури, перевагу графіки над колористикою.

Попри усталений погляд на трубну сонату як жанр периферійний, не слід применшувати його значущість у сенсі розбудови камерно-ансамблевого репертуару для мідних духових інструментів. Поступово змінювалися старі уявлення про те, що духовики не можуть бути рівноправними серед виконавців на струнних інструментах і фортепіано [2, с.250]. Видатні російські виконавці М.Табаков і Т.Докшицер остаточно розвіяли міф про художню недостатність труби саме в камерному амплуа. Особливої уваги заслуговує діяльність С.Єрьоміна та Г.Орвіда в сенсі редагування, здійснення високофахових транскрипцій для труби сонат, написаних для інших інструментів. Крім того, Г.Орвіду належать прем'єрні виконання сонат Ю.Александрова, М.Мільмана, М.Платонова, присвячених авторами блискучому виконавцю [3, с.161].

На цьому тлі неприємно вражає своєю провінційною позицією українська трубна соната, представлена лише єдиним твором М.Бердієва

1974 року. Хотілося б привернути увагу представників національної компози-торської школи до жанру з невичерпними художніми перспективами.

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л., 1971.
2. Селянин А. Тимофей Докшицер // Портреты советских исполнителей на духовых инструментах / Ред.-сост. Ю.А.Усов. – М.: Советский композитор, 1989.
3. Усов Ю. История зарубежного исполнительства на духовых инструментах. – М.: Музыка, 1989.

This article in the first attempt to actualize the unpopular repertoire layer, formed by Russian samples of genre of sonata for trumpet and the piano of the first half of the XX-th century.
Key words: trumpet, sonata, repertoire.

УДК 787.3

ББК 85.315.6-7

Сергій Карась

ДО ПИТАННЯ ВИКОНАВСЬКОГО АНАЛІЗУ ДЕЯКИХ АСПЕКТІВ ПОЛІФОНІЧНОЇ ФАКТУРИ НА БАЯНІ (на прикладі “Добре темперованого клавіру” Й.С.Баха)

У статті вміщено дослідницькі спостереження за контрапунктною майстерністю Й.С.Баха, зокрема за специфічними проявами поліфонічної фактури у “Добре темперованому клавірі”. Звернення до цього кола питань зумовлене актуальністю спрямування загальнотеоретичних положень у виконавсько-аналітичне русло з подальшим їхнім укомплектуванням у доцільно-ужиткову музичну систему.

Ключові слова: поліфонія, поліфонічна фактура, виконавство.

Сучасна теорія баянного виконавства репрезентована широким спектром наукових досліджень, що перманентно доповнюються, коректуються, поглиблюються. Водночас триває інтенсивна робота щодо упорядкування й систематизації наявних напрацювань, вибудування ряду цілісних концепцій, розробки логічних критеріїв і конструктивних підходів, спрямованих на формування якісної теоретичної бази виконавства. Професійне сьогодення баяніста вимагає від нього високого рівня музичної компетенції, невід’ємним фактором якої є здатність до осмислення аналітичних дій. Комплексна змістовність цих дій охоплює різнопроцесуальні аспекти: оволодіння навиками диференційованого підходу до власних емпіричних спостережень, здійснення теоретичних розвідок в обраному напрямку із застосуванням чітких аналогій, аргументованих пояснень, виважених класифікацій, раціональна адаптація загальних положень теоретичного музикознавства до практичної специфіки виконавства, оперування оптимальним науково-термінологічним апаратом і т.п. У цьому контексті актуального забарвлення набуває сентенція видатного

С.Карась До питання виконавського аналізу деяких аспектів поліфонічної фактури на баяні

теоретика середньовіччя Боеція: “Музикант – той, хто набув знань у науці не рабством практичного шляху, а розумом (виділ. нами. – С.К.), за допомогою умозаключень” [1]. Власне “розумний” підхід до виконавського процесу становить сьогодні предикативний стержень професійної майстерності баяніста.

У центрі уваги нашого дослідження опинилося коло незадіяних у виконавській теорії, проте вельми важливих питань, що потребують належного висвітлення. Стосуються вони ідіоматичних проявів поліфонічної фактури як результату відображення логічних закономірностей контрапунктичної техніки Й.С.Баха. Лаконічно окреслимо їх так: **від імітації через канон до стрети**. Вакантність цього пласта видається нам доволі симптоматичною, оскільки вимагає багатовимірною аналітичного підходу, ускладненого відсутністю чітких локальних рамок або ж усталених однозначних дефініцій.

Як відомо, пізнання суті того чи іншого музичного твору здійснюється безпосередньо у процесі аналітично-практичної діяльності, якість якої забезпечується точністю тлумачення музичної мови та її окремих елементів. Необхідність ясного й прецизійного бачення музично-виразової системи, що формує семіотичний об’єкт (твір), безсумнівна, оскільки це той елементарний ґрунт, котрий забезпечує достовірність емпіричної сторони наукового пізнання й одночасно є вихідним пунктом для подальших теоретичних узагальнень. З цього погляду влучними стануть аналогії сучасного дослідника-акордеоніста Е.Борисенка: “Бахівська музика – готика. Подібно як у готиці загальний план ... тільки тоді справляє враження, коли дійсно оживають усі дрібні елементи – так і бахівська п’еса впливає на слухача, якщо виконавець передав однаково ясно й живо лінії й деталі” [2].

Як ілюстративний матеріал, на якому здійснюватимуться вищеозначені аналітичні завдання, обрано цикл “Добре темперований клавір” Й.С.Баха. Вибір цей не випадковий, оскільки для професійного виконавця “Добре темперований клавір” відігравав і відіграє роль вагової репертуарної складової. Звукореалізацію цього циклу визнано підставовим критерієм належного рівня музичної ерудиції інтерпретатора, зрілості його професійної майстерності, розвиненого чуття стилю.

Показово, що сталим показником виконавської якості “Добре темперований клавір” став “усупереч” авторському призначенню. Адже достовірно відомо, що, створюючи свій цикл, Бах насамперед переслідував конструктивно-методичну мету. І лише згодом, із плином часу цей збірник переріс “скромні” рамки задуму, виявляючи більш об’ємні й амплітудно ширші ознаки й параметри. Упродовж 260 років (власне, стільки розділяє сучасного виконавця від часу завершення Бахом другого тому циклу) нова генерація музикантів приймає у своїх попередників своєрідну естафету апробованого часом концертного репертуару, в якому “Добре темперований клавір” збе-

рігає значення непохитного виконавського орієнтира. Підтвердженням цього буде невеличкий історичний екскурс, який демонструє однаково поважне ставлення митців різних поколінь до “Добре темперованого клавіру”. Так, В.А.Моцарт, котрий ще в юному віці здійснив переклад декількох фуг “Добре темперованого клавіру” для струнного квартету, тримав цей цикл у своєму гастрольному “активі”, вважаючи його беззаперечним мірилом власного музично-інтелектуального рівня. Л. ван Бетховен називав “Добре темперований клавір” своєю “музичною біблією” й міг із пам’яті відтворити весь цикл. Ф.Мендельсон не лише високо цінував “Добре темперований клавір”: “справою його життя”, згідно з твердженнями дослідників, було заснування повного видання творів Баха (BWV). Р.Шуман особисто зазначав, що у періоди життєвого неспокою і творчих сумнівів шукав рятунку у Баха, систематично, з метою самовдосконалення, здійснював детальний аналіз фуг, вважаючи двотомник прелюдій і фуг кращою бахівською граматику. Ф.Шопен, неперевершений майстер фортепіанних композицій, не уявляв собі кращого джерела для “пальцевих вправ”, аніж “Добре темперований клавір”.

До кінця ХІХ століття у професійних музичних колах настільки зростає зацікавленість творчим спадком Баха, що “Добре темперований клавір” опиняється в репертуарі фактично кожного визначного інтерпретатора. Особисті уподобання абсорбуються потребою у глибшому осягненні, а отже, серйозному аналітичному підході до виконуваного твору. З’являється серія полемізуючих досліджень і різномотивованих інтерпретацій, що, у свою чергу, генерувало появу різноманітних редакцій “Добре темперованого клавіру” (К.Черні, Ф.Бузоні та інші).

Щодо ХХ століття, то потужна креативність бахівського циклу є очевидною: формується ціла система різноконцептуальних виконавських тлумачень “Добре темперованого клавіру”, детермінованих зосередженням професійної діяльності авторитетних музикантів на творах Баха. Е.Фішер, В.Ландовска, С.Фейнберг, С.Ріхтер, Г.Гульд – далеко не вичерпний ряд митців-виконавців, інтерпретація яких характеризується диференційованим підходом до “Добре темперованого клавіру”. Додамо, що разом із появою міхового інструмента цей ряд посилюється істотним виконавським вектором. Більше того, сьогодні “Добре темперований клавір” Й.С.Баха входить до обов’язкової програми становлення професійного баяніста, слугуючи вдячним матеріалом для продуктивного напрацювання як у галузі технічної майстерності, так і для розгляду актуальних питань теорії виконавства.

Обидва томи “Добре темперованого клавіру”, стандартними комплектуючими яких є 48 мікроциклів (прелюдія і фуга), відображають основні етапи еволюції контрапунктичної техніки композитора*, унаочнюючи характерні прийоми та принципи побудови поліфонічної тканини. Тому

специфіка звукопростору даного циклу може становити для баяніста не лише певні технічні труднощі, які, зрештою, долаються системно-практичним шляхом, але й містити низку імперативних ділянок, що передбачають здійснення відповідних аналітичних дій, принципове нехтування якими перетворить їх на своєрідні виконавські “пастки”.

Ураховуючи попередні зауваження, відправним пунктом подальших міркувань визначимо звернення до етимології термінів, репрезентуючи суть поліфонічних перипетій у бахівському циклі:

- **імітація** (лат. – наслідування) – почергове проведення у різних голосах однієї і тієї ж теми (або її фрагмента);
- **канон** (гр. – норма, правило) – це перманентна імітація. Тут одна і та ж мелодична лінія почергово проходить у всіх голосах поліфонічного твору, дотримуючись послідовного вступу через однаковий проміжок часу;
- **стрета** (італ. – стискання) – стиснена імітація. Скористаємось апробованим визначенням суті цього явища: “Стрета ... – канонічне проведення теми у фузі, за якою кожний голос, що проводить тему, вступає до того, як вона закінчиться у попередньому голосі, при цьому окремі частини теми звучать одночасно у різних голосах, тобто контрапунктично поєднуються одна з одною” [3].

Як бачимо, всі три поняття інспіровані одним джерелом, тому мають ряд синонічних ознак. Наше завдання – через систему порівнянь виєлімінувати атрибутивні. Адже, як зазначає М.Давидов, “подібно до точних наук – фізики, біології, генетики, хімії, – звернення до ... музичної “матерії” розглядається як необхідний шабель науково-теоретичного обґрунтування специфіки і стимулювання подальшого розвитку виконавського мистецтва...” [4].

Апеляція до спеціалізованої теоретичної літератури виявила відсутність чіткої демаркаційної межі в означенні заданих понять, навіть деяку, з нашого погляду, громіздкість їхніх функційних характеристик, що проблематизує процес виконавського сприйняття. Можливо, це зумовлено передусім науково-дослідницькою, а не учбово-методичною метою. Через те резонними вважаємо зусилля із скерування засвоєних нами наукових положень у виконавсько-аналітичне русло.

Виходячи з вищеозначених дефініцій, помістимо імітацію на шабель узагальненого прийому у поліфонічній фактурі, що передбачає будь-яку часово-площинну ієрархію тематизму з комплементарним вступом голосів. Схематично у триголоссі це виглядатиме так:

пропоста	A	B	C
риспоста ₁	–	A	D
риспоста ₂	–	–	A

Стисло прокоментуємо: пропоста – голос, що розпочинає імітацію (як і канон, і стрету); респоста – голос, що “підхоплює” тему; **А** – тема, що імітується.

Що ж стосується канону і стрети (вона в подальшому цікавитиме нас найбільше), то це особливі, характерні прояви імітації. Для кращого сприйняття пропонуємо схематичні порівняння трьох поліфонічних прийомів у двоголосі:

I імітація	канон
п. А В С D	п. А В С D
р. – А E F	р. – А В С D
II імітація	стрета
п. а б в г В	п. а б в г
р. – а б в г	р. – а б в г

Звернімо увагу, що у другій схемі додатково, задля наочності, тему **А** розділено на мікроінтонації **а б в г**, до того ж у стреті показано найменший фактурно-лінійний зсув, що дає найяскравіший слуховий ефект.

Намагаючись визначити відмінні риси канону і стрети, висловимо такі думки: канонічний виклад – формальна ознака стрети, тобто будь-яка стрета виступає у вигляді канону, але не навпаки. В обох випадках відбувається “міграція” провідної інтонації від одного голосу до іншого, однак лише у стреті виникає характерний “напружений” музично-художній ефект. Крім того, стрета – це канонічне проведення саме теми, а не всієї мелодичної лінії, тому займає певний розділ твору, в той час як канон може виступати в якості самостійної архітектонічної одиниці.

Залучимо тут параметри, які встановив для стрети український дослідник О.Ровенко:

1. Стрета – не так самостійний прийом поліфонічного письма, як якісний мистецько-поліфонічний ефект.
2. Цей ефект характеризується підвищеною динамічністю, емоційною напруженістю, що досягається через взаємопроникнення полярних фактурних показників: хорально-гармонічного та лінійно-контрапунктичного. “Радикально збалансована взаємодія полюсів поліфонічної фактури пов’язана як із виявленням мелодичної незалежності голосів усупереч об’єднувальній дії гармонії, так і виявленням об’єднувальної дії гармонії всупереч мелодичній незалежності голосів” [5].
3. Мистецько-поліфонічний ефект стрети виникає через нагромадження в одночасному контрапунктуванні однорідно-важливого тематичного матеріалу.

Отож, нам вдалося з’ясувати семантичне наповнення стретного явища, а відтак, локально підсумуємо: канон – це прийом утриманого імітаційно-поліфонічного викладу, стрета – виразний ефект, що виникає за певних контрапунктичних “обставин”.

На якість стрети сумарно впливають такі фактори, як кількість голосів “сучасників”, інтервали та відстань їх вступу, ладотональне спрямування тощо. Для більш чіткого скоординованого уявлення про стрету зафіксуємо її композиційні рамки (не забуваючи при цьому про лінійну сутність поліфонічної фактури). Вступний розділ – **передікт** – експонує пропосту і триває до вступу респости. Не наділений специфічно “стретними” ознаками, тому найчастіше сприймається по інерції, як чергове повернення теми. Центральний розділ – **ікт** – несе основне навантаження у стреті. Власне тут відбуваються “змістовні” події, що полягають у повнооб’ємному тематичному контрапунктуванні, яке триває до завершення звучання теми у пропості. Останній розділ – **післяікт** – завершує проведення теми у “наздоганяючих” голосах, забезпечуючи поступове фактурне розрідження тематичного матеріалу, а звідси – пом’якшення функціонального призначення стрети. Очевидно, з цієї причин післяікт у музичній практиці зазвичай пропускається.

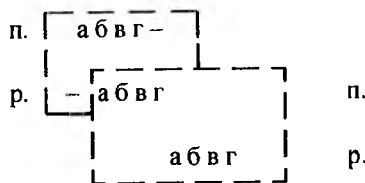
Наявність або відсутність усіх розділів розділяє стрети на два основні види: **повні** і **неповні**. Повна структура продиктована загальноприйнятими у композиції драматургічними показниками (зав’язка + розвиток + розв’язка), що надає їй симетричності та логічної завершеності. На відміну від поступового виключення тематичного матеріалу, притаманного повній стреті, у неповній спостерігаємо своєрідне вертикальне “урізання” голосів, що не дозволяє послабити напругу і в такий спосіб зберігає створений стретою художній ефект.

Принагідно треба зауважити, що при скрупульозному зіставленні характеристик канону і повної стрети виявимо евристично-цінну для виконавського аналізу річ: відбувається асиміляція обох понять, тобто стирання якнайменшої пограничної межі між ними.

Класифікація стрет може здійснюватися і за іншими ознаками. Так, із площинно-фактурної позиції стрети розрізняють **симетричні** і **несиметричні**. У симетричних – голоси вступають через рівні проміжки часу і загалом характеризуються пропорційною поступальністю, ясністю і непорушністю запрограмованої ходи. Несиметричні ж відображають різночасові проміжки вступів голосів, що породжує нерівномірну пульсацію, а з нею – відчуття непередбачуваності. С.Скребков навіть уводить образне поняття “швидкої” стрети, підкреслюючи її неочікуваність [6].

Виходячи з кількості голосів – учасників стретного процесу, отримуємо поділ на **повноголосі** і **неповноголосі** стрети. Повноголоса (її ще називають

магістральною [7]) – та, в якій беруть участь усі голоси фуґи. Яскравим прикладом є п'ятиголосна стрета у фузі b-moll з I тому “Добре темперованого клавіру” (тт.61–72). Неповноголоса характеризується вибірковістю у залученні фактурних голосів. Зупинимося на цікавому явищі в рамках неповноголосої стрети, яка нерідко зустрічається у фуґах “Добре темперованого клавіру”: розділ формується з тематично зчеплених мікроблоків, у результаті чого респоста першого блоку автоматично перетворюється на пропосту наступного. Схематично ці зчеплення у триголосі можна подати так:



Особлива стретна будова є, наприклад, у фузі C-dur з I тому ДТК: такти 14–19 включають ланцюг із трьох триголосних і однієї чотириголосної стрети.

На завершення зауважимо: дослідницькі спостереження за цим видом стрети дають підстави провести чітку аналогію з таким поліфонічним прийомом, як безконечний канон.

Різноманітні принципи перетворення мелодико-тематичних побудов, застосовані загалом у фузі, можуть зустрічатися і у стреті зокрема. На основі цього розрізняють прості і складні стрети. Проста (або пряма) стрета передбачає проведення теми зі збереженням одного і того ж виду модифікації у всіх голосах стретного розділу. Так, наприклад, якщо пропоста подає тему у збільшенні, то респоста утримує цю видозміну, тобто теж проводить тему у збільшенні. Складна стрета поєднує різні види проведення теми. Типовим прикладом цього є фуґа d-moll з I тому “Добре темперованого клавіру”, у якій пропоста звучить в якості незмінної теми, а респоста – теми в оберненні (див. тт.27–30).

Варто зауважити, що чим різноманітнішими є такі поєднання, тим багатшим стає контрапунктичний “зміст” стрети і тим яскравіше вона складає враження.

Не зупиняючись детально на всіх існуючих класифікаціях стрет, ми розглянули загальноприйнятій й ужитково-зручній з позиції виконавства. Натомість незадіяними залишилися аналітичні кроки в напрямку спостережень за специфікою сприйняття та практичного озвучення цих поліфонічних явищ. З цього приводу доцільними вважаємо такі міркування.

Оскільки в основі будь-яких контрапунктичних маніпуляцій (як імітації, так канону і стрети) в “Добре темперованому клавірі” так чи інакше лежить

тема, то визнаємо її основою поліфонічного процесу в циклі. Це та константа, на основі котрої виконавець сприймає, запам’ятовує та ідентифікує музичний матеріал, щоразу порівнюючи його з іншим звуковим контекстом. Занесена як “модель” у пам’ять, вона своєю появою активізує слухову енергію. На підтримку цих думок скористаємося розмірковуваннями Д.Толстого щодо аналізу природи слухового процесу: “За слуховими відчуттями ... музичний твір можна розділити на дві сфери. Перша сфера – це нове, що не звучало, друга – повторення, перевиклад, репріза. Коли ми вперше сприймаємо експонований матеріал, наш слух і свідомість зайняті складною роботою. Ми уважно “вбираємо” в себе ритмоінтонацію, і кожна метрична тривалість для нас – важлива подія. В такі моменти час плине для нас повільно... Коли ми впізнаємо більш-менш точне проведення теми у другий чи третій раз, ми слухаємо по-іншому: сприйняття вже знайомого ... музичного образу змушує час текти для нас швидше” [8]. Тобто, відповідно до специфіки слуху, “старий”, адаптований до музичної пам’яті матеріал підганяє час, тоді як новий (або не ідентифікований як знайомий) матеріал гальмує швидкість його протікання.

Що ж відбувається, в такому разі, у момент імітації? Виокремлюючи тематичний конденсат, вухо послідовно слідує за його голосовими переміщеннями у фактурному просторі. Сконцентрованість на ньому забезпечується комплементарною подачею інтонаційного рельєфу. Зрештою, почерговість тематичних переключень запрограмована самим джерелом. Що ж стосується канону, і особливо стрети, то слуховий збудник – тема – виникає одночасно у декількох голосових лініях. Такі вертикальні “конгломерати” різко відхиляють вухо від установленої імітацією програми руху, комплікуючи сприйняття. Тема переводиться в особливий “режим” роботи, специфіка якого полягає у контрапунктуванні стосовно себе самої. Послугуючись, в якості рудиментальної, характеристикою Д.Толстого, тут мала б відбутися унікальна трансформація часового процесу – його повна зупинка (адже всі голоси проводять тему, котру дослідник називає “застиглою в часі побудовою” [8]). Насправді ж виникає протилежна ситуація, що вимагає гнучкого балансування слухової уваги між двома полярними полюсами: автономним полімелодичним (горизонталлю) і координуючим гармонічним (вертикаллю)***. Переводячи одночасно всі лінії в активну дію, стрета демонструє максимальну акумуляцію внутрішніх резервів поліфонічної тканини, створює ефект нагнітання звукової гучності при фактичному збереженні кількості голосів.

Зауважимо, що динаміка тематичного наповнення фактурних ліній є пропорційною до рівня її інтелектуалізації. Звідси випливає: чим більше голосів залучено тематичними утвореннями, тим щільнішою змістовно є фактура. Природно, що за таких обставин слух може виявити появу гостродисо-

нантних “дотиків”, що є наслідком континуального спрямування фактури. Тут голосові лінії ніби взаємовідштовхуються, не допускаючи гармонічного злиття. Згідно з Е. Куртом, у таких випадках “логіка і динаміка руху переважають над властиво звуковисотними явищами, вертикаль є побічним фактором, сприймаючись на слух як протидійне середовище” [9].

Як уже зазначалось, охоплення вертикального простору тотальним інтонаційним процесом призводить до стрімкого посилення напруження, привертаючи увагу виконавця, а відтак і слухача. “Найбільш виразові місця, – пише Г. Панкевич, – моменти напруження, мають максимальну силу впливу і легко відчуються слухачем” [10]. Тому закономірно вважати стрету кульмінаційним проявом імітаційності, уособленням багаторівневого утвердження і водночас якісного випробування теми.

У фугах із “Добре темперованого клавіру” можна знайти різноманітні варіанти побудови стретних розділів. Більше того, зі 48-ми фуг циклу 26 – містять стрети****, причому в багатьох з указаних стрета складає основу розвитку композиції. З цього огляду визначальне значення набуває вибір виконавських музично-виразових засобів, який чітко відображає якість здійснення контролю за перебігом контрапунктичних “подій” у творі. Висвітлення цієї виконавсько-технічної ділянки, однак, потребуватиме додаткової реалізації в рамках іншого дослідження, позаяк поставлені у цій статті завдання не можуть вичерпно охопити кола всіх кореспондуючих питань.

Зрозуміло, що чим вищою є майстерність баяніста, тим органічнішими є його способи “технічного” оформлення контрапунктичної тканини. І тут виконавсько-аналітичні розв’язання покликані не лише безпосередньо супроводжувати, але й компетентно аргументувати практичні дії баяніста. Отже, в якості резюмуючих міркувань подамо такі:

- імітаційність, як тематично змістовне явище поліфонічної фактури, у своїх особливих проявах – каноні і стреті – забезпечує функціонування розвивкового, концентруючого та формотворчого факторів у фугах “Добре темперованого клавіру”;
- “Добре темперований клавір”, як “розпізнавальний” знак бахівського стилю, інтегрував закономірності поліфонічних концепцій свого часу, тому вивчення специфіки контрапунктичної мови циклу допоможе не тільки збагнути характерні прикмети мислення Й. С. Баха, але й досягнути сутність процесів, що протікали в художній практиці доби бароко;
- узагальнивши власні спостереження, впорядкувавши їх у логічну систему типологічних параметрів, баяніст-виконавець відкриє собі шлях до її застосування при подальшій роботі над музичними творами поліфонічної будови.

1. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Сост. В. Шестаков. – М., 1966. – С. 36.
2. Борисенко Э. Об органной и клавирной музыке Баха и некоторых особенностях исполнения её на аккордеоне. – Донецк, 2001. – С. 62.
3. Должанский А. Краткий музыкальный словарь. – Л., 1959. – С. 337.
4. Давидов М. Теорія формування виконавської майстерності в працях українських дослідників // Музичне виконавство – К.: НМАУ, 1999. – Вип. 3. – С. 7.
5. Ровенко О. Стретна імітація. – К., 1976. – С. 35.
6. Скребков С. Учебник полифонии. – М., 1956. – С. 222–223.
7. Южак К. Некоторые особенности стрессия фуги И. С. Баха. – М., 1965. – С. 27.
8. Толстой Д. Музыка и время // Советская Музыка. – 1971. – №12. – С. 45–46.
9. Курт Э. Основы линейного контрапункта. – М., 1931. – С. 257.
10. Эстетические очерки / Ред. С. Раппопорт. – М., 1967. – Вып. 2. – С. 196.

Написання “Добре темперованого клавіру” охоплює хронологічні межі 1722–1744 рр.
****Вважаємо доречним залучення термінологічного апарату М. Давидова.
****Див. для порівняння вищезазначені параметри О. Ровенка.
****Рекордну кількість стрет – 18 (!) – має fuga a-moll з першого тому “Добре темперованого клавіру”.

The article contains research observations concerning counterpoint skills of J.S. Bach, in particular concerning the specific manifestations of the polyphonic facture in “The Well-Tempered Clavichord”. Attention to this range of issues is stipulated by the topicality of directing general theoretical principles into the performing-analytical stream, with their further completion into a practical musical system.

Key words: polyphonia, polyphonic facture, performance.

УДК 78.03

ББК 85.315.6-7

Марина Булда

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВИХ СТИЛІВ В АКОРДЕОННО-БАЯННОМУ ВИКОНАВСТВІ

У статті автор розглядає історію розвитку й характерні стильові ознаки джазу, свінгу, бі-бопу, кулу, босса-нови й інтерпретацію їх у акордеонно-баянному мистецтві. Аналіз ілюструється музичними прикладами.

Ключові слова: акордеон-баян, естрадно-джазовий стиль, виконавство.

Джаз як жанр професійного музичного мистецтва сформувався на межі кінця XIX – початку XX ст. Процес його становлення відбувався як в Америці, так і в Європі, не виключаючи й нашу країну, де джаз з’явився дещо пізніше, у 20–30-х роках XX ст. Відомими виконавцями цієї музики були баяністи-акордеоністи Борис Тихонов, Євгеній Виставкін, Юрій Шахнов, Володимир Кузнецов. Згодом на концертній естраді з’явилося нове покоління

естраднo-джазових музикантів – Віктор Грідін, Валерій Ковтун, Володимир Данилін.

На початку ХХ ст. джазова музика була недостатньо зрозумілою для громадського загалу. Іноді вона доводила публіку до роздратування, здавалася анархістською і вульгарною. Потрібен був немалий час, перш ніж “слуховий світогляд” (Конен) американців і європейців розширився до видимих художніх масштабів джазу. Лише згодом люди усвідомили, що джаз – це закономірне, історично правомірне явище світової музичної культури, явище, в основі якого лежить характерний інтонаційний склад європейського фольклору й не вивченої раніше африканської та афроамериканської музики. Відомі французькі композитори К.Дебюссі, М.Равель, Е.Саті, Д.Мійо, почувши на початку ХХ ст. перші виступи негритянських джазових ансамблів в Європі, передбачили джазу велике майбутнє і не помилилися. До джазової музики зверталися у своїй творчості й відомі відчизняні та зарубіжні композитори-класики – Дж.Гершвін, С.Прокоф’єв, І.Стравінський, А.Хачатурян, П.Хіндеміт, Д.Шостакович та ін.

Уже у 20–30-х роках минулого століття у джазових оркестрах використовувалися акордеон, баян, гітара. У післявоєнні роки можна було почути виконання естрадних і джазових п’єс на домрі. Сьогодні в джазі використовуються також балалайка, цимбали, бандура та інші народні й оркестрові інструменти. Таким чином, джаз остаточно сформувався як автономний жанр світової музичної культури. Його стилістичні й жанрові кордони значно розширилися, джаз відійшов від звичайної розважальності. Сплави джазу з фольклором, сучасною симфонічною і камерною музикою надали йому нових рис, нових якостей. Адже не випадково, що на престижних міжнародних конкурсах акордеоністів і баяністів, крім академічного та народного жанрів, стала традиційною номінація естрадно-джазової музики [1].

Дослідники жанру справедливо вважають взаємодію фольклору і джазу ключовою проблемою сучасної музики. Якщо в 50–60-х рр. вони бачили коріння джазу в афроамериканському фольклорі, як це було в європейській класичній музиці, то в джазі 80–90-х рр. з’явилася орнаментика індійської та арабської музики, македонської поліритмії, зазвучала бразильська самба, мелодії польських горян, інтонації українських і російських ліричних пісень (В.Власов “Веснянка”).

Історичний аспект розвитку джазової музики ґрунтовно висвітлений у працях вітчизняних та зарубіжних учених. Найбільш глибокими й актуальними в наш час є монографічні дослідження В.Конен [2], Ю.Панасьє [3], У.Сарджента [4], Е.Волинського [5]. Джазовій музиці присвячений збірник статей “Радянський джаз” [6], “Русская советская эстрада” [7], а також окрема публікація Л.Переверзева [8]. Теоретичні основи джазової інтерпретації

викладені в посібнику І.Горвата та І. Вассербергера, в якому розглянуті найбільш характерні для джазу виконавські прийоми, особливості фразування, аналізується специфіка роботи з групами великого джазового оркестру [9]. Ця ж проблема вивчалася на рівні десертацийних досліджень В.Романка [10], В.Олендарьова [11]. У них аналізуються соціокультурна та музикознавча інтерпретації джазу в музичній культурі України, а також проблеми стильових особливостей цього жанру.

Крім названої літератури існують довідкові та методично-практичні видання. Вони представляють інформацію стосовно витоків, стилів і напрямків джазової музики, розглядаються виконавські прийоми, найхарактерніші елементи джазу тощо [12]. У словниках викладені основні терміни й поняття, що використовуються в музичній теорії і виконавській практиці джазу, рок-і поп-музики, а також статті з різних питань теорії та історії стилів, жанрів, шкіл і т.д. [13]. Видаються антології та збірники, в яких у хронологічному порядку зібрані популярні джазові мелодії, починаючи від зародження, розвитку й формування жанру, включаючи сучасний стан джазового мистецтва в нашій країні та за кордоном [14]. Публікується також і навчально-методична література для навчальних музичних закладів [15].

Не зважаючи на вказані видання, проблема інтерпретації естрадно-джазових стилів в акордеонно-баянному виконавстві ще не знайшла належного відображення в сучасній музикознавчій літературі. Окремих питань цієї проблеми частково торкається В.Власов. В одній зі своїх публікацій композитор акцентує увагу баяністів на практичному оволодінні гармонічною, мелодичною і ритмічною мовами того чи іншого джазового стилю, у тому числі – мовою композитора [16].

Питання зарубіжної баянно-акордеонної музики розглядає М.Імханицький у навчальному посібнику “Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона” [17]. У своїй роботі автор здійснює загальний огляд камерно-академічної творчості найвідоміших композиторів, а також аналізує естрадно-джазову музику для акордеона-баяна, створену П.Фроссіні, Р.Вюртнером, Арт Ван Даммом, Р.Гальяно та А.П’яццоллою.

Метою нашої статті є загальна характеристика еволюційного розвитку джазових стилів у історії музичного мистецтва та з’ясування особливостей їх інтерпретації в акордеонно-баянному виконавстві. Згідно з метою були сформульовані наступні завдання: визначити роль і місце джазу у світовій музичній культурі; з’ясувати взаємозв’язок між фольклором і джазом; навести приклади використання джазових стилів у акордеонно-баянному виконавстві та проаналізувати характерні особливості їх інтерпретації. Висвітлення даної теми є однією з перших спроб започаткування наукового пошуку у

недостатньо ще дослідженій царині музичного мистецтва. Вироблення аргументованих підходів до вирішення даної проблеми видається актуальним, що й зумовило нас розглянути його в контексті пропонованого дослідження.

У сучасній методиці навчання гри на баяні (акордеоні) переважає академічний напрямок, тому ще не в повній мірі з'ясовані особливості виконавства в естрадно-джазовому жанрі. У зв'язку з цим виникає проблема щодо ознайомлення учнів та студентів хоча б основам джазового музикування. Відсутність джазової школи не дозволяє оволодіти навиками володіння великою палітрою специфічного звуковидобування на інструменті. З названих причин вітчизняні музиканти практично не знайомі з відомими джазовими акордеоністами – Арт Ван Даммом, М.Азоллою, Р.Гальяно, П.Дейро, Ф.Марокко та ін. Отже, практичне завдання, яке стоїть перед народноінструментальним мистецтвом – це налагодження системи навчання й виховання акордеоністів (баяністів) на фольклорно-джазових традиціях, спрямування їхніх зусиль у напрямку практичного оволодіння навиками виконавської інтерпретації та орієнтації в широкому спектрі естрадно-джазових стилів.

Протягом своєї столітньої історії в джазовій музиці утворилася велика кількість стилів і напрямків, які умовно діляться на традиційний джаз і сучасний. Традиційний джаз включає в себе такі стилі: новоорлеанський, диксиленд і свінг. Він зародився на Півдні США й остаточно сформувався в Новому Орлеані на поч. ХХ ст. Перші оркестри були невеликі за складом і частіше всього грали на карнавалах, народних гуляннях і навіть на похоронах. Їхній репертуар складали марші, танцювальна музика, мелодії популярних негритянських пісень і блюзів. Для “новоорлеанського” стилю характерні: колективна імпровізація – своєрідна поліфонія з чітким метроритмом, де акцентуються перша і третя долі (інколи друга і четверта), вібрація, окремі плісандо і так звані “брудні тони” (К.Вейль. Меккі-мессер).

Згодом у Новому Орлеані з'явилися оркестри білих музикантів і, на відміну від негритянських, вони називалися “диксилендами”. Диксиленд вважається першим джазовим стилем, попередниками якого були регтайми та кантрі-подібні напрямки музики. Виконання цього стилю на акордеоні (баяні) досягається особливими прийомами акцентування акомпанемента, характерним інтонуванням мелодичної лінії, проектуванням складної імпровізаційної поліфонічної фактури на праву клавіатуру (В.Власов. “Старий мерседес”).

Наприкінці 20-х рр. минулого століття на зміну маленьким негритянським ансамблям прийшли великі оркестри, так звані “біг-бенди”. Почався період “свінгу” (у перекладі “свінг” означає балансування, покачування). Це характерний виконавський елемент джазу, який виражається в постійній

і безперервній ритмічній пульсації. Свінг є основним прийомом джазової поліритмії і виникає в результаті несумісності акцентів мелодичної і ритмічної лінії, завдяки чому створюється уявний ефект невпинно наростаючого темпу. Уміння музиканта балансувати між цими несумісностями і визначає поняття терміна “свінг”. Крім темпоритмічних особливостей, для свінгу характерне ускладнення гармонії, поява сольних імпровізаційних епізодів. Саме у свінгу з'явився найхарактерніший прийом проведення мелодичної лінії септакордами в групі саксофонів, де два верхні голоси доручалися кларнетам.

На баяні-акордеоні при виконанні свінгу використовуються альтернативні нонакорди, дуо-децимакорди і так звані блок-акорди (проведення септакордами мелодичної лінії, де верхній мелодичний тон подвоюється в октаву, тобто виходить по п'ять звуків). Ось ці блок-акорди – найбільш характерний прийом для свінгу і в оркестрі, і для піаністів, в тому числі й акордеоністів-баяністів. В акомпанементі у деяких епізодах не співпадають за часом партія баса із сильними долями. Для передачі тембрової замальовки гру оркестру можна відобразити завдяки переключенню регістрів, різноманітних міхових рикшетів тощо. Характерне свінгове розкачування передається особливою міхо-пальною артикуляцією, навіть збивки ударних інструментів, які так часто зустрічаються у свінговому оркестрі, можна передати ударами рук по корпусу і кришці акордеона-баяна (Л.Харт, Р.Роджерс. Голубий місяць).

На початку 40-х рр. з'явився новий стиль, який відкрив нову сторінку в історії джазової музики – сторінку сучасного джазу. Традиційний джаз завершився, а новий стиль отримав назву “бі-боп”. Його виникнення було явищем закономірним, через те що застійні штампи свінгової музики обмежували творчу ініціативу виконавців і не могли задовільнити зростаючі прагнення музикантів до самовираження і свободи імпровізації. Такими якостями “бі-боп” відрізняється від попередніх стилів джазової музики. Його обов'язковою рисою є унісонне, або октавне, проведення теми на початку і в кінці п'єси... “Бі-боп” виконується, в основному, малим складом (не великими оркестрами) – 5–7 музикантів із декількома провідними сольними музикантами й ритм-групою. Композиції насичені складними конфігураціями, стрибками, мають незвичайну ритмічну та мелодичну будову й акцентування. Сольні імпровізації характеризуються, як правило, бурхливим, дещо нервозним фразуванням, віртуозними пасажами, сухим штриховим малюнком. Гармонія базується на альтерованих акордах (В.Власов. Бассо остінато).

У другій половині 40-х рр. на зміну “бі-бопу” приходять стиль, що отримав назву “кул” (у перекладі з англійської означає “прохолодний”). Основна концепція цього напрямку заключається в особливій манері звуковидобування. У виконавців цього стилю немає відповідної різкості й напору,

які характерні для виконавців “бі-бопу”, часто застосовується альтерована гармонія. У цілому, “прохолодну” манеру виконання стилю “кул” можна охарактеризувати як спокійну, урівноважену й досить академічну (П. Дезмонд. П’еса на 5/4).

У 60-х рр. імпровізаційне мистецтво джазу збагатилось ритмами бразильської самби, які вкорінилися в основу популярного явища джазової музики, названому “босса-нова” (у перекладі з португальської означає “нове почуття”). В основі “босса-нови” лежить нескладна наспівна мелодія, що накладається на простий ритм самби. Так, наприклад, популярний концерт В.Зубицького “Посвята Астору П’яццоллі” – це типовий стиль “босса-нови”. Вона легко піддається імпровізації, зберігаючи при цьому характерні особливості латиноамериканського танцю. “Босса-нова” може бути водночас і стилем, і назвою п’єси. Відтворення цього ритму на баяні й акордеоні – це уміння зробити акомпанемент із трьох нашарувань: перший – бас, другий – акорд у лівій руці, третій, як правило, – акорд у правій руці (В.Власов. Босса-нова).

На початку 50-х рр. з’являється нова постать – піаніст і аранжувальник Стен Кентон. З його іменем пов’язано виникнення одного з напрямів післявоєнного джазу – “прогресив”. Цей напрям характеризується експериментами у сфері синтезу джазу і європейської композиторської техніки новішого зразка. Прогресив можна розпізнати на прикладі твору, в якому відбувається злиття автентичного джазу з класичним стилем. Як правило, ця видозміна характерна для басової партії (В.Зубицький. Джаз-партита).

Зміна стилів відбувалася як в академічній музиці, так і в джазовій, з’являлися й розвивалися нові напрямки. Одним із різновидів жанру сучасної музики є “мейн-стрім” (“головний напрямок”), в якому поєднуються різні джазові стилі. Цей стиль джазу ввібрав у себе все те, що було нагромаджено його попередниками. Прикладом мейн-стріму може бути п’еса у свінговому стилі, яка поєднує в собі елементи інших джазових стилів – “бі-боп”, “босса-нова” та ін. (В.Власов. Звуки джазу). Новим проявом мистецтва інтерпретації естрадно-джазових стилів у акордеонно-баянному виконавстві є накладення імпровізації інструмента на запис рок-музики, яке апробується як експеримент.

Таким чином, акордеон та баян утвердилися в естрадно-джазовому жанрі як професійні інструменти й завоювали популярність у світовому масштабі. В акордеонно-баянному виконавстві можна використати й реалізувати будь-який стиль естрадно-джазової музики (регтайм, кантрі, мюзет) завдяки використанню специфічних прийомів виконавської техніки, артикуляції, фразуванні нюансів, тембрових особливостей інструменту, численних видів допоміжних ефектів. Вдалий відбір засобів художньої

М.Будда. Інтерпретація естрадно-джазових стилів в акордеонно-баянному виконавстві виразності: глісандо, вібрато, кластер, репетиції, трель, тремоловання, рикошет, ударно-шумові прийоми – у їхніх різноманітних видах визначає художній аспект майстерності музиканта.

1. Програма III Международного фестиваля-конкурса “Петро-Павловские ассамблеи”. – Санкт-Петербург.
2. Конен В. Пути американской музыки. – М., 1977; Рожденис джаза. – М., 1984.
3. Панасьє Ю. История подлинного джаза. – Ленинград, 1978.
4. Сарджент У. Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. – М., 1987.
5. Волинский Э. Джордж Гершвин (1898–1937). – Ленинград, 1983.
6. Советский джаз. Проблемы. События. Мастера: Сборник статей / Ред.-сост. А.Медведев, О.Медведева. – М., 1987.
7. Русская советская эстрада 1930–1945, 1946–1977. Очерки истории / Ред. Е.Уварова. – М., 1977, 1981.
8. Переверзев Л. От джаза к рок-музыке // Конен В. Пути американской музыки. – 1977 – С.365–391.
9. Горват І., Вассербергер І. Основи джазової інтерпретації. – К., 1980.
10. Романко В. Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації. – К., 2001.
11. Олендарьов В. Вітчизняний джаз та проблеми стилю. – К., 1995.
12. Симоненко В. Лексикон джаза. – К., 1981.
13. Корольов О. Краткий энциклопедический словарь джаза, рок- и поп-музыки: Термины и понятия. – М., 2002.
14. Симоненко В. Мелодии джаза. Антология. – К., 1976; Мелодии советского джаза (с гармоническими обозначениями) / Авт.-сост. Ю.Саульский и Ю.Чугунов. – М., 1988.
15. Серебряный М. Диктанты на основе эстрадной и джазовой музыки: Учебное пособие. – К., 1989; Мирск А. Курс эстрадной игры на аккордеоне. – М., 1995.
16. Власов В. Виконавська інтерпретація джазових стилів на баяні // Актуальні напрямки розвитку академічного народно-інструментального мистецтва: Матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції (20–27 березня). – К., 1998. – С.24–27.
17. Имханицкий М. Музыка зарубежных композиторов для баяна и аккордеона: Учебное пособие. – М., 2004.

The history of development and the characteristic features of various jazz styles, such as New Orleans, dixieland, swing, bebop, cool, bossa nova and progressive are considered from the point of view of the accordion-bayan performance implementation. The report is illustrated with musical examples.

Key words: accordeon-bayan, variety-jazz style, performance.

УДК 78.071.2

ББК 85.314.1

Надія Кучерук

КОНЦЕРТНО-ВИКОНАВСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ВОЛИНСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО НАРОДНОГО ХОРУ

У статті йдеться про перший професійний хоровий колектив Волині – Волинський державний народний хор, який своєю концертно-виконавською діяльністю протягом 1945–1959 рр. активно пропагував українське мистецтво. Зокрема, охарактеризовано його концертний репертуар, основу якого складали кращі твори українських композиторів, а також українські й волинські народні пісні.

Ключові слова: хорове мистецтво, виконавство.

Актуальність дослідження полягає в поглибленому вивченні музичної культури Волині як окремого регіону шляхом аналізу й осмислення тих чи інших подій для відтворення об'єктивної картини розвитку мистецького життя України загалом і Волині зокрема. Музична культура Волині, зокрема діяльність волинського професійного хорового колективу, недостатньо вивчена, хоча є деякі публікації загального характеру.

Музичну культуру Волині 40–50-х років минулого століття частково охарактеризовано О.Михайлюком та І.Кічієм у монографіях “Історія Волині” [8, с.211] та “Історія Луцька” [9, с.173]. У цих працях йдеться про Волинський народний хор та його керівника О.Самохваленка.

У статті В.Омелянчук “Перший народний хор Волині” [11] та в історико-красознавчих нарисах В.Денисюка “Зачаровані мистецтвом” [4, с.5] й “Одержимі творчістю” [5, с.138–139] висвітлено деякі аспекти становлення та розвитку хорового колективу. Однак музична культура Волинського краю і пов’язана з нею діяльність професійних мистецьких колективів ще не стали предметом спеціального наукового дослідження.

Мета статті – об’єктивна характеристика концертно-виконавської діяльності Волинського державного народного хору на основі вивчення та аналізу концертних програм колективу, афіш, інтерв’ювання і публікацій у пресі.

Перший державний хор на Волині функціонував протягом 1945–1959 рр. За цей період він досягнув рівня одного з високопрофесійних співочих колективів України. Репертуар колективу складали винятково академічні твори, чим і відрізнявся Волинський народний хор від інших хорів того періоду. У концертній програмі хорового колективу переважали твори українських композиторів-класиків та українські й волинські народні пісні в обробці таких відомих композиторів, як М.Лисенко, Ф.Колесса, Г.Верьовка, М.Колесса, А.Кос-Анатольський, Є.Козак, а також керівника хору О.Самохваленка та волинського композитора й хормейстера колективу М.Стефанишина.

Волинський народний хор організовано в травні 1945 р. талановитим музикантом і хормейстером Олександром Самохваленком. На той час хоровий колектив складався з кращих представників художньої самодіяльності області й налічував дванадцять учасників. Організаційний період тривав декілька місяців, і вже до 28-ї річниці Великої жовтневої соціалістичної революції в Луцьку відбувся перший концерт [1].

Пізніше, з долученням інструментальної та танцювальної груп, склад хору розширився, що значно урізноманітніло репертуар. У 1951 р. в хорі працювало 62 чоловік. Розпочалася його активна концертно-виконавська діяльність, спочатку в межах області, а згодом в Україні [10].

Волинський державний народний хор двічі виступав в Колонному залі Української республіканської філармонії. Перший виступ волинських митців у Києві 3 червня 1949 р. тепло зустріла столична громадськість. Газета “Радянське мистецтво” писала: “Волинський народний хор – пристрасний пропагандист радянського мистецтва... Молодий колектив за порівняно невеликий строк досяг значної професійної майстерності. В його репертуарі – твори радянських композиторів, пісні і танці російських, українських та інших слов’янських народів, класичні твори. Особливе місце в репертуарі займають волинські народні пісні: “Загуляла та Лимариха” в обробці М.Колесси, “Сива зозуленька” в обробці Ф.Колесси, “По гаєньку ходила я” в обробці головного диригента хору О.Самохваленка” [12].

Високий професійний рівень Волинського хору відзначив композитор С.Жданов під час виступу колективу в столиці України в червні 1952 року: “З успіхом виступає в Києві Волинський народний хор, який за сім років свого існування вдруге зустрічається з київськими слухачами... Хоровий колектив переконливо показав своє неабияке мистецтво співу *a capella*... Високе естетичне задоволення дала слухачам прекрасна передача волинських народних пісень “Сива зозуленька” (в обробці Ф.Колесси) і “По гаєньку ходила я”, оброблено для жіночого складу хору О.Самохваленком... Дуже добре звучить у волинян патріотична російська пісня “Гибель “Варяга” О.Свешнікова, життєрадісна польська “А вітай же, як сен меваш”, майстерно оброблена П.Козицьким, грайлива естонська народна пісня “Тульяк”, жартівлива білоруська “Вечарынка”. Диригентові О.Самохваленку вдається правдиво передати характерні особливості кожної з цих пісень, створити цільний художній образ. Те ж саме можна сказати і про виконання пісень радянських композиторів “Зустріч на стерні” А.Кос-Анатольського, “Розлягалися тумани” П.Майбороди, “Здрастуй, сонячна Каховка” Я.Цегляра” [7].

З кожним роком удосконалювалася художня майстерність митців, і це дало змогу Волинському народному хору стати одним із кращих хорових колективів України. Підтвердженням цього є відгук у місцевій пресі під час

літніх гастрольних концертів хору в Білорусії, де сказано, що свіже, яскраве звучання голосів, теплота та ширість у виконанні багатьох вокальних творів притаманні цьому мистецькому колективу [3].

Якщо подивитися карту гастрольних поїздок Волинського державного народного хору, то можна зазначити, що він виступав майже у всіх областях України, а також у багатьох республіках Радянського Союзу. Так, у 1949 р. відбулися концерти хору в найбільших промислових містах України – Одесі, Кіровограді, Миколаєві, Херсоні, Дніпропетровську, Запоріжжі, Харкові та в Сумській, Чернігівській і Житомирській областях; у 1950 р. – у Білоруській та Литовській республіках; у 1951 р. – у Тбілісі, Батумі, Сочі, Сухумі, Гаграх та в Краснодарському краї; у 1952 р. – у Рівненській та Тернопільській областях, а також у містах Узбекистану та республіках Середньої Азії; у 1953 р. – у Білорусії та містах Київської, Чернігівської, Житомирської, Дніпропетровської областей; у 1954 р. – у Тюменській, Кемеровській, Омській, Томській, Челябінській, Новосибірській та інших областях Російської Федерації, а також у Красноярському і Алтайському краях та Казахстані; у 1955 р. – у південних областях України; у 1956 р. – у Білорусії, Литві, Латвії, Естонії та Ленінграді, а також у Польщі; у 1957 р. – на Прикарпатті, Закарпатті, Львівщині й Донбасі; у 1958 р. – у Заполяр'ї, Закавказзі і Польщі; у 1959 р. – у містах і селах України. Остання публікація про виступи волинського хорового колективу надрукована 14 серпня 1959 р. в Тернопільській газеті “Вільне життя”. Саме тоді, у зв'язку з припиненням урядом фінансування, Волинський державний народний хор перестав існувати [6].

У процесі поїздок збагачувався репертуар хору новими піснями. Програму Волинського народного хору, який творчо зріс, доповнили пісні й танці братніх народів, а саме: “Москва – Пекін” В.Мураделі, “Розмова Дніпра з Волгою” К.Домінчена, “Пісня про Волгу” С.Туликова, “Пісня про Москву” І.Дунаєвського, “Пісня миру” Д.Шостаковича, грузинська “Суліко”, молдавська “Ляна”, польська “Йшла дівчина до лісочка”, білоруські танці “Лявоніха”, “Бульба”, “Юрочка”, молдавські танці “Жок” і “Молдавська сюїта”, російські танці “Гуляння” і “Уральський перепляс”, польський “Оберек” та ін.

Однак слід зазначити, що в основі концертного репертуару були пісні українських композиторів і українські народні пісні, а саме: М.Лисенка “Коли розлучаються двоє”, А.Кос-Анатольського “Зустріч на стерні”, Є.Козака “Вернись до мене”, А.Кос-Анатольського “Коломия – місто”, П.Майбороди “Гей у полі чистому”, А.Кос-Анатольського “Очі дівочі”, Я.Цегляра “Здрастуй, сонячна Каховка”, П.Ніщинського “Закувала та сива зозуля”; українські народні пісні “Ішов козак потайком” (обр. Г.Верьовки), “Дощик” (обр. М.Лисенка), “І шумить, і гуде” (обр. Г.Верьовки), “Мак” (обр. М.Леонтовича), “Стоїть гора високая” (обр. Є.Козака), “Стелися, барвінку” (обр. Г.Дави-

довського), “Сусідка” (обр. Я.Яциневича), “Ой дуб, дуба” (обр. П.Козицького); волинські народні пісні “Ой у полі криниченька” і “Загуляла та Лимариха” (обр. М.Колесси), “Сива зозуленька” (обр. Ф.Колесси), “По гаєнку ходила я”, “Ой летіла зозуленька”, “А мій батько, мій цвіт”, “Ой іду, йду, йду” (обр. керівника хору О.Самохваленка) та “Била жінка чоловіка” (обр. М.Стефанишина).

Підтвердженням вищесказаного є концертні програми Волинського народного хору 1952 р., які зберігаються у фондах Волинського обласного краєзнавчого музею. Програма №1 налічувала 25 концертних номерів, серед яких 3 патріотичні пісні, 3 російські, 1 білоруська, 1 естонська, 1 польська, 7 пісень українських композиторів, 3 українські народні пісні, 5 танців і хореографічних композицій. Програма №2 складалася з 24 концертних номерів, серед яких 5 пісень українських композиторів і 6 українських народних пісень, решта – пісні російських та білоруських композиторів [2].

З приходом у колектив у 1954 р. композитора й хормейстера, випускника Львівської консерваторії Мирослава Стефанишина репертуар хору збагатився новими піснями, такими як “Пісня про Волинь” (вірш волинського поета М.Білецького), “Вечірня година” (вірш Лесі Українки), “Пісня про Степана Бойка” (вірш М.Білецького), “Фестивальні частівки” (вірш М.Білецького). Молодим композитором також оброблено такі українські народні пісні, як “Била жінка чоловіка” (для мішаного хору), “Гришко, Гришко, до роботи” (для жіночого тріо), “Чом, чом не прийшов” (соло), “От ти знав нащо брав” (для жіночого тріо), “Як засядем, браття, коло чари” (для чоловічого квартету), “Ой казала мені мати” (соло), “Ніч яка місячна” (для чоловічого квартету) та ін.

Потрібно зазначити, що до концертних програм хор також включав твори зарубіжних композиторів-класиків: вальс Й.Штрауса “Весна”, хор “Слався” з опери М.Глінки “Іван Сусанін” та ін., які мали великий успіх у слухачів. Згадуючи виступи Волинського народного хору в Прибалтиці, де хорова культура на дуже високому рівні, колишній хормейстер колективу М.Стефанишин у розмові зі мною розповів про великий успіх волинських митців, а також про те, як разом із місцевим хором під керуванням професора Таллінської консерваторії Густава Ернесакса Волинський народний хор співав на концерті українську народну пісню “Сусідка” і як виконували декілька разів на біс вальс Й.Штрауса “Весна”.

Концертні програми колективу були різноманітними і за складом виконавців: соло (Данило Должанський, Олена Надводна, Маргарита Богданова та ін.), дуети, жіноче тріо, чоловічий квартет, жіноча група хору, чоловіча група хору, мішаний хор.

Разом із тим концертно-виконавська діяльність хору не обмежувалася лише концертними виступами, а й доповнювалася культурно-освітніми

акціями. Підтвердженням цього є замітка в обласній газеті “Радянська Волинь” від 5 жовтня 1949 р. про те, що “...молодий творчий колектив Волинського народного хору провів велику роботу з сільськими хоровими гуртками Горохівського, Олицького, Володимир-Волинського, Ковельського та інших районів, готуючи їх до участі в зведеному хорі з трьох тисяч чоловік, що виступатиме у день свята 10-річчя возз’єднання українського народу в єдиній Українській радянській державі” [1].

Волинський державний народний хор в 40–50-ті роки минулого століття був активним пропагандистом національного мистецтва як в Україні, так і за її межами. Проаналізувавши програму концертних виступів хору, можна стверджувати, що коації твори українських композиторів та українські народні пісні були основою концертного репертуару хорового колективу.

Отже, Волинський державний народний хор, популяризуючи кращі зразки музичної творчості українського народу, демонструючи багатство його пісенного й танцювального фольклору, зробив вагомий внесок у мистецьке життя Волині.

1. Вікторенко М. Любимий хор Волині // Радянська Волинь. – 1949. – 5 жовтня.
2. Волинський краєзнавчий музей (ВКМ), інв. №КДФ-6420.
3. Волинский народный хор в Белоруссии // Сталинская молодежь. – 1953. – 20 августа.
4. Денисюк В. Зачаровані мистецтвом. – Луцьк: Ініціал, Надстир’я, 1997. – 160 с.
5. Денисюк В. Одержимі творчістю. – Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2004. – 228 с.
6. Доскалов І. Пісні з сусідньої Волині // Вільне життя. – 1959. – 14 серпня.
7. Жданов С. Творче зростання // Вечірній Київ. – 1952. – 28 червня.
8. Михайлюк О., Кічій І. Історія Волині. – Львів: Світ, 1988. – С.202–218.
9. Михайлюк О., Кічій І. Історія Луцька. – Львів: Світ, 1991. – С.157–183.
10. Олійник М. Оспівувати красу і велич нашого життя // Радянська Волинь. – 1951. – 14 грудня.
11. Омелянчук В. Перший народний хор Волині: без меж у просторі і часі // Роде наш красний... / Упоряд. М.Дубина, Л.Оляндер, Л.Бублейник, А.Силук. – Луцьк: Вежа, 1999. – Т.3. – С.848–853.
12. Подчекаєв О. Талановитий колектив // Радянське мистецтво. – 1949. – 15 червня.

The article deals with the first choral group of Volyn region, that is, Volyn State Folk Choir which intensively promoted Ukrainian art by its concert performing activity during 1945–1959. There, particularly, given a description of its performing repertoire, the basis of which was made up with the best pieces of Ukrainian composers as well as the Ukrainian and Volynian folk songs.

Key words: choir art, performance.

УДК 78.087.68

ББК 85.314.1

ТВОРИ С.ВОРОБКЕВИЧА В РЕПЕРТУАРІ ХОРІВ ГАЛИЧИНИ Й БУКОВИНИ

(кінець ХІХ – перша третина ХХ ст.)

Ірина Бермес

У статті автор розглядає хорові композиції С.Воробкевича, які входили до популярного репертуару аматорських колективів Галичини й Буковини (“Боян”, “Бандурист”, “Сурма”, “Академічне братство”, “Зоря” та ін.).

Ключові слова: хорове мистецтво, аматорство, репертуар.

Відомий композитор, поет, фольклорист, священик, педагог, громадський діяч ХІХ ст. Сидір Воробкевич мріяв про той час, коли рідна Буковина “...мов колосиста, мов хвилююча пшениця, краснуватися і пишатися буде” [21, с.3], а її пісні вільно лунатимуть над оновленим краєм. Він упродовж чотирьох десятиліть невтомно працював на ниві української культури, відстоював її право на існування в умовах австро-угорського поневолення.

Протягом життя композитор вивчав і записував пісенний фольклор, був закоханий у народну пісню, яку “...так серцю присвоїв, що лиш в тім тоні співати знає і борше заміє, як його лишиться” [22, с.4].

С.Воробкевич, як і А.Вахнянин, В.Матюк, Д.Січинський, О.Нижанківський, Ф.Колесса, був послідовником творчих принципів М.Лисенка. Композитор створив велику кількість оригінальних хорових творів на власні тексти (близько 250), поезії Т.Шевченка, І.Франка, М.Шашкевича, Ю.Федьковича та ін. (понад 150), які набули популярності ще за життя автора й увійшли до репертуару численних співочих колективів.

С.Людкевич відзначав, що “Воробкевич, набравшись доволі систематичної, хоч дешевої і односторонньої музикальної рутини, опертої на німецьких взірцях, писав багато, легко і скоро, не передумуючи і не переживаючи того, що йому несла моментальна, не раз буденна уява...” [11, с.284]. Все ж композитор зумів виробити індивідуальні риси хорового письма. Творам С.Воробкевича притаманні “шира ліричність і задушевність, прозора гармонічна фактура і простота форми” [1, с.26]

С.Воробкевич був одним із перших музичних інтерпретаторів поетичних текстів Т.Шевченка. З цього приводу С.Людкевич зауважував: “З-поміж других композиторів, що втілювали вокальну музику під більше число поезій Шевченка, слід би з ХІХ ст. назвати ...галицько-буковинського поета І.Воробкевича з його 13-ма мужеськими хорами на тексти Шевченка. ...12 пісень на мужеський хор до слів Т.Шевченка. Вид. “Станіславського Бояна”, ч.22. Один недрукований хор “Ой по горі ромен цвіте” звійний у переробці Н.Вахнянина (“Муз. бібліотека “Львівського Бояна””) [12, с.257–258].

Хорові твори Воробкевича часто звучали в програмах концертів, присвячених Т.Шевченку, в його рідній Буковині. “Уже в 1869 р. виконувався...

хор “Ой чого ти почорніло” під псевдонімом І.Морозенка, на початку 70-х рр. у програмах концертів з’явилися “Заросли шляхи тернами”, “Огні горять”, “Ой по горі ромен цвіте” та ін.” [20, с.115].

“Деякі з його [Воробкевича – І.Б.] пісень на мужеський хор, як: “Ой по горі ромен цвіте”, “Ой чого ти почорніло”, “Думи мої” (кінєць заспіву) та “Огні горять”, зискали собі навіть значну популярність в аматорських співочих кругах у Галичині й на Буковині завдяки деяким мелодичним прикметам та “ефектним” хоровим манерам цього композитора”, – відзначав С.Людкевич [12, с.259].

Низка творів потребувала доопрацювання. Цікаві знахідки та раціональні зерна композицій С.Воробкевича спонукали Д.Січинського, А.Вахнянина та С.Людкевича до редагування кращих із них. “В блискучій редакції Людкевича (1928) цікавий задум хору “Огні горять” набув справді артистичної форми” [20, с.116]. За редакцією А.Вахнянина у Шевченківських концертах часто виконувалися хори С.Воробкевича “Ой по горі ромен цвіте”, а також “Думи мої” (зредаговані Г.Топольницьким)” [20, с.117].

С.Людкевич писав: “...щойно після надрукування або підготовлення до виконання таких творів, які композитори залишили у фрагментарному, неповному вигляді (приміром, ... І.Воробкевича “Огні горять” та ін.), вони стали репертуарними та часто і з успіхом виконуваними нашими хоровими гуртками” [18, с.372].

Хорові твори С.Воробкевича набули популярності, повсюдно співа-лися, часом навіть фольклоризувалися й тому “...довгі роки становили і ще нині становлять добру культурну поживу наших хорових гуртків”, – конста-тував С.Людкевич [10, с.333].

Спробуємо зробити невеликий екскурс в історію і встановити (у мож-ливій хронологічній послідовності), які твори С.Воробкевича входили до ре-пертуару співочих колективів Галичини та Буковини.

Відомо, що мандрівний комітет етнографічного товариства “Акаде-мічне братство” влаштовував подорожі по краю. У третій студентській манд-рівці (1885 р.) по Поділлі та Буковині (Тернопіль – Теревовля – Копичинці – Гусятин – Чортків – Заліщики – Чернівці) хор підготував програму, в якій поряд із композиціями М.Лисенка, М.Вербицького, І.Лаврівського, А.Вах-нянина звучали твори “буковинського композитора Воробкевича – “Чом красна Буковино”, “Думи мої”, “Широкий луг”, “Думка”, “Коби-м біла зозуля”, “Сині очі” [5, с.355]. У Тернополі хор “мандрівників” виступив у спільному концерті з хором с.Денисова під керівництвом о.Й.Вітошинського. У репертуарі аматорського сільського хору було “багато народних пісень, а також творів українських композиторів – Вербицького, Вахнянина, Лисенка, Лаврівського, Воробкевича та ін.” [5, с.357].

У 1887 р. чернівешькі студенти-українці (за прикладом львівського студентства) влаштували мандрівку, у концертній програмі якої прозвучали “...народні пісні, а також сім хорів С.Воробкевича, серед яких – два нових – “Ой дівчино, ти рибчино” і спеціально написаний для студентів “Згадай мене, мила” [5, с.362].

29 травня того ж року зусиллями культурно-просвітницьких орга-нізацій Чернівців (“Руська бесіда”, “Народний дім”, “Драматичне товариство” студентський “Союз”) було відзначено 25-річчя літературно-громадської та композиторської діяльності С.Воробкевича. “З’єднані чоловічі хори Чернівців виконали ряд творів ювіляра, серед яких “Задзвенімо разом, браття” і “Чом, красна Буковино” [1, с.16–17].

У 1888 р. хоровий гурток львівських студентів виступив перед громад-ськістю Чернівців. У програмі, виконаній студентським хором, прозвучало кілька творів С.Воробкевича, “...в тому числі... “Ой дівчино, ти рибчино” на слова С.Руданського” [5, с.362].

У червні 1891 р. співоче товариство “Львівський Боян” під керів-ництвом А.Вахнянина вперше влаштувало виїзні виступи у провінційних містах і селах, зокрема в Стрию і Лавочному. Концертну програму було представлено творами “Сині очі” Воробкевича, “Наша жизнь” Вахнянина, ... “Верховина”, “Коломийка” Лисенка, “До весни” Матюка [5, с.360].

Того ж 1891 р. “Львівський Боян” виступив на сцені Празького театру “Narodne divadlo” з нагоди 100-літнього ювілею першої чеської вистави. У виконанні хору прозвучав твір “Над Прутом” Воробкевича” [5, с.376].

Невеликі хори-ансамблі, що виникли в Галичині з метою доповнення “артистичних прогульок співацьких” хору “Академічного братства”, розгорнули активну концертну діяльність. Так, хор “дванадцятки” під керівництвом О.Нижанківського влаштував низку концертів 1891 р. Співаки включали до репертуару твори українських композиторів, зокрема: “М.Лисенка – ... “Іван Гус”, “На прю”, П.Ніщинського – “Закувала та сива зозуля”, І.Воробкевича – “Огні горять”, А.Вахнянина – “Ура, у бій” [23, с.16]. Ці мобільні хори, до складу яких входило 12–16 учасників із найкращими вокальними даними, виконували складні композиції, серед яких “Над Прутом” І.Воробкевича, “Крилець-крилець” В.Матюка, “Косар” С.Людкевича та інші” [23, с.88].

1 березня 1892 р. було влаштовано Шевченківський концерт у Пе-ремишлі, в якому брав участь місцевий “Боян”. Перший концерт “Пере-миського Бояна” під орудою М.Копка представив слухачам таку програму: “М.Копко – “До Русі” ..., І.Воробкевич – “Якби я була зозулею” ..., М.Лисенко – “Верховина” ..., В.Матюк – “Веснівка” [23, с.70].

26 березня 1896 р. спільними зусиллями учасників співочого това-риства “Львівський Боян” і оркестру 80-го полку було влаштовано концерт на честь Т.Шевченка в Стрию. Хор під диригуванням С.Федака представив

слухачам такі твори: “Верховина”, “Ой пушу я кониченька” М.Лисенка, “Вечорниці” П.Нішинського, “На музиці” Ф.Колесси, “В’язанка народних пісень” О.Нижанківського. Третім номером програми прозвучав твір І.Воробкевича “...“Пробудилась Русь” – чоловічий хор” [23, с.24]. Саме про цей твір писав С.Людкевич у статті “Наші видавництва і музикалії за останні літа (1900–1905)”: “Воробкевича “Збудилась Русь” належить може, до найбільше співних, хоч дуже простих укладом хорів” [15, с.359]. Саме ці риси сприяли популярності названого хорового твору.

Твори буковинця С.Воробкевича входили до репертуару “Бояна” у Стрию. Так, 1896 р. співоче товариство “Стрийський Боян” під орудою М.Гавриша влаштувало Шевченківський концерт. У програмі “хор “Бояна” виконав: М.Лисенка – “Ой, пушу я кониченька”, І.Воробкевича – “Задзвенімо”, Ф.Колесси – “Вулицю”, Г.Топольницького – “Хустину”... Концерт на честь Шевченка перетворився у фестиваль української пісні” [23, с.79].

30 жовтня 1898 р. у Львові було заплановано проведення концерту на честь Івана Франка. З метою підготовки концертної програми “...голова ювілейного комітету звернувся ...ще осінню 1897 р. до українських композиторів, щоб створили музику до деяких творів Франка, але відгукнулись лише Микола Лисенко та Сидір Воробкевич (він надіслав композицію на чоловічий хор до “Ой ти, дівчино, з оріха зерня”)” [16, с.406]. Названий твір С.Воробкевича був надрукований у збірнику “Зів’ялі листки” і виконувався на ювілейному концерті І.Франка [20, с.115].

У 1898 р. відзначався піввіковий ювілей знесення панщини в Галичині. У концерті, присвяченому цій події, що відбувся в Коломиї, “...виступив... хор з Печеніжина, що виконав “З округків” Ф.Колесси і “Огні горять” С.Воробкевича” [9, с.331–332].

17 лютого 1900 р. “Львівський Боян” влаштував концерт на честь Т.Шевченка, в якому брав участь відомий співак О.Мишуга. Першим номером у програмі прозвучав твір С.Воробкевича “Ой, чого ти почорніло”, виконалися також твори Лисенка “На прю”, “Б’ють пороги” [23, с.28].

28 червня 1901 р. відзначалася 10-та річниця діяльності “Львівського Бояна”. До програми ювілейного концерту “...були включені твори багатьох західноукраїнських композиторів від найстаріших до сучасних, наймолодших” [23, с.28–29], серед них і мішаний хор С.Воробкевича “Над Прутом”.

Видатною подією музичного й культурного життя Станіславова був концерт, присвячений 46-й річниці смерті великого Кобзаря. 19 березня 1907 р. “Станіславський Боян” (диригент Д.Січинський) виконав у концертній програмі твір С.Воробкевича “Минають дні” [23, с.84].

У кінці ХІХ – на початку ХХ століття популярними в мистецькому житті Галичини й Буковини стали ювілейні концерти, присвячені Т.Шевченку, І.Франку, М.Шашкевичу, Ю.Федьковичу та ін. Як приклад, наведемо концерти, що відбулися 19 листопада 1911 р. у Дрогобичі та Бориславі, присвячені

100-річчю від дня народження М.Шашкевича. У концертній програмі прозвучали три твори С.Воробкевича для чоловічого хору, виконані співаками “Дрогобицького Бояна” під орудою о.А.Рудницького, а саме:

- “2) Та не дай, Господи, нікому – хор чоловічий з баритоновим соло
- ...4) Думи мої – чоловічий хор
- ...8) Тече вода з під явора – чоловічий хор” [6, с.4].

З приводу цього концерту рецензент “Голосу Підкарпаття” відзначав, що “Хори випали знаменито” [7, с.4].

Твори С.Воробкевича входили і до репертуару учнівських хорів. Так, 3 червня 1925 р. у залі “Сокола” в Станіславові відбувся концерт елевів Вишого музичного інституту. “У програму попису вставлено також кілька продукцій жіночого хору учениць учительської семінарії під орудою проф. Музичного інституту п. І.Козака. Поминаючи трохи пестрий та случайний вибір точок програми (Лаврівського “Красна зоре”, Воробкевича “Там, де Татран”...й ін. та не конче “автентичну” переробку цих творів на жіночий хор з мішаного...) можна все-таки признати, що продукції ті вийшли у виконанні під оглядом ритмічним, інтонаційним, як і динамічно-модуляційним бездоганно...” – відзначав С.Людкевич [14, с.494].

26 травня 1929 р. у Львові та 5 червня 1929 р. в Перемишлі відбулися ювілейні концерти з нагоди 100-літніх роковин заснування єпископом І.Снігурським першого мистецького хору при греко-католицькій церкві в Перемишлі. На музичному фестивалі, влаштованому “Львівським Бояном”, виступили такі співочі колективи: “Перемиський Боян”, “Стрийський Боян”, чоловічі хори “Бандурист” і “Сурма” та хор богословів. У II частині концерту прозвучали: “1) А.Вахнянина: Ой нависли; 2) В.Матюка: З тої гори високої; 3) І.Лаврівського: Осінь і 4) Красне зоре; 5) О.Нижанковського: Вечірня пісня і 6) Гуляли; 7) Б.Вахнянина: Садок вишневий; 8) І.Воробкевича: Задзвенімо”; 9) М.Лисенка: Пливе човен; 10) К.Стеценка: Сон; 11) і 12) М.Леонтовича: Літні тони і Льодолом.

Не інтерпретацією, але зіспіванням голосів і взагалі кращою емісією вибилися мужеські хори понад мішані”, – відзначав рецензент [2, с.22].

Про твір С.Воробкевича С.Людкевич, зокрема, наголошував: “Поезії М.Шашкевича “Дайте руки, юні други” і Воробкевича “Задзвенімо разом, браття” стають застольними молодіжними піснями” [17, с.412], що було свідченням їхньої популярності серед молоді.

1 червня 1930 р. у Львові відбувся ювілейний концерт академічного хору “Бандурист”, присвячений 25-й річниці діяльності товариства. “Хор старого “Бандуриста”, хоч і дуже поріджений в часі світової і визвольної війни..., відспівав з подиву гідним запалом і темпераментом два старі, а все молоді твори: Наталя Вахнянина “Урра, в бій” і Воробкевича “Задзвенімо” [19, с.523]. “Бурею оплесків привитано появу хору довоєнних членів

“Бандуриста” (понад 30 осіб), що під проводом проф. І.Смолинського, свого першого диригента відспівали з запалом “Урра, в бій” А.Вахнянина і “Задзвенімо” С.Воробкевича (на bis). Голоси у старих “бандуристів” ще цілком свіжі і сильні, особливо тенори, яких брак тепер так дає ся відчувати. Не диво, що перед війною робили вони “фурори” своїми виступами по цілій Східній Галичині”, – наголошував дописувач “Бояна” [8, с.75].

Твори С.Воробкевича були репертуарними у концертах чоловічого хору “Сурма”. Так, у програмі, присвяченій 40-річчю заснування “Львівського Бояна” (13.04.1932 р.), співаки “Сурми” під керівництвом І.Охримовича виконали твір І.Воробкевича “Огні горять” [23, с.66]. Цей твір на текст Т.Шевченка був також окрасою репертуару хору с.Денисова на Поділлі [23, с.75].

Популярністю серед галицької громадськості користувався хор Д.Котка, що мав у своєму репертуарі твори буковинського композитора. Так, 1937 р. “Український хор” Д.Котка виступив у залі Польського музичного товариства м.Львова. “Щодо ...хорово-пісенної програми, то в ній, між відомими хоровими піснями різних авторів (Ф.Колесси, М.Гайворонського й ін.), були ...означені в програмі... “Огні горять” Воробкевича в моїй редакції”, – писав С.Людкевич [13, с.566].

Активну концертну роботу проводив “Коломийський Боян”. Зокрема, влітку 1937 і 1938 рр. хор влаштував низку концертів по селах Буковини. Програма включала різноманітні твори, серед яких “...хор селян з опери “Євгеній Онегін” П.Чайковського, “Огні горять” І.Воробкевича, “На бережку у ставка” М.Лисенка, “Галочка” Н.Нижанківського...” [23, с.90].

Зусиллями учасників чоловічого хору ремісничого товариства “Зоря” у Дрогобичі (диригент о.С.Сапрун) було проведено характеристичний концерт “Старогалицька пісня” (1939 р.). З програмою цього концерту колектив об’їздив навколишні міста. Серед 15 творів, представлених у програмі, було 3 твори С.Воробкевича, а саме: “Огні горять”, “Там, де Татран” і “Над Прутом” (афіша цього концерту зберігається у приватній збірці дрогобичанина п. Л.Коцана).

Музикознавці стверджують, що твори С.Воробкевича були в репертуарі польських співочих товариств “Лютня”, “Ехо”. В їхніх концертних програмах “...поряд з творами польських та інших авторів були також композиції М.Лисенка, Д.Бортнянського, І.Лаврівського, ...С.Воробкевича, М.Вербицького, О.Нижанківського...” [9, с.336].

Чи не найбільш популярними були твори С.Воробкевича в репертуарі “Буковинського Бояна”. До заснування цього товариства великою мірою спричинився С.Воробкевич, з ним він тісно співпрацював. Це співоче товариство виникло у 1899 р. в Чернівцях під впливом значного піднесення “Боянів” у Галичині. “Організувався він на базі існуючого “Драматичного

товариства” (заснованого 1884 р. – І.Б.) і мав на меті “плекати руську пісню, музику і штуку драматичну” [5, с.363–364]. “Буковинський Боян” став своєрідною творчою лабораторією С.Воробкевича.

Уже перші концерти “Буковинського Бояна” засвідчили українське спрямування репертуарної політики: перевага надавалася творам М.Лисенка та західноукраїнських композиторів. У 1899 р. відбувся концерт хору під орудою С.Смаль-Стоцького, у програмі якого прозвучали “Чом так скрито” В.Матюка, “Де срібнолентий Сян пливе” М.Копка, “В’язанка народних пісень” І.Біликовського, “На бережку”, “Ой пушу я кониченька” М.Лисенка. Прикметним є те, що до програми увійшли також 2 твори Воробкевича: “Над Прутом” і “Сині очі”. “Зрозумілою і близькою широким масам любителів музики була творчість І.Воробкевича. Тому так широко й захоплено вітали на першому концерті “Бояна” хорові мініатюри композитора на власні тексти “Над Прутом” і “Сині очі”, – наголошував рецензент “Буковини” [3, с.2].

У березні 1901 р. громадськість Буковини відзначала 40-і роковини смерті Т.Шевченка. Концертна програма включала такі твори:

1. Н.Вахнянин – “Ох, ішли наші славні козаченьки”.
2. Ф.Колесса – “Вулиця”.
3. І.Лаврівський – “Чом річенько домашня”.
4. М.Кумановський – “Гей, на горі жито”.
5. Ф.Колесса – “Козаки”.
6. І.Воробкевич – “Думи мої”.... [4, с.3].

Програма, до якої увійшли хорові твори українських композиторів, була виконана “Бояном” і в інших містах Буковини, зокрема дав в м.Кіцмані” [23, с.92].

У 1903 р. товариства “Боян” і “Руська бесіда” влаштували концерт, присвячений 40-річчю музичної діяльності С.Воробкевича. У програмі виконувалися хорові твори “Думи мої”, “Жаль дівчини”, “Чим красна Буковина” та інші” [23, с.93].

Отже, твори С.Воробкевича набули популярності не тільки на Буковині, а й по всій Галичині. До найбільш співаних треба віднести “Огні горять”, “Думи мої” (на слова Т.Шевченка), “Над Прутом у лузі”, “Там, де Татран”, “Задзвенімо разом, браття”, “Пробудилась Русь (на власний текст) та ін. Ці твори входили до репертуару співочих товариств, у першу чергу “Боянів”, “Бандуриста”, “Сурми”, “Українського хору”, інших аматорських колективів, які в першій половині ХХ ст. розвинули активну концертну діяльність, чим спричинилися до піднесення хорової культури.

Виконання творів С.Воробкевича численними аматорськими хорами Галичини й Буковини свідчило про їхнє входження в побут, концертне життя.

Завдяки своїй популярності твори композитора стали надбанням широких кіл музичної громадськості.

Ця розвідка не претендує на вичерпність дослідження і є лише першою спробою визначити популярність творів С.Воробкевича серед аматорських кіл Галичини й Буковини в окреслений історичний період.

1. Білинська М. Сидір Воробкевич. – К.: Музична Україна, 1982.– 47 с.
2. Боян. – 1929. – Ч.2–3. – Липень–серпень.
3. Буковина. – 1899. – 20 червня
4. Буковина. – 1901. – Ч.12. – 9 березня.
5. Булат Т. Концертна діяльність // Історія укр. музики. – Т.2 / Ред. Т.Булат та ін. – К.: Наукова думка, 1989. – С.346–380.
6. Голос Підкарпаття. – 1911. – Ч.14. – 3 падолиста.
7. Голос Підкарпаття. – 1911. – Ч.16. – 24 падолиста
8. Дописи // Боян. – 1930. – Ч.6–7. – Червень–липень.
9. Клин В., Мазепа Л. Концертно-музичне життя // Історія української музики. – Т.3 / Ред. М.Загайкевич та ін. – К.: Наукова думка, 1990. – С.314–339.
10. Людкевич С. Анатоль Вахнянин // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Львів: Дивосвіт, 1999. – Т.1. – С.333.
11. Людкевич С. Віктор Матюк // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Т.1. – Львів: Дивосвіт, 1999. – С.284.
12. Людкєвич С. Вокальна музика на тексти поезій “Кобзаря” // Людкєвич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Львів: Дивосвіт, 1999. – Т.1. – С.255–269.
13. Людкєвич С. З музичного життя у Львові. Виступ хору Котка // Людкєвич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Львів: Дивосвіт, 2000. – Т.2. – С.566.
14. Людкєвич С. З музичного руху в Станіславові // Людкєвич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Львів: Дивосвіт, 2000. – Т.2. – С.494.
15. Людкєвич С. Наші видавництва і музикалії за останні літа (1900–1905) // Людкєвич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Львів: Дивосвіт, 2000. – Т.2.– С.359.
16. Людкєвич С. Перший Франківський концерт // Людкєвич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Львів: Дивосвіт, 2000. – Т.2. – С.406.
17. Людкєвич С. Революційна пісня на Західній Україні // Людкєвич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Львів: Дивосвіт, 2000. – Т.2. – С.412.
18. Людкєвич С.Тибєрію Горобцю та іншим у відповідь // Людкєвич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Львів: Дивосвіт, 2000. – Т.2. – С.372.
19. Людкєвич С. Ювілейний концерт “Бандуриста” // Людкєвич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Львів: Дивосвіт, 2000. – Т.2. – С.523.
20. Пархоменко Л. Хорова творчість // Історія укр. музики. – К.: Наукова думка, 1989. – Т.2 / Ред. Т.Булат та ін. – С.99–134.
21. Руслан. – 1907. – 25 березня.
22. Руслан. – 1907. – 3 червня.
23. Ханик Л. Історія хорového товариства “Боян”. – Львів, 1999. – 123 с.

Choral compositions of S.Vorobkevych in the certain historical period were in the repertoire of numerous amateur singing circles of Halychyna and Bukovyna (such as “Boyan”, “Banduryst”, “Surma”, “Academic Brotherhood”, “Zoria” and others) and they became rather popular.

Key words: choir art, amateur, repertoire.

ЗМІСТ

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА В КОНТЕКСТІ ІНТЕГРАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ

<i>Людмила Тросльникова.</i> Мистецька освіта як пріоритет сучасної державної політики України в галузі культури.....	3
<i>Ірина Вільчинська.</i> Етноцентричні проблеми мультикультуралізму.....	10
<i>Ганна Карась.</i> Пам’ятки музичної культури західної діаспори: повернення в Україну та популяризація.....	16
<i>Мирон Черепанин.</i> Народний музичний інструментарій в українських обрядових традиціях.....	20
<i>Світлана Кириєнко.</i> Методологія регіональних досліджень музичного фольклору.....	25

ІСТОРІЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ГАЛИЧИНИ

<i>Любомир Лехник.</i> Дисертація Василя Витвицького як перше дослідження солоспіву галицьких композиторів.....	33
<i>Наталія Кушлик.</i> Представники греко-католицького духовенства в національно-культурному відродженні Галичини ХІХ – початку ХХ ст. (історико-культурологічний аспект).....	39
<i>Євгенія Шуневич.</i> Процес розвитку вокального виконавства в Галичині..	48

СУЧАСНІ ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

<i>Ірина Полякова.</i> Відродження національних традицій та перспективи розвитку початкової музичної освіти в Україні.....	56
<i>Роман Береза.</i> Театралізація народних свят як засіб виховної дії на особистість.....	62
<i>Дзвіна Гусар.</i> Музично-педагогічна діяльність В.О.Куфлюка в контексті дискусії про природу абсолютного слуху.....	69
<i>Андрій Душний.</i> Методичні засади оновлення змісту музично-виконавської підготовки студентів.....	75

ТЕОРІЯ Й ІСТОРІЯ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

<i>Наталія Старюченко.</i> Діалог як один із проявів інтеграційного процесу в камерно-вокальній творчості Б.Лятошинського.....	83
<i>Наталія Савицька.</i> Образно-стильова поліфонія циклу романсів М.Колесси “В краю квітучої вишні”.....	90
<i>Вікторія Андрієвська.</i> Фортепіанне тріо Н.Нижанківського в контексті розвитку жанру в українській музиці ХХ ст.....	98

<i>Юрій Волощук</i> . Київська скрипкова школа в контексті розвитку європейського виконавського мистецтва.....	109
<i>Тетяна Данилик</i> . Образно-тематичне спрямування розвитку української скрипкової мініатюри 20–30-х років ХХ століття.....	119
<i>Тарас Менцінський</i> . Віолончельна соната В.Барвінського в контексті розвитку жанру в українській музиці ХХ століття.....	126
<i>Ігор Гишка</i> . Звукоутворення на трубі крізь призму акустики та фізіології.....	136
<i>Олег Варялко</i> . Російська соната для труби й фортепіано. Досвід структурно-стилістичного аналізу.....	144
<i>Сергій Карась</i> . До питання виконавського аналізу деяких аспектів поліфонічної фактури на баяні (на прикладі “Добре темперованого клавіру” Й.С.Баха).....	156
<i>Марина Булда</i> . Інтерпретація естрадно-джазових стилів в акордеонно-баянному виконавстві.....	165
<i>Надія Кучерук</i> . Концертно-виконавська діяльність Волинського державного народного хору.....	172
<i>Ірина Бермес</i> . Твори С.Воробкевича в репертуарі хорів Галичини й Буковини (кінець ХІХ – перша третина ХХ ст.).....	177

CONTENTS

**UKRAINIAN CULTURE IN THE INTEGRATIONAL PROCESSES
CONTEXT**

<i>Lyudmila Troelnikova</i> . Art education of modern Ukraine in the context of the state cultural policy.....	3
<i>Iryna Vilchinska</i> . The ethnocentrism of multiculturalism.....	10
<i>Ganna Karas</i> . Significant compositions of the west diaspora’s musical culture: return to Ukraine and popularization.....	16
<i>Myron Cherepanyn</i> . The folk music instruments in ukrainian tradition ritual.....	20
<i>Svitlana Kiriynko</i> . Regional research methodology of musical folklore...	25

THE MUSICAL CULTURE HISTORY OF HALYCHYNA

<i>Lyubomyr Lekhnyk</i> . Dissertation of Vasyl Wytwytsky as the first studying on song’s genre of Ukrainian Galician composers.....	33
<i>Natalia Kushlyk</i> . The representatives of the greek-catholic priesthood in the cultural and national Renaissance in Galychyna in the XIX – in the beginning of the XX century (historical-cultural aspect).....	39
<i>Eugenia Shuneyvych</i> . The process of vocal development and establishment in Western Ukraine.....	48

THE MUSICAL PEDAGOGICS MODERN PROBLEMS

<i>Iryna Polyakova</i> . Regeneration of national traditions and prospects of development of the elementary musical education in Ukraine.....	56
<i>Roman Bereza</i> . Adaptation for stage of folk holidays as the means of educational effect on the personality.....	62
<i>Dzvina Gusar</i> . Musical-pedagogical activity of V.Kuflyuk in the context of the discussion about absolute pitch genesis.....	69
<i>Andriy Dushnyj</i> . Methodical approaches of renew content of musical training education of students.....	75

THE THEORY AND HISTORY OF MUSICAL PERFORMANCE

<i>Natalia Staruchenko</i> . A dialogue as an reveal integration process of the chamber vocal works of B.Lyatoshinsky.....	83
<i>Natalia Savltska</i> . The image and style polyphonia of M.Kolessa “In the land of the blossoming cherry-trees” romance cycle.....	90
<i>Viktoria Andrievska</i> . Piano trio of N.Nyzhankivsky in the context of genre development in Ukrainian music in XX century.....	98

<i>Yuriy Voloshchuk.</i> Kyiv violin school in a context of development European performing art.....	109
<i>Tetyana Danylyk.</i> The image and thematic directions of the ukrainian violin miniature development during the 20–30 years of the XX century.....	119
<i>Taras Mentsinsky.</i> The sonata genre dynamics in the XX century period Ukrainian Music for the violoncello.....	126
<i>Ihor Hyshka.</i> The sound-creation process on the trumpet through the prism of acoustic and physiology.....	136
<i>Oleh Varyanko.</i> Russian sonata for the trumpet and the piano. The structural and stylistic analysis experience.....	144
<i>Serhiy Karas.</i> To the issue of performing analysis of special idiomatic polyphonic facture manifestations at the example of J.S.Bach's cycle "The Well-Tempered Clavichord".....	156
<i>Maryna Bulda.</i> Accordion-bayan performance interpretation of the variety-jazz styles.....	165
<i>Nadiya Kucheruk.</i> Concert-performing activity of Volyn State Folk Choir...	172
<i>Irena Bermes.</i> Compositions of S. Vorobkevych in the repertoire of choirs of Halychyna and Bukovyna (the end of the 19th century – the first quarter of the 20th century).....	177

Міністерство освіти і науки України
Прикарпатський національний університет ім. Василя Стефаника

ВІСНИК
Прикарпатського університету

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО
Випуск 9

Видається з 1995 р.

Адреса редколегії: 76000, м.Івано-Франківськ,
вул. Сахарова, 34а,
Інститут мистецтва
Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника,
тел. 52-34-29.

Ministry of Education and Science of Ukraine
Precarpathian National University named after V.Stefanyk

NEWSLETTER
Precarpathian University

ART STUDIES
ts №9 Issue

Published since 1995

Publisher's adress: Institute of arts
of Precarpathian National University named after V.Stefanyk.
34a, Sakharova Str., 76000 Ivano-Frankivsk, tel. 52-34-29.

Старший редактор: Олена БОЙЧУК
Літературні редактори: Зоряна ЗАЙЦЕВА, Олександра ЛЕНІВ
Комп'ютерна правка: Лідія КУРІВЧАК, Іван МЕРЕНА, Галина ШУМЕГА
Комп'ютерна верстка: Віра ЯРЕМКО
Коректор: Зоряна ЗАЙЦЕВА

Друкується українською мовою
Реєстраційне свідоцтво КВ №435

Здано до набору 23.01.2006 р. Підп. до друку 20.02.2006 р. Формат 60x84/16. Папір ковержковий.
Гарнітура "Times New Roman". Ум. друк. арк. 11,5. Вид. арк. 12,0. Тираж 300 прим. Зам. 713.

Друкарня видавництва "Глай" Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника.
76000, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57, тел. 59-60-50.