



NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES UKRAINE
RYLSKY
INSTITUTE OF ART STUDIES, FOLKLORE AND ETHNOLOGY

RESEARCHES

of the Fine Arts

Number 1 (29)

Theatre. Music. Cinema

Publishing Rylsky Institute

KYIV 2010

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА ЕТНОЛОГІЇ
ім. М.Т. РИЛЬСЬКОГО

СТУДІЇ

МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ

Число 1 (29)

Театр. Музика. Кіно

Видавництво ІМФЕ

КИЇВ 2010

Редакційна колегія:

Г. Скрипник – головний редактор
Н. Костюк – заступник головного редактора
О. Щербак – відповідальний секретар

<i>М. Бевз</i>	<i>О. Найден</i>
<i>В. Гайдабура</i>	<i>О. Немкович</i>
<i>С. Грица</i>	<i>В. Овсїчук</i>
<i>І. Дзюба</i>	<i>Л. Пархоменко</i>
<i>І. Драч</i>	<i>Р. Пилипчук</i>
<i>М. Загайкевич</i>	<i>В. Рубан</i>
<i>Т. Кара-Васильєва</i>	<i>М. Ржевська</i>
<i>О. Клековкін</i>	<i>Г. Стельмащук</i>
<i>Н. Корнієнко</i>	<i>А. Терещенко</i>
<i>С. Крижицький</i>	<i>В. Фоменко</i>
<i>З. Мойсеєнко</i>	<i>І. Юдкін</i>

Рекомендовано до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (протокол № 3 від 25.03.2010 р.)

Студії мистецтвознавчі : Театр. Музика. Кіно. Чис. I (29) / [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2010. – 120 с.
ISBN 1728–6875

У журналі висвітлюються актуальні питання теорії, методології, історії, сучасного стану вітчизняного та зарубіжного музичного, театрального й кіномистецтва; публікуються результати досліджень творчості окремих мистців, архівні матеріали, дискусії, спогади про колеґ, бібліографічні огляди та рецензії.

Видання призначене для дослідників-мистецтвознавців, викладачів і студентів мистецьких навчальних закладів, музейних працівників.

The issues of the theory, methodology, history and modern condition of a music, theatre and cinema arts are independent in the journal. The results of investigations on creative work of separate artists, archives materials, discussions, memoirs about the colleagues, bibliographical surveys and reviews are represented as well.

This publication is done for the use of researchers of the History, Theory and an Art Criticism and also for the use of professors and students of Art Studies and museum researchers.

Журнальні публікації відображають погляди їхніх авторів, які не завжди збігаються з поглядами редакції; відповідальність за достовірність інформації повністю несуть автори.

Opinions expressed in this journal are not necessarily those of the editors. Authors bear complete and full responsibility for all the information given in their materials.

Зміст

Contents

ІСТОРИЯ

History

- Супрун-Яремко Надія. ПАРТЕСНІ КОНЦЕРТИ УКРАЇНСЬКИХ НЕВІДОМИХ АВТОРІВ XVII СТОЛІТТЯ: АНАЛІЗ ФАКТУРИ П'ЯТИГОЛОСИХ ПАРТИТУР**
Suprun-Yaremko Nadiia. The Partes Concerts of the XVII Cent. Ukrainian Unknown Authors: Musical Texture Analysis of the Five Voices Scores 7
- Кармазін Антон. МИХАЙЛО ВЕРИКІВСЬКИЙ І МОДЕСТ МУСОРГСЬКИЙ: ІСТОРИКО-СТИЛЬОВІ ПАРАЛЕЛІ ТВОРЧОСТІ**
Karmazin Anton. Mykhailo Verykivskyi and Modest Musorgskyi: Their Creativities' Historical and Stylistic Parallels 15
- Фрайт Оксана. АНАТОЛЬ КОС-АНАТОЛЬСЬКИЙ ЯК ІНТЕРПРЕТАТОР ПОЕТИЧНИХ ТВОРІВ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ**
Frait Oksana. Anatol Kos-Anatolskyi as a Commentator of the Oleksandr Oles Poetry 22
- Ніколаєва Лідія. СОЛОСПІВИ АНАТОЛЯ КОС-АНАТОЛЬСЬКОГО ЯК ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ**
Nikolaieva Lidiia. The Anatol Kos-Anatolskyi Solospivs as a Phenomenon of the Ukrainian Chamber-Vocal Music 28

ТЕОРІЯ І МЕТОДОЛОГІЯ

Theory and Methodology

- Сюта Богдан. ДИСКУРС У МУЗИЦІ Й ТЕОРІЯ ДИСКУРС-АНАЛІЗУ В МУЗИЧНІЙ НАУЦІ**
Siuta Bohdan. Musical Discourse and Discourse-Analysis Theory in the Musicology 35
- Біла Катерина. СПЕЦИФІКА ВИЗНАЧЕННЯ СТИЛЮ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ТЕНДЕНЦІЙ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**
Bila Kateryna. The Style Definition Specifics in Context of the Musical Art Modern Tendencies 43
- Прилепа Олеся. БОГОРОДИЧНІ В ТЕОРІЇ БОГОСЛУЖБОВИХ ЖАНРІВ**
Prylepa Olesia. «Bohorodychni» in the Liturgical Genre Theory 48
- Карп'як Андрій. АКУСТИЧНІ ВЛАСТИВОСТІ ФЛЕЙТИ І ПРОБЛЕМИ АРТИКУЛЯЦІЇ**
Karpiak Andrii. The Flute Acoustical Properties and the Articulatory Issues 57
- Максимів Соломія. АКАДЕМІЧНА СОПІЛКА ТА ЇЇ ВИКОНАВСЬКІ АПЛІКАТУРИ**
Maksymiv Solomiia. The Academical Pan-Pipe and Its Finger Training 63

СУЧАСНІСТЬ

Modernity

- Олексюк Ольга. ТРАДИЦІЙНА СКРИПКОВА МУЗИКА В СЕЛІ СТАВИЩЕ
КАМІНЬ-КАШИРСЬКОГО РАЙОНУ ВОЛИНСЬКОЇ ОБЛАСТІ**
*Oleksiuk Olha. The Traditional Violin Music in Stavyshche Village (Kamin-Kashyrskiy District,
Volyn Region) 71*

ПОСТАТІ

Prominent Figures

- Безручко Олександр. ТВОРЧА І ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ
ВІКТОРА ДОВБИЩЕНКА В 1938–1947 РОКАХ**
Bezruchko Oleksandr. The Creativities and Teaching of Viktor Dovbyshchenko in 1938–1947. . . . 78
- Дутчак Віолетта. НАУКОВО-ПУБЛІЦИСТИЧНИЙ ДОРОБОК ТА
ЕПІСТОЛЯРІЙ ВОЛОДИМИРА ЛУЦІВА В КОНТЕКСТІ
ДОСЛІДЖЕНЬ МИСТЕЦТВА УКРАЇНСЬКОГО ЗАРУБІЖЖЯ**
*Dutchak Violetta. The Volodymyr Lutsiv Scientific and Publicistic Heritage and Epistolarium
in Context of the Ukrainian Foreign Researches of the Fine Arts 88*
- Немкович Олена. МИКОЛА ГОРДІЙЧУК І СУЧАСНЕ УКРАЇНСЬКЕ
ІСТОРИЧНЕ МУЗИКОЗНАВСТВО**
Nemkovych Olena. Mykola Hordiichuk and Modern Ukrainian Historical Musicology. 94

ОГЛЯДИ. РЕЦЕНЗІЇ

Surveys. Reviews

- Сиротинська Наталя. ПУБЛІКАЦІЯ НАЙДАВНІШОЇ УКРАЇНСЬКОЇ
НОТОЛІНІЙНОЇ ПАМ'ЯТКИ В НІМЕЧЧИНІ**
*Syrotynska Natalia. The Publication of the Oldest Ukrainian Musical
Notation's Instruction in Germany 100*
- Кушнірук Ольга. У РАКУРСІ – КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИЙ ЖАНР**
Kushniruk Olha. A Zoomed Chamber-Vocal Genre. 104
- Сікорська Ірина. «ЧЕРВОНА РУТА–2009» ЗАПАЛИЛА НОВІ ЗІРКИ**
Sikorska Iryna. «CHERVONA RUTA–2009» Has Inflamed New Stars 107
- Гофман Ірина. МИСТЕЦЬКА ПОДОРОЖ У ЧАСІ (про проект Жорді Саваля
«Dimitrie Cantemir “Le Livre de la Science de la Musique”
et les traditions musicales Séphardes et Arméniennes»)**
Hofman Iryna. The Artistic Trip in Time (About the Jordi Savall Project). 111

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АВТОРІВ

Information About Authors 118

ПАРТЕСНІ КОНЦЕРТИ УКРАЇНСЬКИХ НЕВІДОМИХ АВТОРІВ XVII СТОЛІТТЯ: АНАЛІЗ ФАКТУРИ П'ЯТИГОЛОСИХ ПАРТИТУР

Надія Супрун-Яремко

УДК 783(477)''16''

У статті здійснено аналіз фактури п'ятиголосих партитур п'яти партесних концертів українських невідомих авторів XVII ст. Знайдені проф. Олексою Горбачем у бібліотеці сербського міста Новий Сад концерти були транскрибовані, зведені в партитуру й опубліковані в Утрехті в 1974 році представником української діаспори в Голландії проф. Мирославом Антоновичем. Прагнучи досягти безперервного процесу формотворення, автори використали дво- і триголосу підголоскову поліфонію та імітаційні форми, які чергуються з триголосими кантовими і п'ятиголосими тутійними побудовами.

Ключові слова: партесні концерти, партитури, невідомі автори XVII ст.

The analysis of the 5 voices score musical texture of 5 different partes concerts of the XVIIth cent. Ukrainian anonymous authors is carried out in the article. The concerts which prof. Oleksa Horbach has found in the Serbian Novi Sad library were transcribed, shown in the score and published by the Dutch representative of the Ukrainian diaspora prof. Myroslav Antonovych in Utrecht in 1974. Striving for the continuous forming the authors have used 2 and 3 voices' supporting-voices polyphonies and the imitational forms alternating with the 3 voices chant and 5 voices tutti constructions.

Key words: partes concerts, scores, the XVIIth cent. anonymous authors, supporting-voices polyphony, imitational forms.

Про партесну музику українських невідомих авторів, які творили, ймовірно, у другій половині XVII ст., можна дізнатися з опублікованих професором Мирославом Антоновичем – представником української діаспори в Голландії – рукописів кількох десятків п'яти- і триголосих хорових концертів та двох *Літургій*, знайдених професором Олексою Горбачем у бібліотеці «Матице Српске» у сербському місті Новий Сад. М. Антонович, уродженець м. Долини

(нині Івано-Франківської області), здобув музичну освіту у Львові (оперного співака і музикознавця). Після війни він опинився в голландському місті Утрехт, де з часом захистив докторську дисертацію з творчості франко-фламандських поліфоністів доби Відродження, працював професором університету, організував Візантійський хор, який за півстоліття існування під його керівництвом (у 1951–1992 роках) став відомим у Європі, США й Канаді.

Тривалий час цей хор був чи не єдиним виконавцем і популяризатором української церковної й світської музики в Європі¹. М. Антонович, серйозний дослідник української церковної мови та партесного багатоголосся, є автором опублікованої 1974 року англійською мовою першої систематизованої праці з гімнографії², а також фундаментальної книги з історії української церковної музики, виданої 1990 року німецькою мовою в Мюнхені³.

Знайдені у м. Новий Сад партесні концерти М. Антонович 1974 року частково опублікував, включивши в окремий збірник п'ять п'ятиголосих творів, транскрибованих і зведених ним у партитуру⁴. За його припущенням, ці твори було завезено з України до Сербії вихованцями Києво-Могилянської академії, які на запрошення сербського митрополита приїхали 1733 року на роботу в Карловацькій школі⁵. Наголошуючи на тому, що надруковані партесні концерти мають велику мистецьку і культурно-історичну цінність, М. Антонович пише: «...вони говорять мовою старої України, тієї України, якої видатні сини-композитори, диригенти, теоретики, співаки й інструменталісти не були примушувани йти до чужих столиць на різні консультації та лекції, а навпаки були вчителями, провідниками музичних ансамблів включно до царської придворної капели в Петербурзі. Вони виховали нове покоління російських музик, поширюючи українську музичну культуру на просторах Російської імперії, штовхнули російську музику на нові шляхи й, у великій мірі, уможливили ці осяги, яких російська музика добилася у XIX–XX сторіччях... Впливи української партесної музики простягалися... й на Балкани, а багата збірка партесних творів у бібліотеці Новий Сад підтверджує це»⁶. Звернемося до партитур п'яти завезених до Сербії п'ятиголосих концертів часів партесного співу в Україні (XVII ст.), авторство яких залишилося невідомим.

1. Концерт «Даруй мі уміленіє» (для сопрано, двох альтів і двох басів; *d-moll*) – композиція, позначена як стихира покаяння. Її матеріал розгортається переважно за допомогою чергування коротких (у 2–5 тт.) підголосково-поліфонічних «дуетів» (I сопрано і I бас, інколи – II сопрано і II бас) з кантовим триголоссям (терцієві втори двох альтів і II бас); лише одна триголоса будова – на слова «і нікаже надежду імуще» у виконанні I сопрано, II аль-

та і II баса – має акордово-гармонічний виклад. Каденційного типу акордово-гармонічні чотири- й п'ятиголосі побудови, що інколи звучать після дуетів, вносять певний фактурний і тембровий контраст, змінюючи рух на хорально-статичний. Цікавими з погляду поліфонії є три епізоди концерту: перший епізод (с. 9–11), у якому емоційні дуетні фрази «Во страсті тілесній нині погруженному» і «нині погруженному» (сопрано й I бас) перегукуються зі статичною реплікою «Боже всіх царю» в кантовому чи дуетному (I альт і II бас) виконанні, створюючи ефект антифонного звучання; у другому епізоді десяти-тактовий підголосково-поліфонічний дует на інтонаціях попередньої фрази – як спроба її розвинути – загальмований тутійною акордовою реплікою (с. 11–12); у побудові третього, дуетного, епізоду імітаційно-поліфонічний виклад у вигляді канонічної секвенції першого розряду змінюється на підголосково-поліфонічний.

2. «Лікують ангели» (стихира на Різдво Христове для трьох хлоп'ячих голосів і двох басів; *G-dur*) – невеликий концерт преславного характеру з експозиційним типом розгортання матеріалу в першому фрагменті (1–14 тт.), розвитковим – у другому (15–29 тт.) і заключно-фінальним – у третьому (30–46 тт.). Застосування елементів тематичного розвитку, що пронизують усю композицію, здійснюється засобами поліфонії, яка має таку деференціацію:

а) *підголоскова*: два початкових дуети в першому фрагменті; одне триголосся – на рівні різномісних мотивних перегуків – на початку третього фрагмента (на словах «во Вифлеємі Спаса Господа»); шість триголосих фраз на кантовій основі, із яких дві – колоратурного (перший фрагмент) і дві – каденційного (другий і третій фрагменти) типів;

б) *імітаційна*: два, один за одним викладених, нескінченних канони в тутійному епізоді другого фрагмента (один – триголосий з двома остинатними басовими голосами, другий – чотириголосий із такими ж басовими голосами) (приклад № 1⁷) [5 // «Лікують ангели», с. 8–9 – другий нескінченний канон];

в) *імітаційна поліфонія, що переходить у підголоскову*: тутійна фраза на словах «яко всякая лесть» третього фрагмента, що починається простою імітацією в умовах п'ятиголосся, а закінчується підголосковим триголоссям;

Приклад № 1

г) імітаційна поліфонія, що змінюється на акордовий виклад: останній, тутійний шести-такт концерту, де проста мотивна імітація в чотирьох голосах завершується акордовим кандансуванням.

3. Концерт «На кресті тя возвишена» (*a-moll*; для двох сопрано, альту і двох басів) – твір, наскрізна форма якого складається з трьох рівнотривалих епізодів (сорок три такти; сорок три такти; тридцять дев'ять тактів). Фактурний аналіз характеризується такими показниками:

а) у першому, цілком поліфонічному, епізоді (*a-moll – d-moll – a-moll – C-dur*) три підголосково-поліфонічні дуети (тт. 1–2, 18–19, 26–27) та дует, у якому канонічні секвенції переходять у підголосковість (тт. 3–9), чергуються з трьома кантовими фрагментами (тт. 10–17, 20–25, 28–31); завершується епізод імітаційним туті (тт. 32–38) та підголосково-поліфонічним триголоссям (тт. 39–42);

б) у другому, теж поліфонічному, епізоді (*C-dur – F-dur – a-moll – C-dur – F-dur – C-dur – a-moll*) чергуються змінні дво- та п'ятиголосі побудови підголосково-імітаційного типу (тт. 43–51, з них тт. 48–50 – канонічна секвенція I роз-

ряду між I і II басами); подвійний чотириголосий канон (тт. 52–54); підголосково-поліфонічне триголосся (тт. 55–62); нескінченний канон між II сопрано і альтом (з підголосками в сопрано і II басу) (тт. 62–66); стретно викладені два триголосих (з басом) канони (тт. 66–70), а також перший із них, повторений зі змінами в розміщенні голосів (тт. 71–74); акордове туті (тт. 75–79); підголосково-поліфонічне триголосся (тт. 80–85);

в) у третьому епізоді (*F-dur – a-moll – d-moll – a-moll – C-dur – a-moll – A-dur*) багатозразове проведення акордових туті (тт. 86–89, 93–96, 100–103, 108–111, 118, 121–125) зіставлене з підголосково-поліфонічним дво- (тт. 90–92) і триголоссям (тт. 97–99, 104–107, 119–120), а також з кантовим (тт. 112–113, 116–117) та імітаційним (у вигляді канонічної секвенції) триголоссям (тт. 114–115).

4. Концерт «Веселитесь» (стихира «на хвалитях» для трьох сопрано і двох басів) – велика (сто шістьдесят чотири такти) композиція з текстом піднесеного характеру, у якому праведні небеса й гори закликають до радісної події – народження Христа (I ч., тт. 1–61; *C-dur – a-moll – d-moll – C-dur*), а на херувимоподібну Діву (II ч., тт. 62–103; *C-dur – a-moll*) пастирі

дивляться, волхви їй дари несуть (III ч., тт. 104–122; *a-moll – d-moll – a-moll – C-dur – a-moll*) та анголи славу «*глаголять*» (IV ч., тт. 123–164; *a-moll – C-dur – G-dur*). Музична форма твору – наскрізна з умовним поділом на чотири частини (шістдесят один такт, сорок три такти, дев'ятнадцять тактів, сорок три такти), у яких певні побудови з одного-шести тактів (найчастіше – з двох-трьох) варіативно повторюються (один за одним або на відстані), що надає наскрізній формі ознак поліфонічного варіювання,

найбільш яскраво визначених у першій і четвертій частинах. За винятком трьох однотактових тутійних моментів у першій і третій частинах, а також тутійно-каденційного наприкінці твору, фактура концерту поліфонічна і характеризується імітаційністю, «кантовістю» та підголосковістю. Імітаційність представлена:

а) *простими імітаціями* – неточними двоголосими (тт. 1–3, 8–9), триголосією (тт. 22–24), двоголосією з басом (тт. 28–30) та подвійною (тт. 114–118);

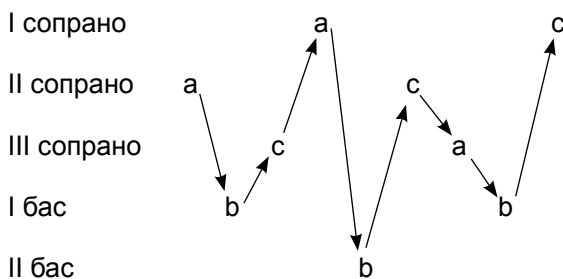
Приклад № 2

The image shows a musical score for three voices: I soprano, II soprano, and I bass. The lyrics are: «во-зиг-рай-те-ся, во-зиг-рай-те-ся, во-зиг-рай-те-ся, го-ри, во-зиг-рай-те-ся, го-ри, во-зиг-рай-те-ся, го-ри, во-зиг-рай-те-ся, го-ри». The score is written in G major and 3/4 time. The vocal lines are highly rhythmic and imitative, with the lyrics repeated in a canon-like fashion.

б) *канонічними секвенціями* – неточними двоголосими з басом (тт. 34–36, 126–128, 133–135);

в) *нескінченними канонами* – двоголосим з басом (тт. 3–6), триголосими з басом (тт. 10–12, 24–27, 40–43, 45–48, 97–101) і потрійним п'ятиголосим (тт. 14–20).

У *прикладі № 2*⁸ на словах «*возиграйтеся, возиграйтеся*» між I сопрано і I басом утворюється канонічна секвенція, яка в третьому такті переходить у підголосковість; її бас – гармонічна основа верхнього двоголосся:



Фрагмент на словах (*приклад № 2*) «*веселитися, праведні*» демонструє цікавий зразок п'ятиголосого потрійного нескінченного канону, у якому три мелодії – *a, b, c* – тричі послідовно звучать у всіх голосах (див. *приклад № 3*⁹).

Триголосся кантового типу трапляється в кожному розділі по кілька разів (від трьох до семи). Розміщення кантових побудов визначається на двох рівнях: між поліфонічними побудовами імітаційного чи підголоскового типів (наприклад, кантова побудова з мелодикою колоратурного типу – тт. 31–33 – розміщена між двоголосією імітаційною з басом побудовою – тт. 28–30 – і побудовою з двоголосією канонічною секвенцією й басом – тт. 34–36) або в послідовному «прямуванні» однієї кантової побудови за іншою, що викладені в антифонному звучанні, а з тематичного боку – на рівні як варіативного повторення (наприклад, тт. 50–52 і 53–55, тт. 68–70 і 71–73), так і похідного контрасту (наприклад, тт. 55–58 і 59–61,

канта. Третій епізод (тт. 47–55, *C-dur – a-moll – d-moll*) – дев'ятитактовий кант з елементами колоратурної мелодики й трьома каденціями. Четвертий епізод (тт. 63–80, *a-moll – F-dur – C-dur – d-moll*) – низка антифонних дуетів із басом, що засобами простого імітування секвентно «перегукуються» та завершуються двома побудовами – каденційною кантовою й триголосю підголосково-поліфонічною. П'ятий епізод (тт. 87–96, *C-dur – d-moll*) є колоратурним підголосково-поліфонічним двоголоссям із басом. У шостому епізоді (тт. 103–118, *a-moll – C-dur*) чергуються три побудови: перша, що є триголосю канонічною секвенцією колоратурного типу, яка закінчується каденційним кантом; друга, у якій тричі секвентно перегукуються мотиви терцієвих втор верхніх голосів і сольного баса; третя, яка є двоголосю канонічною секвенцією (терцієва втора і бас), що переходить у каденційний кант. Сьомий епізод (тт. 125–135, *C-dur – d-moll*) є секвентно викладеним кантом. Музична форма другої частини наближається до простої тричастинної, у якій матеріал першого розділу (тт. 140–154, *a-moll – C-dur – G-dur – C-dur*) розгортається в трьох різноматимичних побудовах засобами відповідно простої двоголосої імітації та двох двоголосих нескінченних канонів із басом, що закінчуються каденційними кантами; третя частина, репризна (тт. 186–192, *C-dur*), будується на матеріалі варіативно повтореного другого двоголосого нескінченного канону з басом із першої частини й каденційного канта; у серединній частині (тт. 154–186, *C-dur*) вісім

разів звучать кантові антифонні перегуки, які щоразу утворюються від чергування двотактових парних побудов, перша з яких є незмінною (остинатного типу), а друга поєднана з нею новими фразами, які щоразу повторюються з певними варіативними змінами. У цілому ж серединна частина є невеликим варіаційним циклом з ознаками варіаційності типу остинатності й проростання: $ab + ab_1 + ab_2 + ab_3 \dots$. Кода (тт. 193–209, *C-dur – d-moll*) є нетематичною. У ній послідовно звучать тутійна, кантова і знову тутійна побудови, якими по-святковому велично – п'ятиголосими акордами в *tytti* і терцієвими вторами на гармонічній басовій основі та елементами колоратурного мелодичного типу в канті – закінчується вся концертна композиція. Наводимо *приклад № 4* колоратурного канта із другого епізоду першої частини концерту¹⁰.

Розгляд п'яти українських п'ятиголосих партесних концертів невідомих авторів XVII ст. засвідчив їхню належність до творчої школи вправних митців, які вміло й логічно використовували різні засоби формування багатоголосого хорової фактури. Це дало змогу уявити рівень композиторської техніки, якою послуговувалися музиканти того часу, а також рівень вокальної культури хористів, зокрема хлопчиків, якими славилась Україна і які, виконуючи волю російського монарха, вимушені були на все життя покинути Батьківщину та йти на царську службу до придворних співочих капел чужої держави. Мелодика концертів відрізняється незначною індивідуалізацією; типи мелоди-

Приклад № 4

The image shows a musical score for three voices and basso continuo. The top two staves are vocal parts with lyrics: "о-святима да - ра ра-зу-ма" and "о-святима да - ра ра-зу-ма". The bottom staff is the basso continuo with lyrics: "-ти мя, о - свя - ти мя да - ра, да - ра ра-зу-ма." The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and melodic lines.

ки – речитативний, речитативно-кантиленний та колоратурний – будуються на основі загальноживаних інтонаційних елементів, що формуються з коротких вузькоамбітусних заокруглених фраз та каденційних завершених семантичних побудов. Останні розгортаються через зіставлення контрастних за тембрами груп або варіативної повторності попередніх, що має характер тематичної розробки мелодичного матеріалу засобами поліфонічної техніки. Помітною ознакою мелодичних ліній є їх ритмічна простота й прозорість; пунктовані ритми вживаються рідко, а синкоповані – винятково рідко, як наприклад, у першому епізоді першої частини концерту «*Приїди, святий Душе*». У залежності від комплектації п'яти голосів головними носіями мелодії можуть бути верхній голос, який поєднується в дуєті або тріо (на кантовій, підголосковій чи імітаційній основі) з одним із сусідніх голосів із басом, чи другий голос, коли він є верхнім у кантових побудовах; у наскрізних або подвійно- і навіть потрійно-канонічних імітаціях усі голоси стають мелодично рівноправними. Гармонія в концертах дуже проста, з однотипними каденційними зворотами й відхиленнями в тональності близької спорідненості. Поліфонічною технікою композитори користуються вільно й послідовно, творячи мінливу багатоголосу музичну тканину. Спираючись на варіативну повторюваність стисло викладених побудов, що не потребують тривалого розгортання мелодичних ліній голосів, вони вживають переважно такі імітаційні форми, як дво- або триголосі нескінченні канони та канонічні секвенції, інколи – подвійні й потрійні нескінченні канони, а також послідовну (у всіх п'яти голосах) імітацію (за М. Антоновичем, *консеквентну*¹¹). Важливу роль у концертах відведено триголосому канту, в основі якого лежить терцієва втора з гармонічним басом. Типовим є зіставлення кантових побудов у різних тембрових сполуках голосів, зокрема на рівні «перерегування» кантових груп, а також перехід імітаційних чи підголосково-поліфонічних побудов у каденційні канти. Інколи, навпаки, кант, у тому числі з мелодикою колоратурного типу, переходить у побудову підголоскового викладу. Тяжінням авторів, вихідців із народнописаного середовища, до безперервного процесу формотворення пояснюється їх

звернення й до варіантно-підголоскової структури дво- і триголосої тканини, яка, варіативно оновлюючись, чергується з кантовими або тутійними побудовами.

Усі зазначені стилістичні ознаки, що характеризують фактуру п'ятиголосих партесних партитур невідомих композиторів XVII ст., є органічними для українських партесних концертів XVI – першої половини XVIII ст., серед яких переважають дванадцятиголосі (дещо меншу кількість становлять восьмиголосі і, як виняток, двадцятичотириголосі або сорокавосьмиголосі партесні твори). Великі хорові капели, що функціонували при Київській духовній академії, Софіївському соборі, Києво-Печерській лаврі та Михайлівському монастирі, мали потужну базу виконавців (освічених співаків, регентів і композиторів). І саме для них, вихідців із народного середовища й знавців народної поліфонії, і для виконання в церквах творилися багатоголосі хорові композиції. Н. Герасимова-Персидська, яка в дослідженні партесного співу спирається на рукописні оригінали, що походять із вказаних церковних установ, так характеризує стиль українського музичного бароко періоду його розквіту: «Це мистецтво... визначається народною життєстверджуючою основою, героїкою і патетикою... Оперування великими звуковими масами, чуттєва рельєфність образів, співставлення моноліту й вишуканих деталей, винахідливість у комбінуванні вертикалі й горизонталі – це характерне такою мірою партесному концертові, як і архітектурі другої пол. XVII – першої пол. XVIII ст. Своєрідність багатоголосся концертів... являє собою і завершене втілення певної системи мислення, й несе в собі власне заперечення на користь інших, нових форм, які дістали розвиток вже в музиці II половини XVIII ст.»¹².

¹ Ясиновський Ю. До бібліографії музикознавчої спадщини Мирослава Антоновича // Записки наукового товариства ім. Шевченка: Праці музикознавчої комісії. – Л., 1993. – Т. GGXXVL. – С. 495–498; Ясиновський Ю. Мирослав Антонович – диригент і музикознавець // Мистецтво і традиційна культура українського зарубіжжя: Матеріали Міжнародної наукової конференції в Івано-Франківську (10–12 листопада 1992 р.). – Л., 1996. – С. 146–151.

² Antonowycz M. The Chants from Ukrainian Heimologia. – Bilthoven, 1974. – 203 p.

³ Antonowycz M. Ukrainische geistliche Musik. – München, 1990. – 374 s.

⁴ Ukrainian «Partesny» concertos. – Utrecht; Edmonton; Winnipeg, 1974. – 153 p.

⁵ Ibid. – P. 4.

⁶ Ibid. – P. 4.

⁷ Ibid. – P. 8–9.

⁸ Ibid.. – P. 12, 13.

⁹ Ibid. – P. 7–9.

¹⁰ Ibid. – P. 13, 14.

¹¹ Антонович М. П'ятиголосна партесна літургія – пам'ятка української музичної культури доби бароко // Записки наукового товариства ім. Шевченка: Праці музикознавчої комісії. – Л., 1993. – Т. ССХХVL. – С. 66.

¹² Герасимова-Персидська Н. Жанрово-стилістичні ознаки партесного концерту на Україні в XVII–XVIII ст. // Українське музикознавство. – К., 1971. – Вип. 6. – С. 71, 72.

В статье осуществлён анализ пятиголосной фактуры пяти партесных концертов украинских анонимных авторов XVII в. Найденные проф. Алексеем Горбачем в библиотеке сербского города Новый Сад концерты были транскрибированы, сведены в партитуру и опубликованы в Утрехте в 1974 году представителем украинской диаспоры в Голландии проф. Мирославом Антоновичем. Стремясь достичь непрерывного процесса формообразования, авторы использовали двух- и трёхголосную вариантно-подголосочную полифонию и имитационные формы, которые чередуются с трехголосными кантовыми и пятиголосными туттийными построениями.

Ключевые слова: партесный концерт, фактура, анонимные авторы XVII в., вариантно-подголосочная полифония, имитационные формы.

МИХАЙЛО ВЕРИКІВСЬКИЙ І МОДЕСТ МУСОРГСЬКИЙ: ІСТОРИКО-СТИЛЬОВІ ПАРАЛЕЛІ ТВОРЧОСТІ

Антон Кармазін

УДК 78.071.1(477) Вериківський+78.071.1(470) Мусоргський

Статтю присвячено розгляду розуміння композиторами М. Вериківським і М. Мусоргським місця і ролі історичної образності в національній музичній культурі. У ній виявлено відображення цієї образності в їхніх творах.

Ключові слова: історична тематика, минуле в сучасному, історичні праці, цензура, сюжетна основа творів, відхід від сучасності.

The article is dedicated to the composers Mykhailo Verykivskyi and Modest Musorgskyi and their conception of a place and a role of the historical imagery in the national musical culture. The author shows the imagery reflections in their compositions.

Key words: historical themes, the past in the present-day, historical investigations, censorship, compositions' plots, retreat from reality.

Постійно зростаючий дослідницький інтерес до питань об'єктивного та ґрунтового вивчення історії музичної культури зумовлює звертання до творчості митців, основні творчі пріоритети яких були пов'язані з історичною тематикою. Такими митцями, безумовно, в історії музики стали Модест Мусоргський та Михайло Вериківський. Тож темою пропонованої статті є розгляд сприйняття ними національно-історичної образності, а метою статті – виявлення та порівняння характерних особливостей цього сприйняття, зумовлених як його спільними, так і відмінними рисами.

Творчість М. Мусоргського та М. Вериківського належить до різних історичних епох. Докорінно змінилися соціально-історичні умови, у яких відбувалося формування світогляду композиторів. Проте творчі концепції композиторів об'єднує дуже важлива риса – орієнтація їхньої стилістики на історичну образність у найрізноманітніших її проявах. Ця риса почала формуватися навіть за умов виховання, у якому велика повага до історичного минулого була однією зі складових. Іноді такі збіги просто вражають. Історія Кременця стала для М. Вериківського

одним із основних джерел творчості: «Це старовинне мальовниче містечко (а Кременець відомий з 1226 року) було свідком багатьох історичних подій в житті українського народу. Об його мури розбилась у XIII столітті хвиля татарської навали... Особливої сили досягали тут народні повстання. З Волиню зв'язані імена Северина Наливайка, Богдана Хмельницького, Семена Палія. Спогади про них збереглися в народних переказах і піснях, на які така багата Волинь»¹.

Майже ідентичні обставини були і на життєвому шляху М. Мусоргського: «С раннього дитинства Модесту и брату его Филарету, вероятно, очень часто приходилось слушать все эти рассказы; усердно приукрашиваемые, как обычно, честолюбивыми домыслами потомков, они сплетались с легендами и поверьями земли Псковской и Новгородской, возбуждая интерес к родному краю, к его истории, к его мятежной старине... Древние стены торопецкого "крема" были свидетелями частых набегов литовских и польских феодалов, ожесточённых схваток, шумных сражений. Воинская доблесть торопчан связывалась

со славними іменами Мстислава Удалого і Александра Невського»². Вимальовується майже пряма уявна лінія в часі та просторі «Торопець–Кременець».

І це, без сумніву, вплинуло на вибір сюжетної основи багатьох творів; зумовило звернення до архаїчних фольклорних першоджерел, ретельне опрацювання досліджень визначних істориків (наприклад, М. Карамзіна вивчав М. Мусоргський, М. Грушевського – М. Вериківський) та усвідомлення того факту, що без глибокого знання історії неможливий подальший розвиток національної культури.

Для попередників та сучасників М. Мусоргського розробка історичних сюжетів зовсім не була рідкісним явищем. Її можна спостерігати у творчості М. Глинки («Іван Сусанін»), О. Бородіна («Князь Ігор»), М. Римського-Корсакова («Псковитянка», «Царева наречена», «Сказання про невидимий град Китеж») та інших російських композиторів. Для учасників балакиревського гуртка втілення історичних образів стало однією із центральних тем: «С особым интересом балакиревцы всматривались в прошлое родины, находя в нём сюжеты, близкие современности. История рисовала великолепные образы древнего Киева, былинной Руси ... С большой симпатией они обращались ко временам псковской и новгородской вольницы»³. У цій самій праці зазначається: «Особенно глубоко друзья изучают историю. М. Балакирев даже в качестве летнего чтения берёт с собой несколько томов “Истории России с древнейших времён” С. М. Соловьёва, выдающегося историка того времени. Наибольшими симпатиями пользовались вольные города Псков и Новгород»⁴.



М. Мусоргський

Віддав данину жанру історичної опери й П. Чайковський. Ось що відомо, наприклад, про його працю над «Орлеанською дівочою»: «Чайковский изучал книги по истории Франции, исследования о Жанне д'Арк, продумывая общий план будущей оперы. Ни одна из существовавших обработок темы не удовлетворяла композитора в полной мере. Шиллер, как известно, во многом отошёл от истории, завершив трагедию гибелью героини на поле битвы. У Чайковского Жанна умирает на костре. Ряд подробностей композитор взял из исторических трудов»⁵.

Відображення історії засобами музичного мистецтва та проникнення композитора в особливості історичного процесу найтісніше пов'язані із суспільними запитами. Адже саме на той час ці запити виявилися орієнтованими на інтенсивне пізнання минулих епох: «Если чуть пристальнее присмотреться к устремлениям человека минувшего [XIX. – А. К.] века, то нетрудно обнаружить за его устремлением вперёд равновеликое его устремление и “назад”, то есть в историческое прошлое. XIX-й век не сопоставим ни с каким другим веком в

своей заинтересованности к прошлому. Да, испокон веков существовали и религии, и философии, и искусство, и право, и литература, и политика, но лишь в XIX-м веке появились история религии и история философии, история искусства и история права, история литературы и политическая история. История, история, история... Раскопки древнейших памятников и организация всевозможных музеев, реставрация материальных памятников старины и собирание песен, сказок, легенд... И всё это – XIX-й век»⁶.

Таким чином, чимало видатних композиторів усвідомлювали значення історичної об-

разності як важливої музично-стильової сфери. Проте лише для М. Мусоргського відчуття історії стало не окремим епізодичним випадком, а невіддільною, що більше – ключовою частиною композиторського методу. Саме ця найсуттєвіша особливість його творчості дозволяє нам простежувати аналогії у доробку М. Вериківського, який за природою свого таланту теж був композитором-істориком.

Якщо спробувати порівняти умови, у яких довелося працювати М. Мусоргському та М. Вериківському, то висновок такого порівняння буде не на користь останнього. Радянське музикознавство не шкодувало чорної фарби в змалюванні тяжкого становища як композиторів минулого, так і М. Мусоргського зокрема. Багато в чому це справді відповідало дійсності. Наведемо, наприклад, уривок із резолюції Головного управління у справах преси Міністерства внутрішніх справ у зв'язку із доповіддю цензора Кейзера фон Нільгейма щодо відхилення постановки «Бориса Годунова», яка є типовим зразком канцелярського чиновницького невігластва: «В литературном отношении либретто, значительно отступая от избранного образца, конечно, представляет искалечение Пушкина, и именно в этих отступлениях в особенности ополнены исторические характеры подлинника; кроме того, конец оперы до крайней степени бессвязен и сжат; но в опере и слабое либретто, при хорошей музыке имеет свои достоинства»⁷.

Цензура в царській Росії дійсно створювала чимало неприємностей для письменників та композиторів, але якби ці композитори могли, наприклад, ознайомитися зі статтею «Сумбур замість музики» або ж із «історичними» постановками ЦК ВКП(б), то відмова в постановці опери «Борис Годунов» здалася б їм дитя-

чою забавкою. Мимоволі згадуються гіркі слова Й. Мандельштама: «Поезію поважають лише у нас – через неї вбивають». Те саме стосується й тієї музики, що за своєю образністю не вкладалася у визначений владою простір.

До розгляду творчого спадку М. Мусоргського в аспекті «М. Мусоргський – композитор-історик» певною мірою зверталися майже всі дослідники його творчості. Він написав на історичні сюжети дві великі народні драми. За остаточним задумом це мала бути грандіозна оперна трилогія, завершити яку повинна була так і не написана драма «Пугачовщина». Над її створенням композитор мав намір почати працювати одразу після закінчення «Хованщини». Доцільно зосередитися на основних гранях розуміння М. Мусоргським закономірностей відображення історичного процесу та його наступного порівняння з позицією М. Вериківського.

Сам М. Мусоргський так висловив девіз своєї творчості: «Минуле у сучасному – ось моє завдання». Навряд чи він читав листування М. Гоголя, але вражає подібність цього девізу до думок М. Гоголя, висловлених у листі до Язикового ще 1844

року: «Взять событие из минувшего и обратитъ его к настоящему – какая умная и богатая мысль... Нынешнее время есть именно попросту для лирического поэта. Сатирую ничего не возьмешь, простою картиною действительности, оглянутой глазом современного светского человека никого не разбудишь: богатырски задремал нынешний век. Нет, отыщи в минувшем событие, подобное настоящему, заставь его выступить ярко и порази его в виду всех, как поражено оно было гневом Божиим в своё время; бей в прошедшем настоящее, и в двойную силу облечётся твоё слово; живее через то выступит прошедшее и криком закричит настоящее»⁸.



М. Вериківський

Сутність історії М. Мусоргський убачав не в точності фактів, а в естетичному пізнанні епохи. Композитор йде не за хронологією, а за логікою історії. Як стверджує Г. Хубов, «не созерцание далёкой старины занимало во-ображение Мусоргского – он вопрошал и до-прашивал историю, волнуемый тревожной думой о судьбах Родины. Вторгаясь в исто-рию, Мусоргский обнажал глубинные пласты народной жизни – правдиво, честно, ни в чём её не приукрашивая»⁹.

Саме таку «історію без прикрашання» ком-позитором зображено від особи Пімена, що вті-лює справжню чесність та безкомпромісність самого М. Мусоргського: «Повествование старо-го летописца, завершающего свой безымянный труд, отрешено от суетности пристрастия. Не мудрствуя лукаво, описывает он события ми-нувших лет. Но он вовсе не безразличен к тому, о чём повествует. В “безымянных” сказаниях старца отражено мнение народное»¹⁰.

На формування цих естетичних засад знач-ною мірою вплинула дружба М. Мусоргського з В. Стасовим. Видатний критик чудово розумів значення історії в становленні російської наці-ональної музичної школи: «Вместе с Мусоргским Стасов подолгу сживал за чтением Карамзина и других исторических материалов, откуда из-влекались интересовавшие композитора сведе-ния о событиях тёмной эпохи Бориса Годунова, характерные подробности быта... Стасов был верным гидом Мусоргского в соби-рании историко-этнографических и литературных ма-териалов, гордился этой ролью»¹¹.

Композитор прислухався до порад В. Стасова, проте остаточні рішення приймав лише самостійно, цілком покладаючись на свою художню інтуїцію: «Сюжет музыкальной драмы, предложенный – в самых общих чер-тах – В. Стасовым, Мусоргский разрабатывал самостоятельно»¹².

Уже значно пізніше, підсумовуючи твор-чі досягнення композитора, В. Стасов напи-ше: «Главные создания Мусоргского – две его оперы: “Борис Годунов” и “Хованщина”. Это – чисто две исторические картины, гениально выраженные в музыке»¹³.

Абсолютно справедливим є висновок Е. Фрід: «Мусоргский постоянно творчес-ки эволюционировал... Глубже становился взгляд на жизнь. Всё настойчивее стремил-ся он постичь законы, управляющие судьба-ми людей и целых народов. Это отражалось на музыкальном методе, языке, драматургии»¹⁴. Цілком слушною є також думка відомого істо-рика М. Костомарова, який стверджував, що «Борис Годунов» М. Мусоргського став справж-ньою живою сторінкою історії¹⁵.

Пушкінський сюжет дав змогу композито-ру значною мірою виявити своє бачення по-дій «смутного часу»: «Опираясь на Пушкина, Мусоргский углублялся в историю, постигал её дух и смысл не ради того только, чтобы вос-произвести в художественных образах правду бурной исторической эпохи. Он вопрошал и до-прашивал прошедшее, чтобы оно объяснило нам наше настоящее и намекнуло нам о на-шем будущем»¹⁶.

ШАНОВНІ ТОВАРИШІ,

*Тернопільське обласне управління культури,
Кременецький районний відділ культури
та Кременецький краєзнавчий музей*

з а п р о ш у ю т ь В а с

на ювілейний вечір,
*присвячений 70-річчю
з дня народження нашого земляка,
українського радянського композитора,
диригента, професора Київської
консерваторії, Заслуженого діяча
мистецтв УРСР*

**МИХАЙЛА ІВАНОВИЧА
Вериківського.**

ПРОГРАМА ВЕЧОРА:

1. Доповідь про творчий і життєвий шлях
М. І. ВЕРИКІВСЬКОГО.

2. Концерт з участю артистів Києва,
Львова та Тернополя.

*Вечір відбудеться в приміщенні Креме-
нецького Будинку культури 20. XI. 1966 р.
Початок о 18-й годині.*



Запрошення на ювілейний вечір, присвячений 70-річчю з дня народження М. Вериківського

Такої самої думки дотримується А. Зноско-Боровський: «Работа над либретто “Хованщины”, которое, как всегда, сочинялось самим композитором, была очень сложна. Если оперы, предшествовавшие “Хованщине”, базировались на литературных произведениях, то в основу этой оперы был положен ряд исторических материалов, тщательно изученных М. Мусоргским (летописи, труды выдающихся русских историков, письма и воспоминания современников описываемых событий. Сюжетная канва либретто разработана автором самостоятельно»¹⁷.

Для творчості М. Мусоргського характерне саме трагедійне втілення історичної теми: «Трагедия не умножает, а выражает скорбь, не смакует боль, а претворяет её в явление иного порядка»¹⁸. При цьому трагедія героїв М. Мусоргського дуже прозоро екстрапольована на сучасну композиторів епоху.

Уявити щось подібне в умовах «безконфліктного та гармонійного» соціалізму просто неможливо. Ось типове резюме радянського часу, що розтлумачує «правильне» розуміння балету М. Вериківського «Пан Каньовський»: «Хоч закінчується балет трагічно – Любина гине від руки Потоцького, але загальне звучання твору оптимістичне. Справедливість перемагає, торжествує воля повсталого народу»¹⁹. Лише за такої «прогресивної» постановки питання твір можна було вважати «ідеологічно витриманим» та прийнятним для постановки.

Постає слушне запитання: що небезпечного вбачала влада у звертанні до історії, у зв'язку з чим неабиякі зусилля було спрямовано на заступження твору? Відповіді на це запитання дуже й дуже непросто.

Частково відповідь можна знайти в одній із характеристик діяльності апологетів АПМУ: «Все украинские композиторы дореволюционного периода попали в “националисты” и в “попы”. Следуя собственным вульгаризаторским теориям, апмовцы обрушились на украинскую народно-песенную культуру, объявив огромное количество песен (кроме трудовых) “классово враждебными”, “кулацкими”, “националистическими” (под последними обычно подразумевались исторические песни). Оглобелной критикой, навешиванием различных оскорбительных ярлыков, разнуданной травлей, а порой и утончённой издёвкой

руководство АПМУ терроризировало композиторов... Их творчество рассматривалось не с точки зрения идейно-художественного уровня, а с точки зрения их социального происхождения»²⁰. Ось і один із прикладів: навіть не якісь вибіркові, а всі українські історичні пісні одразу оголошувалися націоналістичними. Як же ще можна було терпіти творчість М. Вериківського, який постійно намагався звертатися до історії?!

У зв'язку із цим зробимо невеликий відступ. У своїй праці про Д. Шостаковича С. Волков докладно зупинився на подіях, що супроводжували появу другої серії фільму С. Ейзенштейна «Іван Грозний». Творчий девіз М. Мусоргського («минуле у сучасному – ось моє завдання») утілює С. Ейзенштейн у життя з геніальною творчою силою та послідовністю: «Когда Эйзенштейн начал показывать почти завершённую вторую серию “Ивана Грозного” своим коллегам, те ужаснулись: уж слишком много было в фильме открытых параллелей с современностью. Но, как вспоминал кинорежиссёр Михаил Ромм, “никто не решился прямо сказать, что в царе Иване Грозном остро чувствуется намёк на Сталина, в Малюте Скуратове – намёк на Берия, в опричниках – намёк на его приспешников”. Да и многое другое почувствовали мы и не решились сказать. Но в дерзости Эйзенштейна, в блеске его глаз, в его вызывающей скептической улыбке мы чувствовали, что он действует сознательно, что он решился идти напропалую. Это было страшно»²¹.

Реакція Сталіна була миттєвою та цілком прогнозованою: «Иван Грозный был человек с волей, с характером, а у Эйзенштейна он какой-то безвольный Гамлет». Зловісний танок любих серцю вождя опричників також вивів Сталіна з рівноваги: «Изобразил опричников как последних паршивцев, дегенератов, что-то вроде американского Ку-Клукс-Клана». Сталінська підсумкова оцінка другої серії «Івана Грозного» була такою – «Не фильм, а какой-то кошмар, омерзительная штука»²². Як результат, кінофільм С. Ейзенштейна було негайно заборонено за його «нехудожність» та «антиісторичність». Сталін зажадав від режисера переробити кінострічку. Своє бачення переробки картини він висловив так: «Иван Грозный был очень жестоким. Показывать, что он был жестоким, можно, но нужно показывать,

почему необходимо быть жестоким». Проте С. Ейзенштейн, на словах погоджуючись із «критикою», переробляти фільм не став, пояснивши у вузькому колі, що свого бачення поста-ті Івана Грозного змінити не може: «Я не имею права исказать историческую правду, отступить от своего творческого кредо»²³.

Така позиція режисера була винятковою. А взагалі працювати дозволяли лише в жорстких ідеологічних рамках. Як приклад «зразкового» підходу до творчості наведемо жанрово-тематичний план роботи на 1949 рік, який затвердило правління Спілки композиторів України. Теми: черговий з'їзд Комунистичної партії, 25 років від дня смерті Леніна, 135 років від дня народження Т. Шевченка, 30-річчя ЛКСМУ, 150 років від дня народження Пушкіна, 30-річчя загибелі Щорса, 70-річчя Сталіна, соціалістичне будівництво. Жанри: кантати, опери, увертюри, хори, пісні²⁴.

Саме відмінність у суспільних умовах багато в чому диктувала різні підходи в її трактуванні. Для М. Мусоргського розробка історичного сюжету була необхідною для зображення сучасної йому дійсності. Для М. Вериківського – у зв'язку з багатьма обставинами – розробка історичної тематики, навпаки, давала змогу відійти від надто вже складної сучасності та зосередитися на чомусь більш спокійному. Саме це і сприймалося владою як небезпечне відхилення та викликало звинувачення на зразок: «основна лінія творчості Вериківського лежить у тематиці минулого», що «свідчить про небезпеку відриву митця від сучасності, від тих інтересів, якими живе наш радянський народ»²⁵. Для М. Вериківського сама можливість писати твори на історичну, а не радянську, тематику була ковтком свіжого повітря, що розцінювалося владою як «втеча від сучасності, споглядальне замилування з минулого»²⁶.

М. Вериківський не міг, подібно до М. Мусоргського та С. Ейзенштейна, відверто екстраполювати історичні колізії на сучасну йому епоху. Але він чудово розумів, що влада намагається стерти з пам'яті людей усе, що пов'язане з їх внутрішньою свободою. Нація, яку позбавляли минулого, не могла сподіватися на щасливе майбутнє. Саме тому небезпечним вважалося навіть не якесь конкретне подання подій минулого, а просто «надмірна творча увага» до цих подій. З усіх гуманітарних наук історія була

найбільш політизованою. Особливо небезпечно за радянських умов було виявляти активний інтерес до історичного минулого саме в Україні, оскільки в цьому влада вбачала постійну загрозу, як в ознаках «українського буржуазного націоналізму».

Ще однією спільною рисою в підходах композиторів став вибір сюжетів, у яких історичні події подано саме на тлі народного повстання. Як і М. Мусоргський, який вивчав бунти стрільців, старообрядців та «пришлих людей», М. Вериківський розробляв сюжети, пов'язані з гайдамацьким рухом (фантазія «Гайдамаки» для солістів, хору та фортепіано, балет «Пан Каньовський»), з козаччиною (ораторія «Дума про дівку-бранку Марусю Богуславку», поема «Чернець», симфонічна поема «Петро Конашевич-Сагайдачний»). Як і в М. Мусоргського, важливе місце в цих творах має образ народу. Не менш показовим є твердження щодо «Монологу Ярослава Мудрого»: «Обраний Вериківським поетичний фрагмент нагадує монолог-сповідь з «Бориса Годунова» Пушкіна – Мусоргського»²⁷.

Привертає увагу багато в чому подібне бачення історичних замальовок, створених у рамках циклів програмних фортепіанних п'єс. Ідеться про «Картинки з виставки» М. Мусоргського та «Волинські акварелі» М. Вериківського – п'ять програмних мініатюр на білих клавішах. Сюжетна основа деяких із них дозволяє відзначити спільні риси (наприклад, «Ліможський ринок» – контрактовий ярмарок у Дубні). Як зазначено в «Історії української музики», у «Волинських акварелях» героїчна неприступність Кременецької фортеці є символом нездоланності Вітчизни²⁸, що можливо порівняти з «Богатирськими воротами» М. Мусоргського – теж символом історичної нездоланності.

Усі наведені приклади переконливо свідчать: і М. Вериківський, і М. Мусоргський дотримувалися думки, що історія, втілена в художніх образах, може та повинна посідати провідне місце у творчості та в національній музичній культурі. Головним доказом цього є їхні творчі здобутки, які ілюструють цю думку краще за будь-які слова.

¹ Герасимова-Персидська Н. О. М. І. Вериківський. – К., 1959. – С. 3, 4.

- ² Хубов Г. Н. Мусоргский. – М., 1969. – С. 8.
³ Зорина А. П. Могучая кучка. – Ленинград, 1977. – С. 63.
⁴ Там само. – С. 35.
⁵ Гозенпуд А. А. Оперный словарь. – М.; Ленинград, 1965. – С. 384.
⁶ Ланщиков А. П. Вопросы и время. – М., 1978. – С. 115, 116.
⁷ Хубов Г. Н. Мусоргский. – С. 384.
⁸ Цит. за: Шлифштейн С. И. Мусоргский. Художник. Время. Судьба. – М., 1975. – С. 136.
⁹ Хубов Г. Н. Мусоргский. – С. 369.
¹⁰ Там само. – С. 437.
¹¹ Там само. – С. 381.
¹² Там само. – С. 576.
¹³ Ступель А. М. Русская мысль о музыке. 1895–1917. – Ленинград, 1980. – С. 122.
¹⁴ Фрид Э. Л. М. П. Мусоргский. Проблемы творчества. – Ленинград, 1981. – С. 12.
¹⁵ Хубов Г. Н. Мусоргский. – С. 404.
¹⁶ Там само. – С. 421, 422.
¹⁷ Зноско-Боровский А. Ф. М. П. Мусоргский. – К., 1985. – С. 27.
¹⁸ Добровенский Р. Рыцарь бедный. – Рига, 1986. – С. 379.
¹⁹ Шурова Н. С. М. Вериківський. – К., 1972. – С. 22.
²⁰ Гордейчук Н. М. Украинская советская музыка. – К., 1960. – С. 34.
²¹ Волков С. Шостакович и Сталин: художник и царь. – М., 2005. – С. 466, 467.
²² Там само. – С. 468.
²³ Там само. – С. 467.
²⁴ Зінкевич О. С. 50 років тому // *Mundus musicae*. Тексти і контексти. – К., 2007. – С. 308.
²⁵ Там само. – С. 300.
²⁶ Енциклопедія українознавства. – Л., 1993. – Т. 1. – С. 231.
²⁷ Булат Т. П. Камерно-вокальна творчість // *Історія української музики*. – К., 2004. – Т. 5. – С. 103.
²⁸ Клиш В. Л., Кушнірук О. П. Фортепіанна музика // *Історія української музики*. – К., 2004. – Т. 5. – С. 313.

Статья посвящена рассмотрению понимания композиторами Н. Вериковским и М. Мусоргским места и роли исторической образности в национальной музыкальной культуре. В ней показано отражение этой образности в их произведениях.

Ключевые слова: *историческая тематика, прошлое в настоящем, исторические произведения, цензура, сюжетная основа произведений, отход от современности.*

АНАТОЛЬ КОС-АНАТОЛЬСЬКИЙ ЯК ІНТЕРПРЕТАТОР ПОЕТИЧНИХ ТВОРІВ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ

Оксана Фрайт

УДК 78.071.1(477) Кос-Анатольський : 821.161.2(477) Олесь

Статтю присвячено висвітленню одного з важливих питань композиторської практики – інтерпретації поетичних текстів. Це здійснено на прикладі доробку А. Кос-Анатольського, твори якого на поезії Олександра Олесь належать до кращих сторінок української музичної класики ХХ ст.

Ключові слова: поетичний твір, інтерпретація, вокальні твори, солоспів, хор, п'єса, музична драматургія.

The article is concentrated on the elucidation of one of the important issues of the composer's practice – an interpretation of the poetical texts. That was done on an example of the A. Kos-Anatolskyi poetical creation, whose works on the Oleksandr Oles verses belong to the finest heritage of the XXth cent. Ukrainian musical classics.

Key words: poetical text, interpretation, vocal works, solospiv, choir, piece, musical dramatic art.

Серед поетів, авторів текстів численної та різноманітної вокальної спадщини Анатолія Кос-Анатольського, бачимо як уславлені імена представників національного літературного процесу, так і менш знамі. Як відомо, писав він і на власні вірші. Хронологічні рамки імен також доволі широкі: від Т. Шевченка до молодших літераторів-сучасників композитора. Жив і творив А. Кос-Анатольський у непростий час. Соціально-політичні та сувородетерміновані тоталітарною системою культурні події, на тлі яких протікало понад 40 років його креативної праці, не могли не накладити відбиток на неї, як, зрештою, і на діяльність переважної більшості інших українських митців. Але це може бути темою окремої розвідки. Тут специфіка умов творчості згадується у зв'язку з Олександром Олесем – поетом-модерністом, емігрантом, а тому в СРСР опальним і забороненим. Тим часом у доробку А. Кос-Анатольського, щоправда в рукописах, є твори на тексти Олександра Олесь, а саме: відомий вірш «Чари ночі» («Сміються, плачуть

солов'ї»), що дістав у композитора кілька музичних версій (хорові версії 1960-х років, солоспів 1973 року), та драматична поема «Ніч на полонині» (1968), яка надихнула його на створення музики до вистави.

Звернувшись до поеми з карпатською легендарно-фольклорною тематикою, А. Кос-Анатольський обрав близький собі твір і за духом, і за генетично-локальною ауурою. Олександр Олесь – вихідець із Наддніпрянщини, однак на створення цієї поеми (як і інших віршів на карпатську тему) його надихнули відвідини Криворівні – цих «українських Атен», куди на початку ХХ ст. з'їжджалися митці, науковці, інтелігенція з обох берегів Дніпра. Сестра Олександра Олесь Марія Голубєва написала у своїх спогадах про брата: «Влітку 1912 р. Олесю пощастило виїхати до Галичини, де він зустрічався у Криворівні з Коцюбинським і відпочивав душею»¹. Проте враження від гірських красвидів збереглися в душі поета, щоб із імпульсом пізнього кохання до Марії Фабіанової проявитися аж 1941 року в еміграції.

Як зазначає про поему літературознавець Р. Радишевський, «ця лебедина пісня письменника, побудована на фольклорно-фантастичному матеріалі та любовному трикутнику – Іван, Марічка, Мавка, справді стала возвеличенням кохання, життя і свободи..., реальне і фантастичне в творі переплелось і сприймається як один казковий світ, вибудований, як і в ранніх драматичних етюдах, на символістськи забарвленому протиставленні буденно-приземленого і світло-піднесеного»².

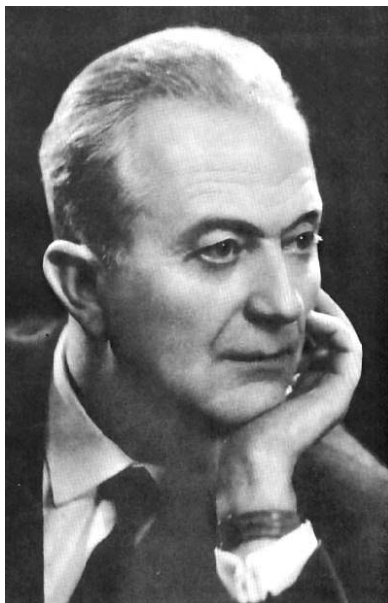
Поема насичена віртуальною музикою: хори, аркан, народні пісні й танки, фантастичний танець, гра на трембіті, флюярі – усе це, зазначене Олександром Олесем у ремарках чи виписане в текстах персонажів, «проситься» (як писав І. Франко стосовно Олесевої поезії) до озвучення живими мелодіями, ритмами, гармоніями.

У своїй інтерпретації п'єси А. Кос-Анатольський виявив себе ініціативним співтворцем. І він, як видається, мав на це право. Адже гори – це була його рідна стихія. Крім того, композитор майстерно використав певні закони музично-сценічного дійства. У поета він запозичив задум, провідну фабулу з головними героями й частину поетичних текстів (причому не лише із самої поеми, але й зі збірки «Поезії»; використано також окремі вірші з рубрики «поза збірками»), додавши пісні на народні слова. Чотири картини твору Олександра Олеся редукувалися у дві дії. Водночас вистава доповнилася сценами, відсутніми в оригіналі: Вступ «Пісня пралісу», «Полонинський хід», «Ритуал величання молодого вівчаря» та ін.

Відкриває виставу та її першу дію тричастинний вступ, крайні частини якого – це награвання трембіт, а середня – хор «Життя минає наче сон у пущі серед лісу». Тема трембіт (дві фрази «сигнального» типу в терцієвому зіставленні тональностей) стане лейттемою, що, забарвлена в різні настроєві відтінки, з'являтиметься у вузлових моментах п'єси. У хорі використано

слова окремої поезії, яка не належить до драми, а втім, вдало підібрана композитором наче епіграф до її змісту. Адже тут дається символістський натяк на фатум: «чиясь страшна рука береться за завісу», тобто перериває звичний плін життя лісу та його мешканців. І автор музики втілює цю загрозу в низхідному ході басів – катабазисі, що також стає однією з лейттем. Жіночий хор «Хороводна пісня дівчат», яка має два варіанти (у другому більше відчутний гуцульський колорит у мелосі, ритміці й ладово-гармонічній основі), підводить до «Веснянкового дуету Марійки та Івана», побудованого на автентичних лексемах веснянок, наповненого відчуттям гармонії та щастя. Тут А. Кос-Анатольський дещо відступає від Олесевого сюжету, бо в поетичному оригіналі зустріч головних героїв відбувається вже після знайомства Івана з Мавкою, а тому є досить напруженою, між ними пробігає тінь недовіри.

Дует змінюється інструментальним номером – арканом (у Олеся аркан – аж у четвертій картині). Композитор розгортає прамотив чоловічого автотонного танцю із симфонічним розмахом, використовуючи зіставлення тональностей, різні види супроводу, зокрема низхідний пощаблевий хід (катабазис), значну динамічну потужність, агогічні зміни. Після аркана слідує «Космачанка» – в'язанка інструментальних коломийок, що нагадує барвисте панно із зображенням танців гуцулок і гуцулів у святкових строях. «Полонинський хід» з кодою «Ритуал величання молодого вівчаря» є ще однією масовою вокально-інструментальною сценою, якій урочисто передує лейттема трембіт. Слова «Полонинського ходу» А. Кос-Анатольський запозичив з поетичного циклу Олександра Олеся «В Карпатах» («Полонинський день світає»). Звідти ж – і вірш до пісні Івана «Країно див, далека мріє, зелена казка серед гір», що звеличує дух волі, утілений в образі вільного вітру. Водночас це наче символ вільного вибору людини, яким композитор виправдує несподіване кохання Івана до Мавки. З музичного погляду



Анатоль Кос-Анатольський

пісня Івана сприймається як своєрідний аналог оперних епіко-драматичних арій.

Колоритною вставкою є «Пісня гуцульського ватага» на народні слова про чорногорських вівчарів. Ватаг А. Кос-Анатольського відповідає Олесевому персонажу Степанові. Степан, колишній вівчар, ділиться досвідом з юним Іваном, який приходить на полонину вперше. Мужній епічний тон пісні відповідає суворому гірському пейзажу, змальовує реалії гірського побуту. Враження автентичності висловлювання доповнюється зворотними пунктирами, строгим хоральним супроводом, гуцульським ладом.

«Земні» образки з натури змінюються фантастичними. Скажімо, на тлі таємничої теми пралісу «впливає місяць», відбувається «перша поява мавок». Їхні обережні невагомні рухи передаються майже візуально за допомогою мартелято великих терцій, коливань темпоритму. Прихід Лісовика знаменує дисонантний акорд із тремоло в низькому регістрі й подальшими тритоновими стрибками. Усе це «поглинається» красою нічного лісу, освітленого місячним сяйвом, – картина «Місячна ніч» (тут виникають асоціації з витонченою фортепіанною п'єсою А. Кос-Анатольського «Місячне плесо» із сюїти «Сині гори»). Вставний номер «Нічний ліс» композитор також написав із притаманними йому одухотворенням і поетичністю. М'які пастельні барви для зображення ночі, сповненої чарівної краси й водночас жаклих видінь, чергуються тут з гострішими гармонічними послідовностями.

Контрастом до картини ночі звучить прозорий голос сопілки – починається «Ранок у лісі». Сопілка веде діалог із трембітою, після чого звучить пісня Мавки «Як тихо й люблю навкруги». Прониклива лірична мелодія з орієнтально-пентатонічним відтінком природно ллється, виражаючи всю глибину почуттів дівчини до Івана, на якого вона так довго чекала. Пісня, що має тричастинну форму, відкриває кульмінаційну сцену з'ясування стосунків між головними героями – Марійкою, Іваном та Мавкою. Лірико-любозна мелодія переходить у драматичну мелодекламацію: після опису спокійної краси природи Мавка запитує, чому приходить стихія і нищить усе. Її запитання Олександр Олесь логічно перевів на проблему краху людських сподівань і віри в щастя. Композитор адекватно відтворює цю дилему музикою, у якій стрім-

ко наростає хвилювання, збурення почуттів. Цьому також сприяють тріольні звороти, пориви секвенцій з постійними альтераціями і, як вінець усього, – протиставлення верхньої висхідної лінії нижній низхідній темі долі. У скороченій репрізі повертається погідний настрій та очікування «ясного Майбутнього». Але музика фіналу першої дії – суцільна тривога й трагічні передчуття, що супроводжують розмову трьох героїв (Марійка дізнається, що Мавка вишила її коханому сорочку. Він у нерішучості. Марійка обурюється у відповідь на Іванову зраду). Завіса спадає на тлі теми пралісу в мінорі, в октавних хроматично низхідних басах якої знову лунає зловісна тема долі як передчуття трагедії.

Друга дія вистави починається (синхронно з третьою картиною драми Олександра Олесь) хором мавок, головна тема якого експонується в короткому інструментальному вступі. Для створення особливого тембрально-містичного колориту композитор використав дзвіночки. Дисонантною модифікацією цієї теми є вихід Лісового Чорта, що, за задумом поета, спричинив смерть Марічки. Про цю подію сповіщають «похоронні трембіти» (ремарка композитора) – новий варіант їхньої лейттеми. Яскравим контрастом до сповненої жалю мелодії, виконаної в унісон духовими інструментами (кларнет і тромбон), є інструментальна сцена «Апофеоз кохання», в основу якої покладено любовну тему Мавки і мелодекламацію Івана: «Я вже людиною не чуюсь». Їхній чуттєвий дуєт безпосередньо продовжує це занурення в любовний вир, «у щастя рай» – остання синтагма від А. Кос-Анатольського, котрий втручається в поетичний текст і коригує його на власний розсуд. За масштабом і парадигмою розгортання цей номер наближається до оперної сцени.

За дуєтом композитор розмістив «Танок чортів», що розшифровується як «парафраз аркана» (в окремому машинописному списку музичних номерів, долученому до рукопису, цей танок також визначено як «Шабаш»). Тут, у перетвореннях відомої теми на «чортівський» лад, виявилася багата фантазія А. Кос-Анатольського. Для цього він використав широкий арсенал засобів – ритмічних, гармонічних, артикуляційних, а також фонічних (свист). Прикметним є азартне темпове (від *moderato* до *presto*) та динамічне (від *mf* до *ff*) «розкру-

чення» теми. До подібних засобів автор музики вдається в номері «Космачанка-лісовичанка», де трансформував теми коломийок з першої дії з метою показати ігрища й танки лісових істот. Перед цим номером є ще один хор мавок, що в Олександра Олеся фігурує як «Хор русалок» – куплет з популярної жартівливої народної пісні «Ти до мене, ти до мене не ходи», що її поет «приспосовує» до ситуації (звернення лісової красуні до чорта). А. Кос-Анатольський розгорнув усі куплети народного першоджерела у варіаційно-строфічній формі з характерним приспівом «шіді-ріді-дана».

Після загрозового «Голосу Старої Потвори», що закликає гори прокидатися (уривок вірша із циклу «На зелених горах»), звучить «Пісня Івана» («Додому, додому»). Згідно з ремаркою Олександра Олеся, спочатку він виконує її мелодію на флюї. Засмучена його відходом Мавка співає «Колискову» («Дрімки, дрімки, задрімай») для своєї майбутньої дитини. Композитор максимально наблизив її до фольклорних джерел (квінтовий органний пункт у супроводі, вузький діапазон поспівки, повторність, мелізми). Несподівано доливає закулісна «Пісня Марійки» (в Олександра Олеся – «спів Марійки з лісу... Мавка й Іван з жахом прислухаються до пісні»). Це «Помалу-малу, вівчарю, грай» – Олесева ремінісценція народної пісні «Помалу-малу, братику, грай». А. Кос-Анатольський подав її власне музичне тлумачення, спираючись на першоджерело і водночас створюючи нову модель у душі голосінь. Етнографізм образу досягається речитативно-імпровізаційним типом викладу без супроводу, у лідійському ладовому нахилі, з тріольним розспівом, кількома ферматами, синкопами. Серединою цього голосіння є моторозна скоромовка на інтервалі квінти, утвореної зсувом до тональності сьомого натурального щабля («Мене сестричка в лісі згубила»).

На відміну від Олеся-драматурга, який закінчив свій твір важким сном Івана і його бажанням

умерти разом з Мавкою біля Марійки, композитор з властивою йому життєлюбністю обрав оптимістичний фінал із двох частин: А – «Схід сонця», що складається з початкової лейттеми трембіт, закулісного хору («Полонинський хід» з першої дії), Б – «Веснянка Марійки», що переростає в дует з Іваном, знову награвання трембіт і хор зі Вступу «Пісня пралісу», що разом із трембітовою темою урочисто завершує виставу. І справді, життя в гірському лісі триває, які б трагедії та драми там не розгорталися. Але легенди й перекази дбайливо зберігаються в народній пам'яті й у пам'яті гір.

Таким чином, А. Кос-Анатольський утілює поетичну драму Олександра Олеся через власну концепцію сценічного дійства із 25-ти музичних номерів, використавши для цього аркове обрамлення вистави вступним хором, лейттеми та принцип трансформації тем. Наявність образно-семантичного стрижня (теми долі головних героїв; тема трембіт, якою підкреслюється етнодіалектична й етнолокальна специфіка сюжету; теми пралісу як символу неперервності життя) дозволяє зробити висновок про цілісність і драматургічну єдність музики до вистави. Ця єдність забезпечується також послідовним, обґрунтованим зі змістового боку паралелізмом-протиставленням людського та інфернального, що втілюється музично-образним переінтонуванням.

Можна провести аналогії з інструментальною творчістю А. Кос-Анатольського того часу, зокрема фортепіанною, коли у п'єсах з «гуцульською» природою стилістики – «Гомін Верховини», «Скерцо» сі-мінор, «Коломийка», – композитор «з якоюсь юначою одчайдушністю протиставився пануючому “радянському інтонаційному строю”»³. О. Козаренко вбачає у цих творах ознаки «гуцульської музичної сецесії» на лексичному, семантичному та синтаксичному рівнях. Ураховуючи властиві і музиці, і драмі Олександра Олеся міфологізм карпатського дивосвіту, а звідси – яскраву декоративність,



Олександр Олесь

елементи стилізації та символізму в манері письма композитора, можна з певністю вважати, що цей опус належить до вказаного стильового напрямку.

А. Кос-Анатольський написав музику для вистави «на одному диханні» (як свідчать рукописи, з 7 по 24 листопада 1968 року). Образність поеми Олександра Олесья виявилася суголосною творчому стилю композитора, котрий природно й екстравертно відтворив широку гаму інтимно-любовної лірики, локально-фольклорну атмосферу, а через неї – психологізм характерів, контрасти «земного» й «казково-фантастичного». «Ніч на полонині» на слова Олександра Олесья є доказом того, що «специфіку театральної музики Кос-Анатольський відчуває виключно тонко, і завжди пісня, інструментальна інтермедія, вокальний ансамбль є важливими компонентами вистави, сприяють розвитку дії, розкриттю образності, втіленню загального задуму»⁴.

Щодо сценічного життя «Ночі на полонині» є відомості про постановки у Пряшівському та Львівському театрах⁵. В архіві А. Кос-Анатольського зберігається програмка львівської вистави (без дати), у якій грав чудовий акторський склад (Б. Козак, Л. Кадірова, Т. Литвиненко, С. Максимчук, Ю. Брилинський та ін.), і досить цікавий лист жителя Ворохти Юрка Горганюка із враженнями про неї, датований 12 січня 1969 року. Це свідчить про вкрай короткий термін приготування постановки. Якщо А. Кос-Анатольський вирішив зберегти цього листа, то, очевидно, деякі думки видалися йому слушними. Автор листа в цілому схвально відгукувався про виставу, проте дав деякі рекомендації щодо її удосконалення. Зокрема, його не влаштували строї мавок і чортів. Ці персонажі «живцем скопійовані із малюнків російського живописця Сомова» і є «великим диссонансом» у виставі (правопис оригіналу збережено). Місцевий же чорт повинен мати «голову людини... бороду цапа, має фіст; ноги як у цапа закінчені кінськими копитами». Було висловлено претензії і до оформлення сцени, оскільки в її занадто яскравих декораціях «губляться» актори. Особа дописувача, як засвідчує зміст листа, непересічна, обізнана з мистецтвом. Музика йому в цілому сподобалася, проте початок він вважав занадто «бідним». Ю. Горганюк навіть висловив

критичні зауваження щодо поеми Олександра Олесья: «Правда, що і Олесь не Коцюбинський і він не вглибився в душу гуцула як слід». Як відомо, критики-професіонали також мали різні думки щодо творчості Олександра Олесья⁶. Утім, очевидно, що талановита музика композитора, його інтенція у формотворчій організації дії певним чином вивищили текст поетичної драми, наповнили його соковитішими та яскравішими барвами.

Поезію «Чари ночі» А. Кос-Анатольський інтерпретував у двох хороших варіантах: для колоратурного сопрано і чоловічого хору та для колоратурного сопрано і мішаного хору з однаковою назвою «Сміються, плачуть солов'ї» (за першою строфою першоджерела). Це вірш із першої поетичної збірки Олександра Олесья «З журбою радість обнялась», що вийшла 1906 року й принесла авторові гучне визнання – його назвали «українським Гайне». Дехто з критиків навіть вважав, що поет так і не зміг піднятися до рівня своєї першої збірки. Вірш «Чари ночі», що став хрестоматійним, вельми точно відображає загострену чутливість поета в його візіях життєвих антиномій. Цей вірш, як зазначає Р. Радишевський, «нині співається як народна пісня. Вслухаємося в щемку, задушеву її мелодію, філософськи виважені, з епікурейським акцентом думки про бенкет весни і молодості – і радісно-тривожно стає на душі»⁷. Такий співець кохання, як А. Кос-Анатольський, не міг оминати цю поетичну перлину. Можливо, саме Олександр Олесь надихнув його на написання ряду «солов'їних» романсів і пісень на власні слова («Соловей і троянда», «Соловейко на калині», «Ой летіли соловейки» та ін.).

Обидва варіанти пісні А. Кос-Анатольського мають ідентичний музичний матеріал, вирізняються кодами та фіоритурами в сопрано, що імітують солов'їний спів. Сама ж мелодія, ядро якої закладено в чотиритактовому вступі хорового морморандо, – романсового типу з баркарольним відтінком (завдяки розміру 6/8) і характерним початком із затактового стрибка на кварту.

Пісні розгортаються у двочастинній куплетно-строфічній формі. Знаменитий початок вірша «Сміються, плачуть солов'ї» у А. Кос-Анатольського слугує за приспів. В основу кожної частини композицій лягли по два куплети, узяті із середини поезії. До приспіву сопрано

веде мелодію на тлі морморандо хору. Приспів (у розмірі 2/4) виконує хор, до якого сопрано лише вкраплює свої солов'їні орнаменти у високій теситурі та вплітає фразу «знов молодість не буде». Кількаразовим повторенням її в різних партіях хору та солістки композитор наголошує на ключовому значенні цих слів у вірші. Лагідно-піднесений настрій музики тонко відтінюється доволі мінливим, сповненим відхилень гармонічним планом, що вибудовується в гомофонно-гармонічних вертикалях хорової фактури. Прикметно, що приспів, позначений зміною метроритмічного потоку, ще й уповільнюється, згідно із задумом композитора, який ніби пропонує уважно вслухатися у зміст і задуматися над ним.

Подібна структурованість – змінно-ладова (Фа-мажор – ре-мінор), композиційна й темпоритмічна – властива солоспіву в супроводі фортепіано (виданий 1958 року). Проте остаточний варіант твору із затактовою динамічнішою квартою (після кількох перероблених) датований 1973 роком. Фортепіанній партії властива гітарна фактура. Вона спирається на такий самий каркас гармонічних послідовностей, що й у хорових версіях, при цьому вирізняється альтерованим збагаченням функцій. У результаті цього солоспів має витонченіший, інтимніший відтінок.

Отже, А. Кос-Анатольський торкнувся струн Олесь-лірика та філософа-казкаря, але не Олесь-трибуна, зважаючи на суспільно-ідеологічні обмеження й заборони. Композиторові вдалося талановито інтерпретувати його твори, бо він доклав до них власні, суголосні поетові інтенції, почуття та ідеї. Виявом давньої особистої симпатії до Олександра Олесь є присвячена йому «Зимова пісня» на слова В. Софронова, написана ще 1943 року (рукопис). У вірші В. Софронова йдеться про букети

квітів у кімнаті, що мають «заворожити зиму за вікном», викликати спомин про милого й «знов хай солодко в душі забринить Олесевих віршів відгомін». Приспівом слугує перший куплет «Чарів ночі» Олександра Олесь – «Сміються, плачуть солов'ї», на мелодії якого також базується фортепіанний вступ. Мелодія, викладена в розмірі 4/4, насичена мелізмами й трелями, що покликані імітувати спів пташок, послужила тим зерном-«автоцитатою», з якого згодом виростили згадувані пісні А. Кос-Анатольського. Текст В. Софронова озвучено вальсовою темою, що створює затишну «домашню» атмосферу всупереч зимовій порі. З появою цієї теми змінюється розмір, темп і тональність (на однойменну). Це була перша, але не безпосередня, а завуальована спроба трактування поезії Олександра Олесь. З цією метою А. Кос-Анатольський вдався до методу інтертекстуальності – поєднав в одному творі вірші двох поетів. У 1960-х роках він знову звернувся до вірша Олександра Олесь, що збенетежив його душу. У зв'язку з так званою хрущовською відлигою вже, очевидно, не було потреби «маскуватися», і композитор міг вільніше реалізувати свої задуми.

¹ Голубева М. Мій брате дорогий // Поет з душею вогняною. Олександр Олесь у спогадах, листах і матеріалах. – К., 1999. – С. 13–17.

² Радишевський Р. Журба і радість Олександра Олесь: Передмова // О. Олесь. Твори: У 2 т. – К., 1990. – Т. I. – С. 5–47.

³ Козаренко О. Гуцульська музична сецесія: національний відгук на європейський виклик // Музична україністика: сучасний вимір. Збірник наукових статей на пошану д-ра мистецтвознав., проф., чл.-кор. АМУ Алли Терещенко / Ред.-упоряд. М. Ржевська. – К.; Івано-Франківськ, 2008. – С. 146–152.

⁴ Терещенко А. Анатолій Кос-Анатольський. – К., 1986.

⁵ Радишевський Р. Зазнач. праця. – С. 5–47.

⁶ Козаренко О. Зазнач. праця. – С. 146–152.

⁷ Радишевський Р. Зазнач. праця. – С. 5–47.

В статье освещён один из важнейших вопросов композиторской практики – интерпретации поэтических текстов. Это сделано на примере творчества А. Кос-Анатольского, произведения которого на стихотворения Александра Олесь принадлежат к лучшим образцам украинской музыкальной классики XX века.

Ключевые слова: поэтическое произведение, интерпретация, вокальное произведение, солоспів, хор, пьеса, музыкальная драматургия.

СОЛОСПІВИ АНАТОЛЯ КОС-АНАТОЛЬСЬКОГО ЯК ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ

Лідія Ніколаєва

УДК 784.3(477) Кос-Анатольський

У статті досліджено особливості камерно-вокальних творів відомого українського композитора другої половини ХХ ст. А. Кос-Анатольського, їх образний зміст, підходи до відбору та інтерпретування поезії, деякі риси музичної мови.

Ключові слова: романс, солоспів, камерно-вокальна лірика, інтерпретація поетичного тексту.

The article is considered with the peculiarities of the chamber-vocal works of the famous Ukrainian composer A. Kos-Anatolskyi in the second part of the XXth cent., as well as their imaginative substance, approaches to the poetical selection and interpretation, and a specific of musical language.

Key words: romance, solospiv, chamber-vocal lyrics, poetical text interpretation.

«Пісня – життя моє». У цьому відомому висловлюванні Анатолія Кос-Анатольського, що неодноразово наводилося в музикознавчих працях, лаконічно сформульовано головний естетичний принцип, мистецьке кредо композитора, хоча його творчість відзначається жанровим розмаїттям (перу А. Кос-Анатольського належать опери, балети, симфонічні, фортепіанні композиції). Безумовно, йдеться про пісенність у широкому розумінні, яка виявляється на різних рівнях: інтонаційного мислення, формотворення.

А. Кос-Анатольський є одним із найяскравіших і послідовних композиторів-мелодистів ХХ ст. І це безумовно найкраще виявляється у творах для голосу, які стали, на думку О. Козаренка, «золотим фондом» української вокальної музики¹. На тому, що доробок цього автора посідає особливе місце в національній камерно-вокальній спадщині, наголошує Б. Фільц². Виділяє «сольні пісні та романси» серед творчого доробку А. Кос-Анатольського й А. Терещенко³.

Саме ця частина спадщини композитора, у якій акумулювано найхарактерніші озна-

ки його індивідуального стилю, стала найбільш популярною та улюбленою серед слухачів та виконавців. У буклеті до компакт-диска, у якому вперше представлено перлини фортепіанної музики й поетичної творчості А. Кос-Анатольського 1950–1970-х років⁴, О. Козаренко пише: «Обеззброюючий ліризм та щирість вислову композитора-поета, конгеніальність музичного та віршованого рядів є, без сумніву, явищами унікальними в українській культурі». Це стосується й камерно-вокальних творів, багато з яких А. Кос-Анатольський написав на власні тексти, що також вирізняє його з-поміж інших композиторів. І не лише українських, бо подібних прикладів у історії музики не так уже й багато⁵.

Проте феномен вокальної музики цього митця належним чином не осмислено. До цього часу немає спеціального комплексного дослідження, присвяченого солоспівам А. Кос-Анатольського, які є напроцуд оригінальним явищем української музики та становлять інтерес у багатьох ракурсах: історико-культурному, стильовому, образно-жанровому, виконавському, комунікативному. Однак передумови для цього створено. Стислий огляд вокальної твор-

чості подається в біографічному нарисі про композитора А. Терещенко⁶, в одному з розділів монографії О. Гнатишин⁷. Особливості його пісенної творчості висвітлено в дисертаційному дослідженні та публікаціях В. Конончука⁸, солоспіви митця фігурують в узагальнюючих працях О. Козаренка, Л. Кияновської, присвячених проблемам національного музичного стилю тощо.

Своєрідність цього композитора полягає насамперед у тому, що в рамках академічного (так званого «серйозного») мистецтва він писав музику, яка, не втрачаючи естетичної висоти, вирізняється «інтонаційною товариськістю» (за Б. Асаф'євим, «интонационной общительностью»). Саме тому він приділяв велику увагу (свідомо чи підсвідомо?) мелодійності музики, безпосередності емоційного висловлювання, що зумовило її доступність і привабливість для широкого загалу слухачів.

Багато його творів «фольклоризувалися», їх стали вважати народними. Серед таких можна згадати «Ой, коли б я, сокіл» на власні слова композитора й такий «хіт» академічної музики як «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» на текст І. Франка.

Спробуємо ж виявити найбільш характерні риси камерно-вокальної лірики А. Кос-Анатольського, що зумовили її своєрідність і дозволили посісти особливе місце в національній культурі.

Спів – це голос душі, тому не випадково, що саме його в більшості творів обирав композитор для спілкування зі слухачем. Наспівність, пісенність, вокальність, які генетично пов'язані зі звучанням голосу, притаманні його типу мислення та реалізуються майже в усіх жанрах. Образно кажучи, співучою була душа А. Кос-Анатольського, яку він переливав і в свої поезії, і в солоспіви.

Камерно-вокальна музика не була для нього, як для багатьох інших композиторів, «лабораторією стилю». Солоспіви А. Кос-Анатольського – дзеркало його душі, із якої лине голос, мабуть, останнього українського романтика, захопленого красою буття. Поза його увагою залишаються соціальні колізії, складні філософські, психологічні проблеми. Композитора цікавить лише «філософія серця».

Відбираючи поезії для своїх пісень і романсів, він знаходив такі зразки, що відпові-

дали принципам його естетики. Коло авторів, до яких звертався, – широке: від В. Шекспіра до безіменних творців фольклорних текстів. Його надихала поезія українських класиків: Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, Олександра Олесея, поетів молодшого покоління, сучасників композитора (його «співавторами» стали М. Рильський, В. Сосюра, П. Воронько, Д. Павличко, Р. Братунь, І. Кутень, А. Канич та ін.). Найбільше приваблювали композитора ліричні вірші, роздуми про минуле, про дороге та рідне серцю. Перевагу віддавав наспівним, часто звертаючись до таких, що написані в жанрі літературної пісні (це представлено, зокрема, у солоспівах на тексти І. Франка). Не випадково, що з російських поетів найближчим виявився С. Єсенін, лірика якого зорієнтована на усну пісенну традицію⁹. Є поодинокі звернення до віршів О. Пушкіна («Придите внонь, года моей весны»¹⁰), та В. Маяковського («Пролетарий, задуши войну»), що було, очевидно, даниною часу. З інших іншонаціональних поетів близькими до естетики А. Кос-Анатольського виявилися Я. Райніс та М. Танк. Перекладаючи їхні вірші А. Кос-Анатольський виявив неабиякий талант і в цій галузі.

З головною рисою індивідуального стилю А. Кос-Анатольського, яку можна визначити як *тотальна пісенність*, нерозривно пов'язана ще одна, якою перша зумовлена: це *яскрава національна визначеність*, що відчувається при ознайомленні з його творами, і про яку неодноразово писали дослідники (А. Терещенко, Б. Фільц, О. Козаренко, Л. Кияновська та ін.). Це також виявляється багатовекторно – на образно-змістовному, мовно-інтонаційному, структурному рівнях. Залежно від поетичних першоджерел українські елементи виступають то безпосередньо, то опосередковано.

У солоспівах А. Кос-Анатольського, незважаючи на однорідність, монізм його стилю, виявлено прагнення відтворити особливості стилістики кожного з авторів, що здійснюється завдяки тонкому відчуттю поетичної інтонації. Наприклад, у творах на тексти Т. Шевченка представлено продовження традицій М. Лисенка, що особливо виразно відчувається в солоспіві-баладі «Давно те минуло», який нагадує розгорнений оперний монолог. Джерела музики містяться в народних піснях-баладах, думному епосі. Музична й мовно-словесна інтона-

ції постають у нерозривній єдності, специфічна звукова аура українського слова адекватно втілюється за допомогою музичних засобів.

Створюючи романс «Про тебе мрію» (справжню перлину для голосу та фортепіано), А. Кос-Анатольський також дотримується Лисенкових принципів щодо втілення поезії іншомовних авторів. Твір написано на власний переклад вірша латиського поета Я. Райніса. Тут музична мова тяжіє до інтонаційності загальноромантичного типу, національні риси приховано в узагальнено романтичному мовному каноні й виявляються насамперед в особливій ліричній аурі, сердечності висловлювання. Це відчувається також у романсах із циклу на слова В. Шекспіра в українському перекладі самого композитора («Любов і музика», «Голос кохання»), у двох романсах на російській оригінальний текст С. Єсеніна. Ця музика сприймається як національно «найнейтральніша» (можна провести паралелі з романсами В. Косенка, Ф. Надененка).

Цікавим є питання щодо жанрової визначеності творів А. Кос-Анатольського для голосу та фортепіано. Він сам називав їх «солоспівами». Музикознавці (А. Терещенко, Б. Фільц) вважають, що таке визначення якнайкраще відповідає жанровій природі вокальної лірики цього композитора. Для творів А. Кос-Анатольського «особливо підходить термін “солоспіви”, – пише Б. Фільц, – оскільки більшість з них написана в пісенній, часто куплетній формі і характеризується типовим для пісень нескладним, лаконічним викладом, рельєфністю вокальної лінії. Частина з них стоїть на межі між романсом і піснею, тобто вони більш розвинені, ніж пісні, і простіші від романса»¹¹. Характерним зразком такого типу є популярний солоспів «Ой ти, дівчино, з горіха зерня», про який ітиметься нижче.

Дійсно, яскрава національна позначеність терміна «солоспів», який «відсилає» до української культури (так само, як Lied – до німецької, шансон – до французької), якнайкраще відповідає стильовим особливостям камерно-вокальної музики А. Кос-Анатольського. До того ж слово «соло» («один») підкреслює, що це не лише твір для одного виконавця-співака, а що це – особистісна, інтимна лірика («співаю сам про свої почуття та враження»). Усі образи подаються крізь призму індивідуальності ге-

роя, його власних переживань. Це може бути і споглядання картини природи, і портретна замальовка, і побутова картина.

Майже в усіх поетичних текстах, які стали основою творів А. Кос-Анатольського, мова ведеться від першої особи. Поет і композитор розмовляють зі слухачем про своє, інтимно-сокровенне. Ця щирість і довірливість інтонації – також є характерною ознакою вокальної музики А. Кос-Анатольського та однією з причин її популярності.

Яскрава образність поетичних текстів, їхня наспівність втілилися в пластичних вокальних мелодіях, які інтонаційно пов'язані з українським пісенним мелосом – жанрами фольклорного, побутового музикування. Але звертаємо увагу на таку особливість вокального письма А. Кос-Анатольського: у більшості творів переважає силабічний стиль, за якого одному складові відповідає лише один звук (розспівування складів трапляється рідко). Як відомо, це характерно для мелодій декламаційно-речитативного характеру, а в А. Кос-Анатольського це відбувається в мелодіях наспівних, із широким диханням. Слово не розчиняється в кантилені вокальних партій, воно самодостатнє, але «омузикалене» завдяки особливому типу інтонаційності, за якої мовно-поетичне та музичне зливаються в органічну єдність. У цьому виявляється продовження традицій західноукраїнського фольклору та солоспівів галицьких композиторів, де переважає також силабічний принцип, на відміну від ліричних вокальних мелодій Наддніпрянської України, де кантилена нерідко пов'язана з вокалізацією, розспівуванням окремих вербальних сегментів.

Пильна увага композитора-поета до слова, його цінності полягає також в особливості використання таких ефектних засобів, як різноманітні прикраси, вокалізи, колоратурні пасажі. Цей обов'язковий атрибут віртуозного концертного стилю часто трапляється в А. Кос-Анатольського, проте виконує не декоративну, оздоблювальну, а насамперед образно-змістовну функцію. Це яскраво виявляється в порівнянні його «Солов'їного романсу» та відомого «Солов'я» О. Аляб'єва. У солоспіві А. Кос-Анатольського, як і в романсі російського композитора, колоратурні пасажі вводяться з метою імітації пташиного співу, але є одна дуже суттєва відмінність. У крайніх части-

нах солоспіву А. Кос-Анатольського (твір написано у тричастинній формі з контрастною серединою, крайні – у куплетній, утворюючи структуру *a v a v c a e*), виразно виявляються ознаки такої структури, як заспів – приспів (*a e*). Спочатку (у «заспіві») мова йде від імені героїні («і я всю нічку з милим простояла і слухала той солов'їний спів»). У другій частині («приспіві») лунає спів соловейка. Використовується прийом так званого «інструментального співу». І тут стає очевидним, що композитор-поет А. Кос-Анатольський дуже шанобливо ставиться до слова, будує колоратурні пасажі не на розспівуванні окремих складів, а використовує лише один окремих голосний («а»), який не пов'язаний з текстом. Тобто композитор не «шматує» слово, не робить його фонічним матеріалом, «сировиною» для створення вокальної партії. У солоспіві «Ой летіли соловейки» для імітації пташиного співу теж застосовано вокаліз за тим самим принципом, а також характерний склад «тьох» (як у відомому «Соловейку» М. Кропивницького), фортепіанну мелізматику (як у М. Лисенка в солоспіві «Садок вишневий коло хати», де спів соловейка імітується звучанням фортепіано).

Натомість у романсі «Соловей» О. Аляб'єва виявляються інші принципи використання вокальних каденцій, що йдуть від колоратурних арій доби бароко з їх зовнішньою ефектністю та культом віртуозності, який згодом став панівним у музиці європейських салонів. Вокальну техніку співак демонструє на слові «соловей», яке «препарується» та стає матеріалом для колоратурних пасажів. Виникає протиріччя між задушевною мелодією народнопісенного складу та бравурно-танцювальними каденціями солістки (ніби скромна селянка несподівано переодягається в сукню оперної примадонни).

У творах А. Кос-Анатольського такої самодостатньої віртуозності немає. Доказом цього може бути романс «Жайворонок» (сл. М. Танка), де спів птаха (також відтворений вокалізмом на звуці «а») лунає у відповідь на запитання: «Чом, жайворонку, чом, летиш в небес бликить?». Засобами вокалізу, «інструментального співу» імітується гра сопілки, флюяри і в інших солоспівах: «Лукашева сопілка», «Ой піду я межі гори». Твори А. Кос-Анатольського, на нашу думку, ближчі до естетики української народної творчості, якій не властива самодостат-

ня віртуозність. Ті чи інші виразові засоби зумовлені образним змістом, функцією певного жанру, сферою його побутування, а не прагненням репрезентувати власну технічну майстерність. Для народу ліричний спів – виявлення стану душі. І тому не зовсім погоджуємося із думкою О. Козаренка про типологічну спорідненість вокальних арабесок у солоспівах А. Кос-Анатольського з «естетикою салону», і що «породжуючою моделлю є Н. Нижанківський у солоспівах “Не співай по весні” та “Засумуй, трембіто”»¹². Це різні явища. Особливо вирізняється серед доробку А. Кос-Анатольського твір «Засумуй, трембіто», якому притаманні експресіоністичні риси, що походять від народних балад трагічного змісту. Щодо салонності, то ці риси в музиці А. Кос-Анатольського можуть виявитися хіба що внаслідок недостатньо професійного її виконання.

Саме «солов'їні романси»¹³, де музичними засобами відтворено національні образи-символи: калина – символ України, соловейко – пісенності, наспівності й краси (недарма кажуть про українську мову – «солов'їна»), зумовили значний успіх та широке визнання творчості композитора. Вони стали окрасою концертних програм видатних українських співачок Б. Руденко, Є. Мірошниченко, Д. Петриненко, М. Стеф'юк. Майстерними виконавицями творів А. Кос-Анатольського стали володарки сопрано М. Байко, М. Процев'ят, Л. Коструба, Н.-М. Фарина із Західної України. Композитор дуже любив цей тип голосу, особливо колоратурне сопрано (один із творів з автографом він подарував відомій співачці Г. Олейниченко)¹⁴, і вмів показати всі його виразові та технічні можливості.

Співпраця А. Кос-Анатольського з виконавицями також позначилася на особливостях його вокального стилю. Він писав, орієнтуючись на індивідуальність конкретного співака, на тип його голосу, і слід підкреслити, що для камерно-вокальних творів А. Кос-Анатольського характерним є *домінування партії соліста*. Інструментальна складова досить розвинена, але це стосується лише типу викладу, фактури, її «щільності». У багатьох його солоспівах виявляються риси танцювальних жанрів (вальсу, танго та ін.), і фортепіанна партія часто стає їх «носієм», містить типові ритмо-фактурні формули акомпануючого характеру. Іноді трапляються елементи звуконаслідуван-

ня, про що вже йшлося, звукообразальності (наприклад, у «Солов'їному романсі» на словах «та налетіла буря» з'являється тремоло в басовому регістрі). Самостійні ж розгорнені інструментальні епізоди (вступи, інтерлюдії, постлюдії) трапляються порівняно рідко.

Не менш відомими, ніж «солов'їні романси», стали солоспіви «Ой піду я межі гори» (на власні слова), «Лукашева сопілка» (сл. Й. Струцюка), де також застосовано метод звуконаслідування, але імітується гра інструментів. Ці та вищезгадані ефектні вокальні композиції позбавлені поверховості, вони водночас дуже щирі, глибокі за змістом, особливо «Солов'їний романс», де є елементи драматизму.

Надзвичайної популярності набув солоспів А. Кос-Анатольського «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» на слова І. Франка, що облетів увесь світ. Твір, написаний у 1956 року до 100-річчя поета, увійшов до репертуару майже всіх баритонів колишнього СРСР. Цей вірш неодноразово привертав увагу композиторів: перший варіант музичної інтерпретації вірша (хоровий), як відомо, належить С. Воробкевичу. Є романс «Ой ти, дівчино» у С. Людкевича¹⁵. У наш час звертався до цього тексту відомий композитор-пісняр І. Білозір.

В одній із газетних публікацій знаходимо відомості про те, що спочатку твір А. Кос-Анатольського було написано для вокального тріо. Про це розповіла авторів статті (Т. Поліщук) одна з учасниць відомого тріо сестер Байко, Ніна Яківна Байко. «1956 року відмічалось сторіччя поета й Анатолій Йосипович, перегортаючи томик з віршами, зупинився на цих рядках. Ми навіть і гадки не мали, що пісня стане такою популярною. Згодом до свого репертуару її включили Микола Кондратюк, Дмитро Гнатюк та інші співаки-баритони»¹⁶. Крім цих співаків, майстерними інтерпретаторами солоспіву стали Ю. Мазурок, А. Мокренко, львівські співаки – О. Врабель, І. Кушплер, А. Шкурган. Його часто включають до програм своїх виступів тенори (одним з найвідоміших стало виконання А. Солов'яненка).

Є багато варіантів цього твору: для баритона соло та мішаного хору без супроводу (авторський варіант), для хору, для голосу із симфонічним оркестром, з оркестром народних інструментів (авторська інструментовка П. Куликова, звукозапис зберігається в ар-

хіві Львівського радіо), з гітарою, для соліста тенора й чоловічого ансамблю. На основі свого солоспіву композитор написав дві інструментальні фантазії для скрипки й фортепіано та для арфи соло¹⁷. Від А. Терещенко автор цих рядків отримала інформацію про те, що є перекладення цього твору для ансамблю скрипалів, яке А. Кос-Анатольський зробив для одеських музикантів.

Романс надихнув на створення інструментальних композицій інших авторів: існує його перекладення для чотириручного фортепіанного дуету. Друге життя твір отримав у композиції О. Безбородька «Каприс на основі пісні «Ой ти дівчино, з горіха зерня» (є два варіанти – для скрипки з фортепіано і для скрипки з оркестром)¹⁸.

Мегапопулярність солоспіву стала причиною того, що він «відділився» від автора, фольклоризувався. Подекуди твір вважають народною піснею, і саме так він іноді фігурує в газетній періодиці, навчальній літературі¹⁹. У зв'язку з феноменом популярності твору А. Кос-Анатольського, варто зупинитися на деяких особливостях поетичної першооснови.

Серед інших творів І. Франка, написаних у жанрі літературної пісні (наприклад, «Зелений явір», «Червона калина, чого в лузі гнешся?», «Ой ти, дубочку кучерявий», «Ой жалю мій, жалю» та ін.), цей вірш позначений особливою чарівністю. Жанрове джерело тексту – українські ліричні пісні-портрети: «Чорнії брови, карії очі», «Ой ти, дівчино, горда та пишна», «Ой ти, дівчино, зарученая», «Ой ти, дівчино, словами блудиш», «Ой ти, дівчатко, доброго роду» та ін. Їхня метрична основа – п'ятискладові вірші з нерегулярною акцентністю, яким властива особлива гнучкість. (До речі, саме таку п'ятискладову ритмічну будову має прізвище-псевдонім композитора: Кос-А-на-толь-ський.)

Відомо, що прикметною рисою індивідуального стилю А. Кос-Анатольського є широке використання жанрових обрисів народних та побутових танців. Найбільш улюбленим, таким, що відповідав індивідуальності композитора-лірика, був вальс. Проте в солоспіві «Ой ти, дівчино», написаному в тридольному розмірі, маскує «вальсовість», обираючи невластивий для цього жанру тип фортепіанного викладу – рівномірні «арфові» фігурації восьмими тривалостями. Це надає музиці особливої плиннос-

ті, пластичності, вишуканості й поетичності. Омузичнене слово ніби чистий і прозорий струмок плететься з глибини душі.

Версія А. Кос-Анатольського дуже відрізняється від однойменного романсу С. Людкевича, і не лише за формою та жанровими орієнтирами: у А. Кос-Анатольського домінує пісенне начало, композитор вдається до узагальненого відтворення змісту поетичного першоджерела, передає один емоційний стан героя. Це виявляється й у характері музики, і в структурному оформленні матеріалу (куплетна форма). У С. Людкевича музичне втілення тексту є деталізованішим, форма – розгорнена, типова для романсів – тричастинна з контрастною серединою («Ох, тії очі»). У крайніх частинах у партії фортепіано послідовно витримується вальсова ритмоформула, і це створює двоплановість музичного змісту. Початкова ремарка автора «Tempo di valse-carprise» свідчить про те, що тут подається музична характеристика об'єкта ліричних почуттів героя, змальовується портрет примхливої красуні, яка змушує його страждати (цей прийом відсилає до «Фантастичної симфонії» Г. Берліоза).

Пісенно-романсова стилістика визначає музичне прочитання А. Кос-Анатольським вірша Т. Шевченка «Сонце заходить». Порівнюючи цей твір із хорошою версією С. Людкевича, Я. Якуб'як пише: «Все, зрозуміло, залежить від характеру обдарування та спрямування творчості композитора А. Кос-Анатольського... як обдарований мелодист і композитор, передусім романсовий, потрактував вірш Т. Шевченка саме в романсовому дусі – в сенсі і типових виразових засобів (мелодичних, гармонічних), і звичної тричастинної композиції»²⁰.

Як і «Сонце заходить», солоспів А. Кос-Анатольського «Ой ти, дівчино», позбавлений концепційності та психологічності, що притаманні однойменному твору С. Людкевича (так само, як і його хору «Сонце заходить»), але він сповнений надзвичайної широти ліричного висловлювання. Обрання за основу такого інтонаційного джерела, як народний побутовий романс (насамперед у його західноукраїнських зразках), надало мелодії солоспіву «Ой ти, дівчино» гнучкості, м'якості, оповило легким серпанком сентиментальної елегійності. Як зазначає О. Козаренко, «оригінальний тематизм композитора, окрім фольклорних елементів, несе

в собі родові ознаки мелодики старогалицької елегії, міської пісні-романсу... вирізняючись якоюсь особливою щирістю, простотою, інтимністю на фоні пануючої ораторської патетики «радянського інтонаційного строю»²¹. (Серед прикладів він подає й вокальні твори – «Ой ти, дівчино», «Соловей і троянда».) Тому не дивно, що Франкове слово, «омузичнене» А. Кос-Анатольським, знайшло відгук у серцях мільйонів слухачів.

Вокальна творчість цього автора – цінна та високомистецька частина не лише його доробку, але й усієї української музики. Увійшовши до звукового простору національної культури, вона перетнула її кордони. Підтвердженням стали концерти, присвячені 100-й річниці від дня народження композитора, коли його музика лунала не лише «від Москви до Карпат», як співалося в одній із його відомих пісень, але й далеко за межами європейського континенту. Здобувши любов як співаків, так і широкої слухачької аудиторії ще від часу написання, вона не втратила своєї привабливості й сьогодні, вписавшись у новий соціокультурний контекст. Безсумнівно, це явище українського музичного мистецтва заслуговує на подальше ґрунтовне вивчення.

¹ Козаренко О. В. Творчість А. Кос-Анатольського в контексті становлення національного музичного стилю / Олександр Козаренко // Питання стилю і форми в музиці: зб. ст. – Л., 2001. – С. 124.

² Фільц Б. М. Український радянський романс / Б. Фільц. – К., 1970. – С. 88.

³ Терещенко А. К. Анатолій Кос-Анатольський / А. Терещенко. – К., 1986. – С. 46.

⁴ Видавець – Rostok Records.

⁵ Із російських композиторів насамперед треба згадати М. Мусоргського, в Україні на власні тексти писали І. Воробкевич (під псевдонімом Данило Млака), С. Людкевич.

⁶ Терещенко А. К. Анатолій Кос-Анатольський.

⁷ Гнатишин О. Є. Анатоль Кос-Анатольський: Життя і творчість у документах і матеріалах / Оксана Гнатишин. – Л., 2009. – 352 с.

⁸ Конончук В. О. Пісенна творчість Анатолія Кос-Анатольського в контексті становлення розважальної музики Галичини : Автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. / Володимир Остапович Конончук. – ЛДМА ім. М. В. Лисенка. – 2006. – 15 с.; Конончук В. О. Танго-солоспів в творчості Анатолія Кос-Анатольського / В. Конончук // Musika Galiciana. – Л., 2001. – Т. 6. – С. 227–232.

⁹ На тексти цього поета написано два романси: «Тёмна ноченька» та «Звени, златая Русь».

¹⁰ Відомості про наявність цього романсу в доробку А. Кос-Анатольського знаходимо в монографії О. Гнатишин (Гнатишин О. Є. Анатоль Кос-Анатольський: Життя і творчість у документах і матеріалах / Оксана Гнатишин. – Л., 2009. – С. 137).

¹¹ Фільц Б. М. Український радянський романс. – С. 88.

¹² Козаренко О. В. Творчість А. Кос-Анатольського в контексті становлення національного музичного стилю // Питання стилю і форми в музиці : зб. ст. – Л., 2001. – С. 127.

¹³ «Солов'їний романс», «Соловей і троянда», «Соловейко на калині», «Ой, летіли соловейки» – на власні слова, «Сміються, плачуть солов'ї» – на вірш Олександра Олеся.

¹⁴ Див. : Максименко В. Золотий голос, золотое сердце, или Фрагменты одной биографии. – Режим доступу: http://www.odessitclub.org/publications/almanac/alm_31/alm_31_229-242.pdf

¹⁵ Звертався до Франкового тексту і відомий композитор-пісняр І. Білозір.

¹⁶ Поліщук Т. Карпатська рапсодія Кос-Анатольського / Т. Поліщук // День. – 2000. – 18 січня.

¹⁷ Фантазія для арфи була перероблена М. Крушельницькою для фортепіано, діставши назву «Парафраз на тему пісні “Ой ти, дівчино, з горіха зерня”». У її виконанні твір прозвучав на концерті з творів

композитора 2000 року (Див.: Фрайт О. Поезія І. Франка і сучасна фортепіанна музика / Оксана Фрайт // Музична україністика: сучасний вимір. Зб. наук. статей / Ред.-упоряд. А. К. Терещенко. – К., 2009. – Вип. 4. – С. 222–226).

¹⁸ Багато варіантів має «Стежина в парку» – для одного голосу з фортепіано, для вокального тріо, терцету, для скрипки з фортепіано (пер. В. Лужного). Солов'їний романс вміщено у збірці «Популярные романсы в переложении для фортепиано», яка видана 2009 року в Ростові (Вип. 2. Упор. С. Барсукова). Це свідчить про значну популярність творів А. Кос-Анатольського.

¹⁹ Наприклад, у навчальних програмах із вокалу деяких навчальних закладів Росії та Білорусії знаходимо цей твір під назвою «Ой, ты, дивчина, с орешек малый» з уточненням, що це «обработка А. Кос-Анатольского».

²⁰ Якуб'як Я. В. Вірш Т. Шевченка «Сонце заходить» та його музичні інтерпретації / Ярема Якуб'як // Питання стилю і форми в музиці. Зб. статей. – Л., 2001. – С. 136.

²¹ Козаренко О. В. Творчість А. Кос-Анатольського в контексті становлення національного музичного стилю. – С. 126–127.

В статье автор изучает особенности камерно-вокальных произведений известного украинского композитора второй половины XX ст. А. Кос-Анатольского, их образное содержание, особенности отбора и интерпретации поэзии, некоторые черты музыкального языка.

Ключевые слова: романс, соловий, камерно-вокальная лирика, интерпретация поэтического текста.

Теорія і методологія

Theory and Methodology

ДИСКУРС У МУЗИЦІ Й ТЕОРІЯ ДИСКУРС-АНАЛІЗУ В МУЗИЧНІЙ НАУЦІ

Богдан Сюта

УДК 78.01 + 781.1

Завданням статті є короткий виклад бачення автором теорії дискурсу і дискурс-аналізу в музичній науці (дослідженні музичної комунікації зокрема) та їх імплікації в актуальні музикознавчі парадигми сьогодення. Надзвичайно важливі для комплексних досліджень музичних процесів, дискурс-аналітичні підходи сприяють формуванню цілісного комплексу на основі різних філософських підходів, методології та теоретичних концепцій тощо. Тому автор звертається до розробки теоретичних проблем дискурсу в музиці та музичного дискурс-аналізу.

Ключові слова: дискурс, дискурс-аналіз, значення, соціокультурний контекст.

The target is a concise exposition of the author's comprehension of the discourse and discourse-analysis theories in the musicology (particularly, in the studies on musical communication) as well as their implication on the actual modern musicological paradigms. As the extremely important for the complex researches of the musical processes, the discourse-analytical approaches promote forming a whole complex grounded on the various philosophical methods, theoretical concepts, etc. Therefore the author addresses to elaboration of the theoretical issues of the musical discourse and to the musical discourse-analysis.

Key words: discourse, discourse-analysis, meaning, sociocultural context.

Коли йдеться про будь-яку форму комунікативної практики, неодмінно постає питання про спосіб та форми продукування і присвоєння значень. Важливе місце проблема продукування, системної організації та споживання значень посідає в дослідженні парамузичних засобів, їх побутування, застосування, функцій і комунікативного потенціалу¹. На жаль, у вітчизняному музикознавстві наукове дослідження дискурсу тільки починається. Кілька публікацій, що з'явилися в науковій періодиці впродовж останнього десятиліття, не тільки не з'ясовують пи-

тання, але й через відсутність опори на певну системно організовану методологічну базу істотно заплутують його. Завданням цієї статті є короткий виклад нашого бачення теорії дискурсу та дискурс-аналізу в музичній науці (дослідженні музичної комунікації зокрема) та її імплікації в актуальні музикознавчі парадигми сьогодення.

Відразу ж зазначимо, що, незважаючи на існування широкої теоретичної бази, розробленої зарубіжними науковцями (деякі з опрацьованих ними в 1990-х роках підходів вва-

жаються сьогодні еталонними), просто пристосувати до музичних реалій одну з усталених соціально зорієнтованих теорій дискурс-аналізу фактично нереально. Нині ситуацію ускладнює також факт істотного переважання в науковій практиці дискурс-аналітиків еkleктичних систем, одним із складників яких майже завжди є засади концепцій соціально-конструктивістського дискурс-аналізу Е. Лакло і Х. Муффа², критичного дискурс-аналізу Н. Фейрклау та Р. Уодака³ чи соціокогнітивної школи дискурс-аналізу Т. ван Дейка⁴.

В українській музичній науці проблема дискурс-аналізу висвітлювалася спорадично впродовж останнього десятиліття різними авторами⁵. У наших публікаціях минулих років також порушувалися питання дискурс-аналітики в музиці, але робилося це лише в контексті проблеми дослідження сучасної музики. Перша довідкова стаття про дискурс у музиці з'явилася в першому томі «Української музичної енциклопедії» (К., 2006)⁶. 14–15 листопада 2008 року Академія мистецтв України спільно з Національною музичною академією України ім. П. І. Чайковського провели наукову конференцію «Рефлексія і дискурс у мистецтві та мистецтвознавстві», яка мала великий резонанс у музичному світі. З того часу концепція музичного дискурс-аналізу помітно еволюціонувала, а в деяких напрямках сучасного музикознавства виявилася незамінним компонентом польових досліджень. Усе ж інформація щодо проблеми розуміння дискурс-аналізу, прочитувана «між рядками» публікацій, присвячених іншим проблемам, є недостатньою. Спеціальних праць, присвячених аналізу дискурсу в музиці, на жаль, поки що немає. Наш погляд на проблему став розвитком аналітичних спостережень і висновків, фрагментарно зафіксованих у текстах наших наукових публікацій останніх семи років, а також у дослідженні, присвяченому розгляду основ парамузикознавства.

Почнемо з кількох базових тез, які не потребують детального обґрунтування (це не зовсім те, що окреслюється дискурс-аналітиками як «самозрозуміле» знання, про яке йтиметься нижче, а лише кілька положень, що приймаються як вихідні й апріорні в багатьох наукових парадигмах сучасності), оскільки такі обґрунтування не раз давалися в дотеперішніх наукових публікаціях. По-перше, дискурс –

це один із типів комунікативної мовленнєво-розумової діяльності. Мовленнєва природа музики нині теоретиками не заперечується; не до кінця з'ясованими залишаються тільки походження і структура знаків музичної мови⁷. Загальноприйнятим вважається також розуміння процесів породження, відтворення та сприймання музики як розумової діяльності людини.

По-друге, дискурс інтеріоризується у вигляді конкретної комунікативної події, інтерактивного явища. Він може мати різні форми вияву – усну, писемну або змішану і завжди є послідовністю висловлювань.

По-третє, існують певні умови існування таких висловлювань, а також пов'язане з цим коло обраних стратегій і тактик учасників комунікативного акту. Поза такими умовами та «правилами» спілкування дискурс розмивається.

По-четверте, дискурс впливає на формування соціального світу за допомогою продукованих та споживаних значень. Він історично і соціально зумовлений.

І, по-п'яте, водночас існує цілий ряд дискурсів, які або перебувають на різних ієрархічних рівнях, або конкурують один з одним. Функціонування одночасно різних дискурсів надає суб'єктові різні, а іноді й суперечливі позиції для висловлювання. Отже, версія реальності, якої дотримується дослідник, не є принципово кращою за будь-яку іншу, і її можна скоригувати, змінити або й повністю відкинути в процесі конкурування дискурсів як у межах наукової галузі, так і в соціокультурній сфері в цілому.

Виходячи з викладеного, і музику, і музикознавчу науку можна розглядати як один із багатьох інших дискурсів, якому властиве продукування знань особливим способом на основі визначених правил. Тому будь-яке наукове знання фактично не є апріорною істиною, а істиною, яку можна обговорювати і змінювати. Ця істина продукує знання особливим способом, користуючись визначеними правилами (певною парадигмою), тобто підлягає дискурсивному регулюванню. Таким чином, дослідник повинен визначити, як саме він розуміє світ. При продукуванні й аналізі матеріалу музикознавець повинен дотримуватися певної обраної ним теорії, яка дозволить дистанціюватися від повсякденних поглядів на досліджуваний матеріал. При цьому дослідник стратегічно позиціонує себе у

певному місці, розглядаючи світ відповідно до визначених мети і теоретичної структури.

Ми повинні констатувати, що знання, які продукує наука, є умовними в своїй історичній і культурній специфіці: продукуючи знання, ми репрезентуємо світ, а тому повинні бути готовими до сприйняття репрезентацій інших людей і дискусії з ними. Варто згадати в цьому аспекті ситуацію середини XVIII ст. в музиці, коли свої шедеври в один час створювали Й.-С. Бах, Г.-Ф. Гендель, Д.-Дж. Скарлатті, Ж.-Ф. Рамо та Ф.-Й. Гайдн, Х.-В. Глюк, Т. Траєтта, Н. Піччіні й Н. Йомеллі, або ж гарячі дискусії «брамсистів» і «вагнеристів» на століття пізніше. Крім того, існують різні типи знань, створених згідно з різними логіками і спрямованих на різне застосування. Ці різні форми знань навряд чи можуть або повинні скоротитися до однієї-двох, чи, точніше, що наукові і повсякденні знання можна виміряти однаковими стандартами і вони мають однакову вагу. Останнім часом музичні дискурси, що репрезентують повсякденне знання (поп-музика, музика настрою, клубна музика і та ін.), прагнуть стати в свідомості споживача рівноправними з традиційними академічними дискурсами (академічна музика, духовна музика, легка музика та ін.). Нерідко їм вдається зайняти домінуючу позицію. Тому з кожним роком усе популярнішими стають такі методологічні платформи, які створюють сприятливі умови для обміну знаннями між різними дискурсами, у тому числі й суто музичними.

Відповідь на питання про те, яким чином музикант репрезентує відображений у звуках світ чи його фрагмент, очевидна: через продюговані ним тексти, яким надаються певні значення. Це пояснює, чому спосіб конституювання світу, що подається в музиці й музичній науці, робить одні знаки (звуки, інтонації, парамузичні чи екстрамузичні засоби) більш привілейованими, ніж інші. Тому фактично кожна наукова позиція чи парадигма мають більший або менший елемент рефлексивності, тобто містять дослідження наших власних культурних і соціальних позицій⁸.

Ураховуючи це, можна стверджувати, що дискурс є процесом фіксації значення. Але ця фіксація завжди є частковою, адже соціальне явище (в тому числі й музика) ніколи не буває завершеним чи повним, тому й значення не може бути однозначно інтерпретованим і точ-

но зафіксованим. Дискурс, який обов'язково включає і процес продукування, і споживання значень, також ніколи не є повністю ustalеним і завжди конкурує з іншими дискурсами (М. Фуко добре висловився щодо такої ситуації неусталеності, кажучи, що все, що полягає в породженні й осмисленні значень, по суті, вже є інтерпретацією колись зроблених інтерпретацій, а тому такий процес завжди перебуває у відкритому стані). Спробуємо розглянути, яким чином і в яких умовах відбувається цей процес і чому значення, що їх продукує дискурс у музиці, є частковими.

Незважаючи на те, що всі значення розглядаються як такі, що створені соціально⁹, і, будучи підкріплені соціальними законами, можуть успішно функціонувати як конкретні концепти, значення в музиці є досить флексибільними. Адже знаки набувають значень завдяки своїм відмінностям від інших знаків, а тому використання будь-якої мови, в тому числі музичної, є соціальним феноменом. Саме в соціокультурному контексті через використання конфліктів, переговорів і погоджень закріплюються і переглядаються структури значення. Але й кожна конкретна фіксація значень є умовною: вона можлива, але не необхідна, тому що величезною мірою залежить як від індивідуального й колективного досвіду продуцентів та споживачів, так і від досвіду на терені лінгвального «перекладу» цих значень. Це відбувається з кількох причин. По-перше, значення не можуть бути однозначно перекладеними (в дискурс-аналізі ustalився також термін «переписані») з мови одного дискурсу на мову іншого (в цьому разі йдеться не лише про музичні дискурси, а й про музикознавчі). По-друге, фіксація значень музичними засобами є великою мірою умовною і дуже залежить як від типу музичного дискурсу, так і від обраної для їх споживання наукової парадигми в межах одного дискурсу. По-третє, основний масив музичних значень описує почуття і стани, які ілюструють найбільшу залежність від психічних, емоційних станів та психологічних типів особистостей суб'єктів (і тих, що продукують, і тих, що споживають значення в дискурсі), а ці почуття і стани лише незначною мірою вписуються в соціальні виміри, що їх обов'язково враховує дискурс. Тому деякі дослідники¹⁰ взагалі вважають за доцільне виключити з дискурс-аналізу такі

виміри, як досвід, почуття і тіло, але в музичному дискурс-аналізі без них ніяк не обійтися. Безумовно, і в музиці дискурс конститує соціальне (зазвичай частково¹¹), але настільки опосередковано, що ряд музичних наукових парадигм дозволяє собі практично ігнорувати цей чинник.

Беручи все це до уваги, мусимо визнати, що підходи музичного дискурс-аналізу є достатньо відмінними від соціально-конструкціоністських підходів чи підходів критичного дискурс-аналізу. Більше точок дотику можна відшукати з методами і підходами дискурсивної психології, але все-таки просто «пересадити» методи, принципи і підходи традиційних дискурс-аналітичних шкіл на музичний ґрунт неможливо.

При створенні схеми функціонування дискурсу в музиці не слід забувати, що люди, по-різному позиціоновані в просторі і часі, розглядатимуть світ по-різному. Тому ця схема буде мобільною і відкритою до уточнень, переважно в деталях. Щоб відразу відкинути можливі заперечення щодо значної кількості «спільного» в різних системах знань про музику, помітної «стійкості» цього спільного й існування цілого ряду спроб створення універсалістських всеохопних систем, звернемо увагу на обов'язкову присутність у дискурсах значної кількості повністю адаптованих знань про світ і музику. Ми приймаємо ці знання не задумуючись, і надаємо їм статусу натуралізованих категорій, або самозрозумілих знань¹². У цьому сенсі «Самозрозуміле знання можна розглядати як центр, який розширюється по певному радіусу до периферії. На периферії це знання вже не настільки самозрозуміле. По-іншому самозрозуміле можна розглядати як нав'язувальну структуру – вона включає проміжки, які власне й містять потенційні точки розбіжності»¹³. Що далі від центру дискурсу, тим ближче до умовної лінії дотику між сусідніми дискурсами, і, відповідно, до центру конкуруючого дискурсу, який уже продукує знання по-іншому. Ці два дискурси «можуть перебувати в антагоністичних відносинах, коли вони намагаються визначити одну й ту саму область конфліктними способами. Антагонізм розв'язується засобом гегемонії, в якій один дискурс стає основним і сприймається як об'єктивна реальність; об'єктивне – це те, що стало самозрозумілим, а те, що ми забуваємо, – умовне. Самозрозуміле з'являється

в той момент, коли з нашого бачення зникають альтернативи»¹⁴.

Отже, кожний дискурс продукує знання по-своєму. По-своєму конститує світ і навіть формує суб'єкта, який використовує цей дискурс. Може постати питання, а що робити з об'єктом, який для всіх дискурсів залишається однаковим, «самозрозумілим». Це справді так, об'єкт залишається таким самим, але змінюється його оточення, контекстні та ситуаційні умови його буття й осмислення, можливості співдії з іншими об'єктами. Крім того, «об'єкт дослідження сам по собі не визначає вибору теорії і методу. У цьому розумінні дослідження не відображає реальності... Як наслідок, різні підходи по-різному представляють ту саму область дослідження, підкреслюючи одні аспекти й ігноруючи інші»¹⁵. Тому проблема співіснування кількох дискурсів у музиці, де знаки використовуваної мови позбавлені конкретних значень і уникнути цього співіснування практично неможливо, стоїть особливо гостро. Для окреслення такого методологічного співіснування існує давно апробований термін «стрій дискурсу». «Стрій дискурсу – це загальна платформа різних дискурсів, і дискурси – це паттерни значень усередині строю дискурсу»¹⁶. Внутрішня структура кожного дискурсу може бути абсолютно довільною і навіть включати в себе підпорядковані дискурси (як-от, скажімо, поетичні тексти у вокальних творах; про ієрархічну підпорядкованість одних дискурсів іншим у цілісних текстах вокальних творів свідчить, наприклад, наявність кількох музичних прочитань тієї самої поезії).

Що повинно стати предметом дослідження дискурсу в музиці? Насамперед досліджуватися повинні різні аспекти світу (в тому числі настрої, емоції і почуття!), яким дискурси приписують значення; специфічні способи, якими кожний дискурс приписує значення; пункти, в яких різні репрезентації вступають у боротьбу чи відкрито конфліктують; усі висловлені музичними засобами думки, що є вартими уваги. Дуже важливими є проблеми змін дискурсу в часі, використання ресурсів музичного дискурсу в соціальній взаємодії та структури найважливіших дискурсів.

Функціонування дискурсів прийнято називати дискурсивною практикою. Вона є водночас соціальною практикою, яка формує соціальний світ. Тому реальність, у тому числі й музичну, як

різновид соціокультурної, неможливо розглядати поза дискурсом.

Як уже зазначалося, кожний знак фіксується через встановлення відношень щодо інших знаків, адже більшість знаків у музичному дискурсі полісемічні, і їх ідентичність визначається в процесі артикуляції власне через відношення щодо інших знаків. Це відбувається за рахунок виключення всіх інших можливих значень знака, або ж усіх можливих способів, якими знаки можуть пов'язуватися між собою. Тобто дискурс – це обмеження можливостей. Усі можливості, які виключає дискурс, є, на думку Е. Лакло і Х. Муфф, областю дискурсивності. «Область дискурсивності – це своєрідний резервуар для “додаткових значень”, що виникають в артикуляційній практиці. Ці значення має чи мав кожний знак до того, як вони були виключені певним дискурсом задля створення єдності значення. Дискурс завжди конституїований стосовно того, що він виключає, тобто щодо області дискурсивності»¹⁷. Інакше кажучи, область дискурсивності – це все, що перебуває поза дискурсом, усе, що дискурс на цей час виключає. Вона виступає в ролі своєрідного загального збірника для всіх значень, не включених у конкретний дискурс.

Крім цього, дискурс – це тимчасова закритість: він фіксує значення особливим чином, але не обов'язково «раз і назавжди»¹⁸. Таким чином, завжди можлива боротьба за те, якою буде структура дискурсу, які дискурси матимуть перевагу і яке значення буде надане окремим знакам¹⁹. Саме тому дискурс-аналіз цікавиться передусім не виявленням структури дискурсу, а тим, як структура у формі дискурсу конститується і змінюється.

Усе це тісно переплетене із фактом розщепленості суб'єкта в умовах нашої соціокультурної реальності. Суб'єкт у музиці позиціонується водночас у кількох дискурсах, які можуть навіть конфліктувати між собою. Тому він має різні ідентичності, що відповідають тим дискурсам, частину яких він формує, і завжди має потенційну можливість ідентифікувати себе різними способами. Кожна така конкретна ідентифікація є умовною, тобто можливою, але не обов'язковою. Візьмімо, наприклад, пізні кuartети Л. Бетховена. Усі п'ять творів явно виходять за межі звичного бетховенського класицистичного дискурсу. Музика ілюструє виразні від-

хилення продукованих композитором значень у цих інструментальних композиціях у вокальний, темброво-колеристичний чи рефлексійно-філософський дискурси, або дискурси побутового музикування чи церковної музики проторенесансу, дискурси чистої інструментальної музики, або ж інтонацій, опертих на вербалізовані аналоги звучань. Але ще більший спектр дискурсів характеризує розщеплення суб'єкта, який споживає (інтерпретує) продуковані значення, перманентно перебуваючи в кількох відповідних дискурсах з поправкою на історичну епоху та соціальне середовище, до якого він належить.

Дискурсивні методи, за допомогою яких продукуються (створюються) і споживаються (сприймаються та інтерпретуються) музичні тексти, є важливою формою соціальної практики, яка допомагає конституувати культурний світ. Так, форми відтворення і сприймання музики є соціальними структурами, що впливають на дискурсивні практики. Відносини між виконавцями і слухачами конститууються дискурсивно. Нині вже створені певні форми виконання музики з конкретними практиками, усталеними відносинами й ідентичностями. Спочатку ці практики, відносини та ідентичності конституувалися дискурсивно, але потім осіли в інституціях, традиціях та недискурсивних практиках (публічні концерти, концертні інституції та музичні театри, відкриті літні естради й майданчики, трансляція музики в електронних мас-медіа й у світовій мережі, виконання і сприймання музики в навчальних закладах під час дидактичного процесу тощо). Але допоміжні засоби комунікації, які завжди виступають у поєднанні з описаними інституціями, традиціями та недискурсивними практиками, як-от парамузичні, а частково й екстрамузичні засоби, – конститууються, як правило, дискурсивно. Отже, «дискурсивне формування соціокультурної спільноти викликане не вільним буянням ідей у людських головах. Це наслідок соціокультурної практики людей, яка глибоко вкорінена й зорієнтована на реальні, матеріальні соціальні структури»²⁰.

Дискурс у музиці є важливою формою соціокультурної практики, яка водночас і відтворює, і змінює (коригує) значення, ідентичності та соціокультурні взаємини. У той самий час дискурс формується також іншими соціокультурними практиками і структурами. Тому, ана-

лізуючи дискурс у музиці, не можна зосереджуватися лише на текстовому аналізі, але слід обов'язково залучати до нього соціокультурний аналіз. І тут ще раз слід наголосити на важливості врахування в аналітиці строю дискурсу, тобто сукупності всіх видів дискурсу, що використовуються в певній соціокультурній галузі. А конкретним маркером для вимірювання участі дискурсу в соціокультурному конституванні світу та його структури слід вважати окремі випадки використання мови, або комунікативні події, наприклад виконання музичного твору на концерті, виконання опери, трансляцію музичної телепередачі, перегляд відеофільму тощо. Комунікативна подія може описуватися в трьох вимірах – тексту (музичне мовлення, письмо, звуковий образ, візуальний, тактильний образ чи їх поєднання), дискурсивної практики (сюди слід віднести продукування та споживання текстів) та соціокультурної практики. Сукупність окремих випадків використання мови, що становить частину окремої соціокультурної практики, утворює жанр дискурсу (наприклад, жанр виконання фіксованого твору, жанр імпровізації, жанр фонової музики). Іншими словами, музичний текст (акцент на музичномовних особливостях, включаючи парамузичні та екстрамузичні) виходить на дискурсивну практику (акцент на продукуванні та споживанні музичних текстів), що нерозривно пов'язана з широкою соціокультурною практикою, до якої належить комунікативна подія.

Таким чином, як вважає Н. Фейрклау, усі аспекти дискурс-аналізу та комунікативної події зокрема є взаємопов'язаними. Аналіз мовних особливостей тексту неодмінно спричинить аналіз дискурсивних практик і навпаки. «Аналіз дискурсивної практики концентрується на тому, як при створенні текстів їх автори використовують доступні дискурси і жанри, а також на тому, як сприймачі текстів застосовують доступні дискурси і жанри при споживанні, сприйманні та інтерпретації текстів»²¹. Такий аналіз тексту сконцентрований на формальних особливостях (лексика, граматики, синтактика, формотворення), за допомогою яких дискурси і жанри реалізуються засобами музичної мови. «Дискурсивна практика є посередником між текстами і соціокультурною практикою... Дискурсивну практику формують тексти, а сама вона формується в соціокультурній

практиці. Водночас сам текст впливає на процес продукування і споживання»²². Саме з цих причин ізольоване розуміння чи аналіз музичних текстів неможливі – їх необхідно розглядати лише у взаємозв'язку з іншими текстами й у широкому соціокультурному контексті.

Коли різні дискурси і жанри артикулюються разом в одній комунікативній події, – вважають М.-В. Йоргенсен і Л.-Дж. Філліпс, – виникає явище інтердискурсивності²³. Данські дослідниці вважають інтердискурсивність формою інтертекстуальності. Не можемо не погодитися з цим поглядом. Інтертекстуальність означає стан, коли всі комунікативні події засновані на більш ранніх подіях²⁴. Неможливо уникнути застосування інтонації, звукових послідовностей та музичних знаків, які вже використовувалися раніше. Текст можна розглядати також як ланку в інтертекстуальному ланцюгу, в серії текстів, де кожний текст містить елементи іншого тексту чи текстів. «Високий рівень інтердискурсивності асоціюється зі зміною, а низький засвідчує, що текст просто відтворює встановлений порядок»²⁵.

Більшість музикознавців нині погоджується з існуванням ще одного важливого чинника створення значень, який полягає в тому, що значення текстів частково створюються в процесі інтерпретації. Це пояснюється наявністю в текстах кількох потенційних можливостей реалізації значення, відкритих для різних інтерпретацій. Важливим є також настановлення, що наші способи розуміння і категоризації музичного світу не універсальні, а зумовлені історичними і соціокультурними реаліями й контекстами. Дискурси не описують музичний світ, який ніби перебуває окремо від «нашого», а скоріше створюють світ, який здається тим особам, що беруть участь у музичній комунікації, реальним (очевидно, саме звідси – і нинішня мода «осучаснення» оперних постановок, поштовхом до поширення якої послужили «перодягання» героїв вагнерівської тетралогії в костюми кінця XIX ст. у байройтівських постановках П. Булезом та онуком композитора). З цього випливає, «що висловлювання завжди зумовлені історично і соціально, і якщо щось не сказане [чи недомовлене. – Б. С.], то, можливо, тому, що не має сенсу в даному соціальному й історичному контексті»²⁶. У цьому плані велику роль відіграє теорія соціальних уявлень, яка

«дає гуманітарним дисциплінам... змогу краще зрозуміти співвідношення психічного і соціального в акті мовлення»²⁷. Крім того, як вважає Н. Фейрклау, дискурсивні практики завжди функціонують у діалектичній взаємодії з іншими вимірами соціальних практик, і інші виміри можуть накладати структурні обмеження на способи використання та змінювання дискурсів.

Виходячи з цих позицій, кожне виконання музичного твору є такою комбінацією різних значень і відмінностей, яка надає їм нової ідентичності. Це відбувається в кожній дискурсивній практиці, адже жодна практика не є точним повторенням більш ранніх структур, і кожне явне відтворення містить елемент змінювання, нехай навіть мінімальний. У цьому й полягає неповторність артикуляції навіть достатньо відомих музичних творів, а також майстерність виконавця-інтерпретатора. Фактично єдиним об'єктивним обмеженням дискурс-аналітика, як вважають Е. Лакло і Х. Муфф, є необхідність аналізу практики у світлі тієї структури, до якої вона належить, з огляду на те, що всі дискурс-аналітичні підходи представляють дискурс у музиці як фіксацію значення у визначеній галузі.

Дискурс-аналітичні підходи виявляються надзвичайно важливими для комплексних досліджень музичних процесів. Адже різні філософські засновки, підходи, методології та теоретичні концепції і структури можуть по-різному представляти ту саму галузь дослідження, підкреслюючи одні аспекти й ігноруючи інші. Тому дуже важливо, щоб вони утворювали єдиний цілісний комплекс. Тільки за цієї умови можна успішно досліджувати екстрамузичні та парамузичні засоби в музичній комунікації, її соціокультурні контексти та ін. Безумовно, можна отримати необхідні знання, використовуючи різні підходи, які продукують скоріше різні форми контекстуально пов'язаних умовних знань, ніж універсальні знання, що ґрунтуються на нейтральній, вільній від контексту основі. Однак ми повинні усвідомлювати, що поєднання різних форм знання продукує не універсальне, але ширше, хоч і умовне, уявлення. Запеклі традиціоналісти, власне, критикують дослідників-парамузиковедів чи релятивістів за те, що попри позитивний соціальний перспективізм їхніх досліджень, вони позбавлені іміджу універсальності. Але універсальних систем знань не існує (і не лише в музико-

знавстві!) через зумовленість таких систем вибором домінуючого дискурсу і визначеної парадигми, а тому кожне дослідження, яке стосується проблем музичної комунікації, продукування, осмислення та споживання значень, інтерпретації музичних (нині найчастіше полімодальних, що використовують одночасно різні семіотичні системи) текстів, повинне залучати ресурси дискурс-аналізу.

¹ Ажеж К. Человек говорящий. Вклад лингвистики в гуманитарные науки. – М., 2003. – 304 с.; Зинькевич Е. Контекст как смыслообразующий фактор // Смысловые засадки музыкальной творчости: Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2006. – Вип. 59. – С. 3–10; Красных В. В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? / В. В. Красных. – М., 2003. – 375 с.; Сюта Б. Деякі аспекти методики аналізу сучасної музики // Студії мистецтвознавчі. – К., 2008. – Число 4 (24). – С. 120–124; Сюта Б. Константні моделі в процесі музичного смислоутворення // Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення: Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2006. – Вип. 60. – С. 69–77; Сюта Б. Культурно-стильова полілогічність музичних текстів постмодернізму як чинник організації художньої цілісності в українській музиці 1970-х років // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. – 2004. – Вип. 5. – С. 95–102; Сюта Б. Музична творчість 1970–1990-х років: параметри художньої цілісності. – К., 2006. – 256 с.; Сюта Б. Основи парамузиковедства. – К., 2008. – 44 с.; Сюта Б. Особливості позамузичних чинників організації художньої цілісності в музичних текстах кінця ХХ ст. // Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2005. – Вип. 8. – С. 63–72; Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття. – К., 2004. – 120 с.; Сюта Б. Текстові взаємодії та організація художньої цілісності в сучасній музиці // Музичне мистецтво і культура: Наук. вісн. – О., 2003. – Вип. 4. Кн. 1. – С. 66–79; Сюта Б. Художня цілісність у музичних текстах постмодернізму. Впливи позамузичних чинників // Мистецтвознавство України: 36. наук. праць. – К., 2006. – Вип. 5–7. – С. 88–97.

² Laclau E. «Discourse» // The Blackwell Companion to Contemporary Political Philosophy (Blackwell Companions to Philosophy) / R. Goodin and P. Pettit (eds.). – Oxford, 1995. – P. 431–438; Laclau E., Mouffe Ch. Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics. – London, 1985. – P. 140.

³ Fairclough N. Language and Power. – London, 1989. (Second revised Edition, Pearson ESL, 2001. – P. 320); Fairclough N. Discourse and Social Change. – Cambridge, 1992. – P. 272; Fairclough N. Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language (Language in Social Life). – London, 1995. – P. 265; Fairclough N. Media Discourse. – London; New York, 1995. – P. 214; Fairclough N. Analyzing Discourse: Textual Analysis for Social Research. – Edinburgh 2003. – P. 270; Meyer M., Wodak R. Methods of critical discourse analysis. – London, 2001. – P. 200.

⁴ Ажеж К. Человек говорящий. Вклад лингвистики в гуманитарные науки. – М., 2003. – 304 с.; Dijk van T. A. Studies in the Pragmatics of Discourse. – Mouton; Hague, [1981]. – P. XII, 381.

⁵ Антропова Т. Структуралістський аспект музикознавчого дискурсу: досвід і сучасність // Музика в просторі сучасності: друга половина ХХ – початок ХХІ ст.: Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2008. –

Вип. 68. – С. 215–221; *Ильина А.* Метаязык и проблема вербальности в знаковой системе музыкального искусства // Музично-творчий процес: наукові рефлексії: Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2008. – Вип. 72. – С. 67–73; *Калимулина Т. А.* Вербальные факторы в творчестве Кшиштофа Пендерецкого // Музичне мистецтво і культура: Наук. вісн. – О., 2003. – Вип. 4. – Кн. 1. – С. 89–98; *Морева Е.* Функционирование музыкального события как элемента полидискурсивной системы в пространственно-временных координатах // Час. Простір. Музика: Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2003. – Вип. 25. – С. 48–62; *Москаленко В.* Про розуміння музичного твору // Музичний твір: проблема розуміння: Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2003. – Вип. 20. – С. 3–13; *Рикман К.* Интонационные и структурообразующие компоненты интердискурса в контексте современной теории стиля // Музичний стиль: теорія, історія, сучасність: Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2004. – Вип. 38. – С. 15–21; *Самойленко О.* Композиційно-семантичний аналіз музики і явище катарсису // Матеріали до українського мистецтвознавства. – К., 2003. – Вип. 3. – С. 88–93; *Тукова И.* О смысловой установке музыкального произведения // Музично-творчий процес: наукові рефлексії: Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2008. – Вип. 72. – С. 61–67; *Швед М.* Особливості сприйняття сучасної музики і спроби класифікації слухацької аудиторії // Художня культура. Актуальні проблеми: Наук. вісн. – К., 2006. – 2006. – Вип. 3. – С. 211–220.

⁶ Українська музична енциклопедія. – К., 2006. – Т. 1. – 680 с.

⁷ *Бонфельд М. Ш.* Семантика музыкальной речи // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / Ред.-сост. М. Г. Арановский. – М., 2007. – С. 82–141; *Бонфельд М. Ш.* Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. – С.Пб., 2007. – 648 с.

⁸ *Сюта Б.* Трансформація науково-творчих парадигм у сучасній музиці України як чинник музикознавчої дистинкції // Музична україністика: сучасний вимір: 36. наукових статей на пошану... Алли Терещенко. – К.; Івано-Франківськ, 2008. – Вип. 2. – С. 40–50; *Сюта Б.* Формування науково-творчих парадигм у музиці ХХ ст. // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського державного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: 36. наук. праць. – Луцьк, 2007. – Вип. 1. – С. 5–19; *Сюта Б.* Чинники формування науково-творчих парадигм у музиці ХХ століття //

Музично-творчий процес: наукові рефлексії: Наук. вісн. НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К., 2008. – Вип. 72. – С. 19–28; *Тукова И.* О смысловой установке музыкального произведения // Музично-творчий процес: наукові рефлексії: Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2008. – Вип. 72. – С. 61–67; *Nattier J.-J.* Music and discourse : toward a semiology of music / Trans. Abbate Carolyn. – Chichester, 1990. – 272 p.

⁹ *Chouliaraki L., Fairclough N.* Discourse in Late Modernity: Rethinking Critical Discourse Analysis. – Edinburgh, 1999. – P. 168.

¹⁰ *Йоргенсен Марианне В., Филлипс Луиза Дж.* Дискурс-анализ. Теория и метод. – Х., 2008. – С. 288; *Калимулина Т. А.* Зазнач. праця. – С. 83–118; *Красных В. В.* Зазнач. праця. – С. 111–115.

¹¹ *Йоргенсен Марианне В., Филлипс Луиза Дж.* Зазнач. праця. – С. 289.

¹² Там само. – С. 290–309; *Nattier J.-J.* Op. cit. – P. 75–77, 87–90, 111–118.

¹³ *Йоргенсен Марианне В., Филлипс Луиза Дж.* Зазнач. праця. – С. 309; див. також: *Красных В. В.* Зазнач. праця. – С. 237–239.

¹⁴ *Йоргенсен Марианне В., Филлипс Луиза Дж.* Зазнач. праця. – С. 308–309.

¹⁵ Там само. – С. 250.

¹⁶ Там само. – С. 235.

¹⁷ Там само. – С. 58.

¹⁸ *Красных В. В.* Зазнач. праця. – С. 170–173.

¹⁹ *Йоргенсен Марианне В., Филлипс Луиза Дж.* Зазнач. праця. – С. 60–61.

²⁰ Там само. – С. 111.

²¹ Там само. – С. 121.

²² Там само. – С. 122.

²³ Там само. – С. 128–129.

²⁴ *Сюта Б.* Интертекстуальність та проблеми стилю і форми в українській музиці постмодернізму // Студії мистецтвознавчі. – К., 2003. – Число 2. – С. 13–19; *Сюта Б.* Интертекстуальність як засіб організації форми в українській музиці постмодернізму // Українська та світова музична культура: сучасний погляд: 36. статей: Наук. вісн. НМАУ імені П. І. Чайковського. – К., 2005. – Вип. 36. – Кн 1. – С. 20–32; *Сюта Б.* Музична творчість 1970–1990-х років... – С. 101–122, 153–168; *Сюта Б.* Текстові взаємодії та організація художньої цілісності... – С. 66–79;

²⁵ *Йоргенсен Марианне В., Филлипс Луиза Дж.* Зазнач. праця. – С. 146.

²⁶ Там само. – С. 196–197.

²⁷ *Макаров М. Л.* Основы теории дискурса. – М., 2003. – С. 74.

Цель статьи – сжато изложить видение автором теории дискурса и дискурс-анализа в музыкальной науке (в частности, в области исследования музыкальной коммуникации) и её импликации в актуальные музыкологические парадигмы современности. Чрезвычайно важные для комплексных исследований музыкальных процессов, дискурс-аналитические подходы способствуют формированию целостного комплекса на основе различных философских подходов, методологии и теоретических концепций. Поэтому автор обращается к разработке теоретических проблем дискурса в музыке и музыкального дискурс-анализа.

Ключевые слова: дискурс, дискурс-анализ, значение, социокультурный контекст.

СПЕЦИФІКА ВИЗНАЧЕННЯ СТИЛЮ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ТЕНДЕНЦІЙ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Катерина Біла

УДК 78.03

Статтю присвячено проблемі визначення стилю в контексті сучасних тенденцій музичного мистецтва. Розглядаються такі характерні складові сучасного культурного процесу, як ситуація очікування, рефлексія. Аналізуються особливості сучасного музичного образу, визначаються його характерні складові.

Ключові слова: *стиль, музичне мистецтво, композиційна техніка, музичний образ, ситуація очікування, рефлексія.*

The issues of the style definition in context of the musical art modern tendencies are examined in the article. There have been defined such modern cultural process specific components as an expectational situation and a reflection. Besides analyzed are the modern musical image peculiarities and determined are its specific components.

Key words: *style, musical art, compositional techniques, musical image, expectational situation, reflection.*

«Побажай своєму ворогові жити в часи змін» – стверджує давня китайська мудрість. Згідно із цим судженням, у всіх поколіннях середини та другої половини ХХ ст. колись, якщо вірити в переселення душі, було багато ворогів, адже такої кількості змін, як за останнє століття, світ досі не бачив. Та, мабуть, лякають не так самі зміни, як очікування на них. У наш час їх досить багато: очікування соціальних потрясінь, кінця світу, здійснення пророцтв Нострадамуса тощо. Сучасна культурно-історична епоха характеризується перехідним станом та оцінюється свідомістю як кризова. Причина цієї кризово-апокаліптичної свідомості, як зазначають Н. Терещенко й Т. Шатунова, криється в зміні психології, яка відобразила завершення становлення всесвітнього культурно-історичного процесу. Саме в ХХ ст. на практиці формується поняття світової цілісності і стає очевидним, що історичний простір замкнув сам себе¹.

Песимістичної думки щодо загальної характеристики визначальних засад сучасної культури дотримується І. Хассан². Дослідник порівнює ланцюги філософсько-естетичних засад найбільш значущих напрямів мистецтва

ХХ ст. – модернізму та постмодернізму (тобто сучасного мистецтва), а саме: *символізм – дадаїзм, форма – антиформа, мета – гра, ієрархія – анархія, майстерність – виснаженість, семантика – риторика, відбір – комбінації, метафізика – іронія, трансцендентне – іманентне, параноя – шизофренія*. Запропоновані І. Хассаном ланцюги є досить суб'єктивними, а їх вибір – вільним, але це спостереження дослідника містить саме той «екстракт» негативу, про який уже йшла мова.

Твір Е. Курана (Alvin Curran) «Oh Brass On The Grass Alas» для трьохсот виконавців на духових інструментах є певним підтвердженням «понятійних пар» І. Хассана. Для цієї ситуації показовим є той факт, що зазначений твір однаково відповідає крайнім характеристикам. Наприклад: *відбір – комбінація, мета – гра, ієрархія – анархія*. Так, момент гри у творі є очевидним. Це як гра стилів – від класичного до абстрактного, так і ситуаційна гра – пересування музикантів по полю, навіть гра слів у назві твору. Але присутня й мета, художня – встановлення певного співвідношення стилів, практична – музична урочиста масова дія.

Хоча в цілому твір представляє звукову анархію, вирізняємо і деяку ієрархію у співвідношенні стилів, де сучасне відчуття концентрованої енергії хаосу значно переважає класичну стилістику.

Оцінка сучасного стану розвитку музичного мистецтва, яку надає Н. Горюхіна³, сповнена гіркоти та розчарування. На думку вченої, провідною стильовою характеристикою академічної музики на зламі тисячоліть є відчуження, а доміанти всіх його форм містяться в гіпертрофії розпаду цілісності, системи, структури. Проблема відчуження, наголошує дослідниця, безпосередньо пов'язана з риторичними буттєвими питаннями про сутність Часу, Простору, Безкінечності, Безсмертя, Смерті. Н. Горюхіна розрізняє дві типологічні ознаки стилю – страх та самотність. Музична стилістика страху характеризується такими рисами, як епатаж, дисонансність, використання кластерів, граничних градацій динаміки, колажів та ін. Вчена зазначає, що типологія «самотності» майже безмежна. Її ознакою є панування індивідуальності: і в методиці, і в оновленні, і в епатажі, і в запереченні художнього спадку, і в оновленні всього арсеналу музичних засобів.

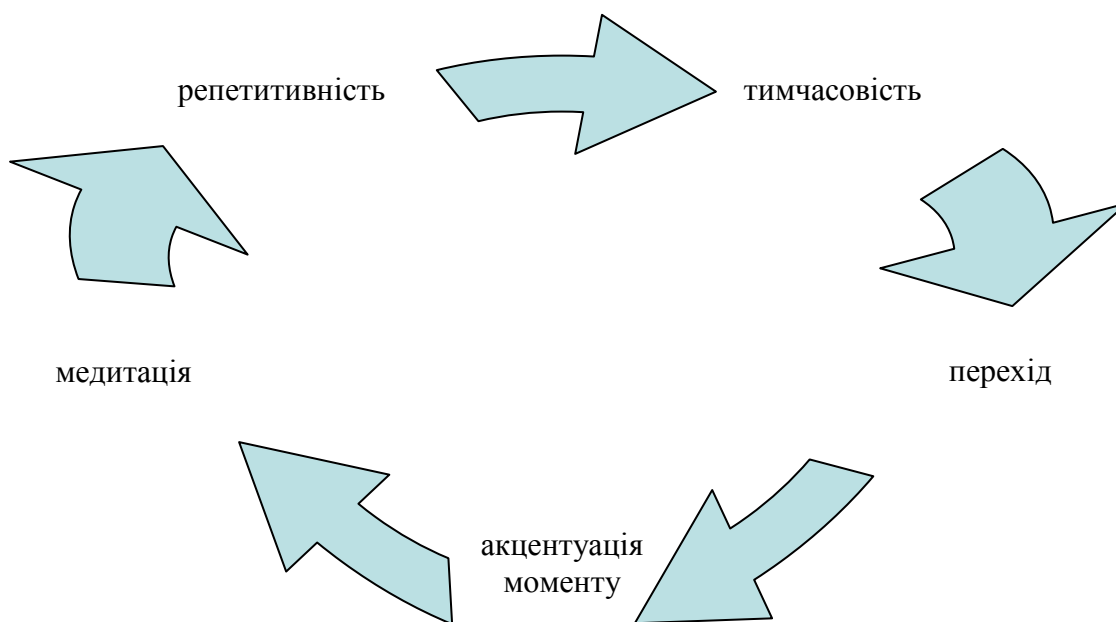
Розмірковуючи про концепцію стилю відчуження, можна навести як приклад opus О. Біанчі (Oscar Bianchi) «Primordia Regum» для сопрано та камерного ансамблю на вірші О. Біанчі та Лукреція. Цей твір представляє дискретність елементів звуків, не завжди суто музичних. Ці елементи поєднуються в загальне художнє ціле завдяки певним драматургічним прийомам, функцію яких виконують своєрідні енергетичні сплески – фактурні нашарування, надускладнення звукових сполучень тощо. За висловлюваннями композитора, твір виражає фонетичний досвід біомістичного атомізму поезії⁴.

Поважаючи концепцію Н. Горюхіної, зауважимо, що, на нашу думку, панування індивідуальностей існує від часів Ренесансу, лише ефект, створений відмінністю композиторських «его», у контексті сучасної культури значно більший. Причинами цього явища вважаємо накопичений колективний досвід, який дозволяє розвивати різні форми прояву методик роботи з музичним матеріалом, а також соціальні фактори, що сприяють цьому: доступність інформативної, граничне розширення реципієнтської аудиторії та ін.

Найчастіше в літературі сучасне мистецтво називають терміном «постмодерн». Однак ще немає єдиного погляду на саму сутність цього складного мистецького явища. Наприклад, Дж. Крамер пропонує класифікацію, основним параметром якої є музична мова⁵. Залежно від того, традиційну чи нетрадиційну мову обирає композитор, він створює відповідно антипостмодерністську або постмодерністську музику. Тобто, згідно із цією класифікацією, основною ознакою постмодерністської музики є нетрадиційна музична мова твору. На нашу думку, концепція Дж. Крамера характеризується дещо поверховим поглядом на певні процеси стилетворення. Так, нігілізм визначення нетрадиційності музичної мови зумовлює можливість його заміни позитивним терміном «новаційність мови». Існування останньої є малоімовірним, адже всі музично-мовленнєві пошуки на межі тисячоліть є вичерпаними⁶.

Погоджуватися чи не погоджуватися з термінологічним визначенням «постмодерн» – питання, яке потребує окремого дослідження. Наразі наголосимо на певних визначальних особливостях культури взагалі, і музичної культури зокрема, у контексті зазначеного періоду. Однією з особливостей культури перехідного періоду є ситуація очікування, що характеризується акцентуацією моменту. Під словом «момент» розуміємо елемент певного психологічно-емоційного стану. Як елемент цілого момент сам по собі набуває характеристик цілого. Відбувається своєрідна трансформація інтерпретування феномену драматургії: зіставлення психологічно-емоційних станів (висвітлення співвідношень мікроелементів одного психологічно-емоційного стану), акцентуація на певному елементі психологічно-емоційного стану. Нівелюється полярність дихотомії *метафізика – діалектика, медитація – драматургія*.

Зазначена акцентуація моменту в багатьох випадках сягає рівня архаїчної медитації, одним із найтиповіших музичних засобів утілення якої є повторюваність, яка в сучасному контексті сягає рівня техніки (репетитивна техніка). Так чином утворюється ланцюг-послідовність понять: *тимчасовість – перехід – акцентуація моменту – медитація – репетитивність*. Співвідношення цих понять є взаємозумовленим, і його можна відобразити у вигляді циклічної діаграми:



Репетитивна техніка (мінімалізм) є однією з провідних у сучасній музиці. Вона представляє собою черговий етап еволюції роботи з тематизмом, дотримання теми тощо. Репетитивність є своєрідним загальним результатом суміщення принципів тематичного розвитку. М. Катунян зазначає, що ключовою ідеєю мінімалізму є розуміння часу як об'єктивного нескінченного процесу. Модель часу та простору мінімалістів подібна, з одного боку, до архаїчного та середньовічного європейського мислення, а з другого, – до свідомості позаєвропейських народів⁷.

Також однією з визначальних особливостей соціально-культурного контексту періоду, що розглядається, є рефлексія. Суспільство намагається пережити потрясіння ХХ ст. та адаптуватися до нових жахів. Гегемонія інформації зумовила усвідомлення людством безперечної недосконалості світу, причиною якої є сама людина. Пантрагізм світосприйняття викликав відповідну реакцію: страх, відчуття безвиході, втому від негативу, приреченість та пов'язану з нею сповідальність. Поряд із цим спрацьовує механізм психологічного самозахисту – «антиреакція»: іронія, гротеск, психоделія тощо.

Саме наслідком рефлексії вважаємо формування вже згаданого мінімалізму, алеаторики, дванадцятитонових технік та ін. Спорідненим для всіх цих методів роботи з музичним матеріалом є «ефект саламандри».

Звуки-першоелементи, звукові комплекси тематичного значення «наповнюють» собою всю музичну «тканину». Водночас іноді неможливо вирізнити ці фундаментальні структуротвірні першооснови *ex auditu*. Як важко «вхопити за хвіст саламандру», так само не просто відокремити матеріал тематичного значення в контексті сучасних композиційних технік. Він розповсюджений на всі ланки системи музичної організації, що допомагає в художньому розумінні відтворити феномен багатоаспектного огляду образу, висвітлення його найдрібніших відтінків.

О. Жарков зазначає, що для сучасного культурного процесу важливими є «три кити»: *пост*, *інтер* та *нео*, тобто постмодернізм, інтертекстуальність та неонапрям. На думку дослідника, якщо враховувати, що нео – це в певному розумінні звернення до постмоделей, то провідними моментами стають постмодернізм та інтертекстуальність⁸. Отже, ідеться про авторський вибір, комбінаторику, «гру». Усе в єдиному та єдине в усьому, «бібліотека» всесвіту та кодування самої сутності буття в одному предметі – основні мотиви творчості Х. Борхеса⁹. Продовжуючи ідеї письменника, П. Фасрабенд ніби резюмує основні тенденції постмодернізму в лаконічному гаслі «усе підійде» – «Anything goes»¹⁰. Наприклад, у концерті для гобоя Дж. Харбісона (John Harbison)

відбувається гармонійне поєднання таких малопоєднаних, на перший погляд, стильових систем, як джаз та класицизм. Стиль А. Хованеса (Alan Hovhaness) визначається інтеграцією елементів музики Східної Європи, Індії, Японії, Китаю.

Стиль сьогодні є проявом рефлексії, адже в сучасному контексті усталені його системи мають символічне значення. У наш час звертання композитора до тієї чи іншої стильової системи виконує функцію своєрідного послання слухачеві. Наприклад, твори С. Гербера (Steven R. Gerber) адресують сприйняття реципієнта до стильових основ творчості М. Римського-Корсакова та Д. Шостаковича. На стилістику фортепіанного концерту Х. Радулеску (Horatiu Radulescu), за свідченням самого композитора, вплинули стильові особливості пізніх сонат Л. Бетховена¹¹. Стиль кожного митця межі тисячоліть є системою стильових рефлексій. Певні «запозичення» досвіду попередників є природним явищем у процесі формування будь-якої культури, але зараз ця тенденція сягає апогею. Усе це також ускладнює узагальнене визначення характеру стилю сучасного музичного мистецтва.

На нашу думку, не варто характеризувати сучасний стиль, беручи за основу фактор стилістики музичної мови, наголошувати на наявності або відсутності яскраво вираженої мелодії, функційної чи «декоративної» гармонії, класичного або некласичного вживання артикуляції, можливості й неможливості звуковидобування на певних інструментах (концепція Дж. Крамера). Стильовими ознаками є, швидше, тяжіння до певного типу образності, до певного методу роботи з матеріалом, до самого ставлення автора до матеріалу. Щодо типу образності зазначимо, що хоча домінації негативу і є актуальними, однак вони не є вичерпними.

Звернімо увагу, що головною визначальною рисою образу сучасного типу є його багаторівневність. Епос, лірика, пастораль – ці характеристики ми можемо віднести до багатьох творів (для прикладу назвемо «Scene aux champs» із «Symphonie fantastique» Г. Берліоза). Сучасний аналог звертання до образів природи матиме більший «підтекст». Так, перша частина циклу «Dark Waters» І. Маршала (Ingram Marshal), окрім згадува-

них (епос, лірика, пастораль), має характеристики руху матерії, прогресуючого просторового розширення та одночасного розглядання цілого та одиничного. Остання характеристика співвідноситься з іншим фактором, що визначає стиль, – із розвитком заданого елемента до певної межі. Зрештою, немає лімітів у виборі заданого елемента. Це може бути ритмоінтонаційний комплекс тематичного значення або певні тембральні характеристики чи інші фактори, що визначають модель твору.

Метод граничного розвитку заданого елемента стає актуальним завдяки згадуваному феномену акцентуації моменту. У драматургічному плані це протиставлення класичного співвідношення типу «А–В» монодихотомії «А–А», «А–А1». Вживаючи абсурдне визначення «монодихотомія», ми підкреслюємо ситуацію протиставлення ідентичного. Усупереч архаїчному зіставленню «А–А» (як прояву метафізики), сучасні митці пропонують діалектику метафізичного начала «А–А», бо ідея мікро-розвитку набуває особливо важливого значення. Узагальнюючи, можна порівняти класичну композицію з моделюванням станів, а композицію сучасну – і з моделюванням мікростанів. Наприклад, у творі Е. Курана (Alvin Curran) «Schtux» для фортепіано, скрипки та ударних якраз відбувається таке переростання метафізичного начала в драматургічне. Композитор вдало поєднує різноманітні структуруючі звукоелементи, зокрема такі, на перший погляд, побутові атрибути, як стілець, що виконують просторову функцію.

Підсумовуючи, зазначимо, що наразі вважаємо типологічними ознаками сучасного музичного стилю рефлексію та очікування. Ці ознаки не зумовлюють виключно негативну образну сферу, але й не заперечують її. Параметри рефлексії та очікування спричиняють специфіку сучасного часового розгортання музичного матеріалу. Нині композитор подібний до вченого-біолога, який досліджує певний матеріал через мікроскоп, лише за матеріал митець обирає складні психологічні стани усвідомлення та очікування. Опосередкована характеристика сьогодення через минуле та майбутнє – найбільш типова для сучасного мистецтва. Перехідний характер культури бентежить та непокоїть душі, створюючи ситуацію, яку англійці називають «між двома стільцями».

¹ Терещенко Н. А. Постмодерн как ситуация философствования. – С.Пб., 2003.

² Hassan Ihab. The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture. – Ohio State University Press, 1987.

³ Горюхина Н. Стиль отчуждения – в век отчуждения // Musicae ars et scientia. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 1999. – Вип. 6. – С. 197–201.

⁴ <http://www.oscarbianchi.com/?pageID=note¬eID=6>.

⁵ Kramer Jonathan D. The nature and Origins of Musical Postmodernism // Postmodern Music / Postmodern Thought. – Routledge New York and London: edited by Judy Lochhead and Josef Auner, 2002. – P. 13–26.

⁶ Котляревский И. А. Музыкально-теоретические

системы европейского искусствознания: методы изучения и классификация. – К., 1983.

⁷ Катунян М. И. Минимализм и репетитивные техники // Теория современной композиции. – М., 2005. – Гл. 15.

⁸ Жарков А. Некоторые интегративные тенденции в искусстве накануне XXI века и парадигматический характер техники композиции // Музикознавство: з XX у XXI століття. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2000. – Вип. 7. – С. 101–108.

⁹ Борхес Х. Л. Письмена Бога / Составление, вступ. статья и прим. И. М. Петровского. – М., 1992.

¹⁰ Цит. за: Терещенко Н. Постмодерн как ситуация философствования.

¹¹ <http://www.horaiuradulesku.com/liner%20notes.html>.

Статья посвящена проблеме определения стиля в контексте современных тенденций музыкального искусства. Рассматриваются такие типологические показатели стиля, как рефлексия и ожидание. Анализируются особенности современного музыкального образа, определяются его характерные составляющие.

Ключевые слова: стиль, музыкальное искусство, композиционная техника, музыкальный образ.

БОГОРОДИЧНІ В ТЕОРІЇ БОГОСЛУЖБОВИХ ЖАНРІВ

Олеся Прилепа

УДК 783.3

У статті розглядається жанрова природа богородичного піснеспіву. У результаті аналізу богородичних за системою жанрових чинників, запроваджених літургійним музикознавством, розкривається їх специфіка. Увага акцентується на ієрархічності системи богородичних, що виявилася у двох основних групах: догматиках, які формують змістове ядро – догмат Боговтілення, та богородичних узагалі як смислового оточення цього ядра. У статті доводиться, що в системі гімнографії богородичен¹ виступає повноправним богослужбовим жанром.

Ключові слова: богородичен, догматик, церковна музика, богослужбові жанри, Октоїх.

«Bohorodychen» (sacred chant in honour of Virgin Mary) as a genre of liturgy is considered in the article. As a result of the analysis of the genre factors (of the «bohorodychni» system) which have been put into practice by the liturgical musicology, the specific features of this kind of chants are explored. There is an emphasis on the hierarchical nature of the «bohorodychni» which has been manifested into the two main groups – «dogmatics» constituting a dogma of Lord's Incarnation as a semantic core and «bohorodychni» on the whole as a core semantic environment. The author argues that «bohorodychen» is displayed as a liturgical genre enjoying full rights in the hymnography.

Key words: «Bohorodychen», «dogmatic», liturgical genres, church music, Octoechos (liturgy).

Оскільки не властиво говорити про те, що є вищим за слова, то любов до Богоматері треба освячувати переважно піснеспівами.

Св. Григорій Палама²

Серед назв багатьох жанрових груп піснеспівів християнського богослужіння лише деякі містять у собі натяк на зміст піснеспіву: світильні, блаженні, степенні тощо. До цієї групи належать і богородичні.

У церковно-співочій термінології богородичні трактуються як пісні на честь Богоматері. Проте широта цього визначення не розкриває специфіки власне богородичних, оскільки на честь Пресвятої Діви укладено чимало піснеспівів у майже всіх гімнографічних групах – тропарях, стихирах, канонах, кондаках, акафистах, світильних тощо. Таке розмаїття піснеспівів ви-

кликане особливим статусом Богоматері в системі православного віровчення: за святими отцями, «Вона Бог після Бога і друге місце займає за Трійцею. Раба і разом із тим Наречена Божа! Діва і Мати! Творіння Боже і Мати Творця! Усе це великі таємниці, які не можна пояснити, а треба тільки пережити!»³. Тому православні християни, «досягаючи величі й сили клопотання Богоматері, благають Її у своїх молитвах і завжди доручають себе Її заступництву»⁴. У структурі богослужіння потреба в невинних благаннях до Заступниці земного світу вилася у створення цілої системи різножанрових молитвоспівів до Богородиці, окремою гілкою якої стала група піснеспівів із назвою богородичні.

У теорії богослужбових або літургійних жанрів (Т. Владишевська)⁵ богородичен як окремий жанр піснеспівів не розглядається.

Літургісти відносять його до різновиду тропаря або стихир⁶. Проте в богослужбовій співочій практиці богородичні функціонують також не тільки у жанрових групах стихир і тропарів, але й у складі седальних після кафизм, світільних і екзапостиларіїв з богородичними, пісень канонів, тропарів на блаженних тощо. Тому визначення богородичного як різновиду тропаря чи стихир не є вичерпним щодо розуміння його як явища.

І. Гарднер, виявляючи чинники виникнення назв різних видів піснеспівів, зауважував їх залежність «від положення піснеспіву в системі й схемі даного богослужіння..., від загального музичного оформлення богослужіння..., від текстуального й музичного оформлення текстів, з яких складається дана служба»⁷. Відповідно дослідник виділяє чотири критерії, що лежать в основі жанрової дефініції: 1) літературно-поетична й музична форми богослужбового тексту; 2) місце даного піснеспіву в чіткій, незмінній схемі богослужіння; 3) вид чи спосіб виконання даного піснеспіву; 4) розташування співаків під час виконання даного піснеспіву⁸.

У дослідженні О. Шевчук спостереження І. Гарднера набувають подальшої розробки: встановлюються «закономірні зв'язки жанрових ознак» та дістають характеристику два різні жанрові комплекси піснеспівів – жанрові групи та окремі піснеспіви («піснеспів-жанр»⁹) – як «два історично усталені репрезентанти півного жанру»¹⁰. За класифікацією О. Шевчук, комплекс характерних жанрових ознак утворюють:

– частотність виконання піснеспівів (належність до богослужбових циклів – кіл річного, восьмитижневого, седмичного, добового, циклу свят, циклу постів);

– спосіб виконання (належність до моножанрових циклів або неоднорідних, багатожанрових циклічних діалогічних композицій);

– вид інтонування тексту;

– відповідність текстів і канонічних наспівів;

– композиційна будова піснеспіву¹¹.

Відповідно до частотності виконання богородичних у різних богослужбових циклах прот. К. Нікольський поділяє їх на кілька груп:

1. Богородичні, які співаються тільки у відомі празники Богородиці (Різдво Богородиці, Введення, Успіння та ін.) і які є в послідовності служби у Мінеї.

2. Богородичні, що співаються в дні пам'яті відомих святих, «коли в Мінеї немає в послідовності служби після стихир на “Господи воззвах” стихир на “Слава”. На “Слава і нині” співається богородичен, а на середу й п'ятницю – хрестобогородичен»¹².

3. Богородичні, що мають відношення до спогадів днів седмиці, а саме: «Богородичні восьми гласів, що співаються, коли в Мінеї є слава святому. І нині по гласу сія». Ці богородичні співаються на «і нині» у несвяткові дні та в дні святкування шестеричних святих на глас стихир на «Слава» й містяться у місячній Мінеї та Ірмології.

4. Богородичні, що називаються догматиками, співаються на Вечірні після стихир на «Господи воззвах». Для малої і великої вечірні існують власні догматики восьми гласів, що містяться в Октоїху в послідовності гласу. За поясненням прот. К. Нікольського, «у всіх богородичних догматиках Малої вечірні славословиться воскресіння Христове, тому вони, як піснеспіви неділі, не співаються в інші седмичні дні. Богородичні ж догматики Великої вечірні... співаються і на седмичні дні, а саме: а) на суботи.; б) на празники святому з великим славословієм, поліелеєм, бдінням у відповідні дні седмиці»¹³.

Таким чином, богородичні є невід'ємним елементом кожного з богослужбових циклів: дванадесятих, великих та мінейних свят; циклу постів; восьмитижневого стовпа як змінні осмогласні піснеспіви; седмичного (у складі служб кожного дня седмиці) та добового (у складі відповідних добових служб) кіл.

У відправах Вечірні та Утрені богородичні входять у різні жанрові групи-цикли і виконують у них заключну функцію. Їх співають після малої доксології (на «Слава... і нині...»): або повної, або тільки після «і нині...». За слушним зауваженням дослідників, до богородичних належать тільки ті присвячені Богоматері тексти, які мають завершальну функцію¹⁴. Отже, богородичні є компонентом як моножанрових циклів (наприклад, стихир, тропарів), так і багатожанрових циклічних композицій – Вечірня, Утреня, Всенічна тощо.

Як зазначається в дослідженнях, богородичні часто не пов'язані з подією свята¹⁵, зміст якого виражається в попередніх піснеспівах. У відправі вони утворюють, як правило, самостійну

наскрізну змістову лінію, різнобічно виявляють християнську місію Богородиці та передають її славлення вірними.

Літургійна практика в системі богородичних виділяє дві основні групи: цикл догматиків і власне Богородичні.

В уставній та церковно-співочій літературі, працях із літургії догматик визначається за окремими аспектами, тому повнота розуміння досягається в інформативному поєднанні цих визначень. У Типіконі розкривається богословський зміст догматика – «стих, складений в похвалу Пресвятыя Богородицы, в коем заключается учение о двух естествах Христовых, т. е. Божеском и человеческом; также о воплощении Сына Божия и о прочих догматах христианского благочестия [курсив наш. – О. П.]»¹⁶. Змістового аспекту у своєму визначенні дотримується також І. Гарднер: у догматиках «у поетичній формі, пристосованій для співу, викладається догмат про Боговтілення чи про приснодієвство Богоматері»¹⁷. Прот. К. Нікольський вказує на специфіку побутування догматиків, які в богослужбовій практиці називаються ще й богородичними «першими», оскільки «в послідовностях Октоїха, в кожному гласі на Вечірні на неділю вони друкуються першими після стихир»¹⁸.

М. Скабаланович відзначив правила гласової належності догматиків та богородичних: «Богородичен, що завершує стихири на “Господи воззвах” недільної Вечірні, співається завжди на тижневий глас, незважаючи на можливу при цьому невідповідність такого гласу останнім стихирам, що зазвичай уникається уставом, і на протигагу стиховним стихирам, які мають богородичен завжди за гласом останньої стихири, а також на протигагу хвалитним стихирам, які в неділю завжди мають один і той самий богородичен, а отже, на один і той самий глас (2-й)»¹⁹. У богословському аспекті дослідник особливо наголошує на значенні догматиків, що дають «усією сукупністю своєю повне вчення найважливішого із догматів – догмата втілення»²⁰. Доповнює такі визначення дефініція архимандрита Кіпріана (Керна), що вказує на місцеположення піснеспіву і розкриває його функцію в чині служби, авторство, а також дає змістовну оцінку: «Остання стихира в ряді стихир на “Господи воззвах”, яка співа-

ється зазвичай на “і нині”, має особливе наймення – “Догматик”, чи інколи просто “догмат”. Автор їх, вірогідно, св. Іоанн Дамаскін. За змістом вони чудові й надзвичайно багаті. Вони служать найкращим підтвердженням того, що наше богослужіння, за своїм внутрішнім змістом, є храмове сповідання вголос народу наших догматів, нашого віровчення й моралі [курсив наш. – О. П.]»²¹.

Для недільних великої і малої вечірень існують власні корпуси догматиків восьми гласів. Найпоширенішими є догматики Великої вечірні. Саме вони зафіксовані у вітчизняних ірмологіонах. Догматики Малої вечірні у літургійній практиці дістали назву «малі догматики»²². Оскільки в богослужбовій практиці недільна служба Малої вечірні найчастіше опускається, «малі догматики в храмі практично ніколи не звучать»²³. Це є, мабуть, однією з причин відсутності їх фіксації у вітчизняних рукописних нотолінійних джерелах.

За слушним зауваженням диякона Михаїла Желтова, в рукописах догматиками «іноді позначається і богородичен стихир на стиховні»²⁴, що можемо бачити також у Супрасльському ірмологіоні кінця XVI ст.²⁵ Крім цього, дослідник зазначає, що в «деяких рукописних Стихарях й Октоїхах для кожного гласу наведено цикл із кількох богородичних стихир, названих догматиками»²⁶.

Отже, у корпусі богородичних догматики є носіями смислового ядра православного вчення, на що вказує також їх назва²⁷, тоді як власне богородичні доповнюють, деталізують, тлумачать основні його положення. У змістовому плані обидві групи розкривають догматичне вчення про Боговтілення.

Щодо способу виконання в Типіконі є вказівки на піднесений характер виконання стихир і особливо богородичного догматика, який мають співати обидва кліроси разом посеред храму, що символізує «згоду їх між собою і єднання всього світу через Спасителя»²⁸.

Сходження кліросів на середину храму, як зазначено в дослідженнях, відбувалися в Києво-Печерській лаврі ще з давніх часів: вони були «важливим засобом активізації духовного потенціалу храмового простору» і мали на меті «найбільше насичення віруючих енергією божественної благодаті, ...причетності учасників служби до духовної реальності Церкви»²⁹.

Під час виконання догматики на богослужінні відбувається «найважливіший і священний обряд Вечірні – вхід»³⁰. Символічні дії його мають глибокий богословський зміст: «Єдинородний Син Божий, спустившись до нас із небесних кругів, знову зійшов і підняв нас на небо» (св. Симеон Солунський)³¹. М. Скабаланович тлумачить цей вислів так: «Оскільки це здійснювалося головним чином через втілення Сина Божого, то вхід знаменує Його втілення, а св. двері... – Пресв. Діву... У такий спосіб *вхід на Вечірні виражає дію те, що співаний при ньому богородичен словами. [...] Відтак і таємниця втілення не задовольняється для свого вираження на богослужінні словами пісні й шукає дієвішого вираження, певною мірою ніби здійснюючись знову через цю дію (як це відбувається з хресною смертю Спасителя при Євхаристії)* [курсив наш. – О. П.]»³².

Священнодійство входу організується несенням двох підсвічників зі свічками, – «на знак, звичайно, світла вчення Христового (два – ...вказівка на два ества в Христі)»³³, кадінням диякона, фіміамом якого, за св. Симеоном Солунським, «зображується світла душа і життя Спасителя»³⁴ та ходом ієрея з опущеними руками, – на знак благоговіння, з опущеною фелонню, – «на знак благоговіння в наслідванні серафимів, Які закривали крилами свої ноги»³⁵.

Отже, у відправі недільної Вечірні вхід і догматик, що різними засобами – через священнодійство і спів – передають те саме, є першим вузловим моментом служби, «кульмінацією-апогеєм»³⁶, «воістину найсвятішим моментом її»³⁷.

За критерієм відповідності текстів і канонічних наспівів богородичні догматики восьми гласів Києво-Печерської монодійної традиції належать до «самогласних» піснеспівів (одна осмогласна мелодія відповідає тільки одному тексту догматики і не може озвучувати текст іншого піснеспіву), що зумовлено особливою богословською функцією вербального і музично-інтонаційного рядів у донесенні до пастви змісту молитвоспіву. «Самогласними» є також богородичні на стиховні, богородичні седмичні та ін.

Окрему гілку утворюють богородичні, що виконуються «на подобен» і функціонують у жанрових групах, наприклад, седален–

хрестовоскресен–богородичен (виконуються на наспів седальна), тропар «Бог Господь» – богородичен (виконується на наспів тропаря) тощо.

Богородичні, як змінні піснеспіви, поєднують різні види інтонування – силабічний, невматичний та мелізматичний (так звана змішана розспівність за типологією О. Шевчук³⁸). Проте, залежно від гласової специфіки та історичних і стильових умов побутування, у богородичних на перший план виходить той чи інший вид розспівності. Наприклад, догматик і богородичен на стиховні 8-го гласу Києво-Печерської монодійної традиції відрізняється від богородичних піснеспівів інших гласів, яким загалом відповідає силабо-невматичний склад (за винятком фітних розспівів у них), складнішим рівнем розспівності – невматичним і мелізматичним: вітчизняні форми поспівок за розспівністю наближаються до лиць і фіт.

Богородичні піснеспіви Києво-Печерської монодійної традиції характеризуються сталістю композиційної будови. В основі богородичних, як співів осмогласних, – «принцип типових структур», або центонний принцип³⁹. Основною композиційною одиницею є поспівка. Вербальним текстам богородичних властива переважно тричастинна структурна модель: 1) догматична теза, 2) її розкриття, 3) хвала, прохання. Показовим у цьому плані є богородичний догматик 3-го гласу. Догматична теза «Како не дивимся Богомужному Рождеству Твоєму, Пречестная» – Різдво Богочоловіка від Пречистої, дістає детальне богословське роз'яснення в основній частині:

Искушения бо мужескаго не приемиши, Всенепорочная,
Родила Еси без Отца Сина плотию,
Прежде век от Отца рожденнаго без Матере.
Никако же претерпевшаго измененія,
Или смешенія, или разделенія,
Но обою существу свойство цело сохранишаго.

У заключній частині догматики міститься типове для богородичних піснеспівів звернення до Богородиці й моління за ходатайство перед Господом про спасіння: «Тем же Мати Дево Владичице, Того моли спастися душам, православно Богородицю исповедающих Тя»⁴⁰.

Як правило, в основі розгорнутих у змістовому плані богородичних – догматиків, богородичних на стиховні тощо – лежить тричастинна композиційна модель. Цей висно-



Догматик першого гласу великої вечірні.

Супрасльський ірмологіон.

1596–1601 (ІР НБУВ, ф. 1, № 5391, арк. 225)

вок відповідає результатам досліджень композиційної будови богослужіння та його жанрових складників у галузі гімнографії О. Коляди, музичної архітекtonіки православної служби Т. Корженьянци. Виходячи з розуміння системи православного богослужіння як «системи «подібності», богословською основою якої є «догмат про подібність усього сущого Богу», О. Коляда у гімнографії виокремлює «основні емоційно-драматургічні стадії, властиві службам Вечірні й Утрені та рівною мірою характерні їх великим... і малим... розділам»⁴¹. Це стадії: «Вступ» – заклик, звернення, прохання, покаєння; «Придбання» – вчення, славослов'я; «Завершення» – ліричне відтінення (звернення до Богородиці), відпуст⁴².

Крім того, богослужбова система містить богородичні, побудовані на «неповній» композиційній моделі: двочастинні та одночасинні. Двочастинні складаються зі славлен-

ня Пречистої та звернення до Неї з молитвою про спасіння. Серед богородичних, що співаються «егда есть Слава святому в Мінеї»⁴³, прикладом може слугувати богородичен у понеділок ранку 1-го гласу: звернення-хвала «Святейшая святых всех сил, честнейшая всея твари, Богородице Владычице міра» перетікає в молитовне прохання «Спаси ны, Спаса рождающая, от прегрешений тморичных и бед, яко благая, молитвами Твоими»⁴⁴. Одночасинні містять або славлення Владычиці, або прохання про заступництво перед Господом. Суттєву частину займають Богородичні на «Радуйся», – так звані хейретизми, що функціонують як хвала Пречистій. Вони є невичерпним джерелом символічної образності, якою наділяється Пресвята Діва у Святому Письмі, творіннях отців церкви, що використовуються в гімнографічних жанрах: «Радуйся от нас Святая Богородице Дево, чистый сосуде всея вселенныя, свеще неугасимая, Вместилище Невместимаго, храме неборимый; радуйся, из Нея же родися Агнец Божий, вземляй грехи всего міра» (богородичен у суботу ранку 1-го гласу)⁴⁵. Богородичні-прохання, як правило, небагатослівні, лаконічні за будовою: «Все упование мое на Тя возлагаю, Мати Божия, сохрани мя под кровом Твоим» (богородичен у понеділок ранку 2-го гласу)⁴⁶ або «Спаси от бед рабы Твоя, Богородице Дево, яко вси по Бозе к Тебе прибегаем, яко к нерушимей стене и предстательству» (богородичен у п'ятницю вечора 2-го гласу)⁴⁷.

Таким чином, «неповні» щодо композиційного побудови богородичні в системі богородичних виконують екзегетичну функцію: розкривають, доповнюють, розтлумачують зміст основного ядра догматиків, насичують його богословською символічною образністю.

Окремого розгляду й уточнення потребує питання авторства богородичних. За переказами, їх творцем вважається І. Дамаскін – святий, богослов, гімнотворець VIII ст. Як зазначають дослідники, доказами авторства І. Дамаскіна є тексти догматиків Великої вечірні, фрагменти яких апелюють до його богословських трактатів⁴⁸. Уся діяльність І. Дамаскіна, – богословська, гімнографічна, – полягала в збереженні чистоти православного віровчення і значною мірою була реакцією на іконоборчі процеси, єретичні напрями. Тому в творчості він намагався виразити «саме

спільну і загальноприйнятую думку чи віру»⁴⁹. Історики свідчать, що Дамаскін-богослов був збирачем не особистих думок отців, а Церковних передань. За словами Г. Флоровського, «в отцях він бачив “богодухновенних” учителів, “богоносних” пастирів. Не може бути між ними різномовлення, – отець не протистоїть отцям, адже всі вони були спільниками єдиного Духа Святого»⁵⁰. За працею «Точний виклад православної віри» вчені Церкви визнають за Іоанном Дамаскіним «систематика-богослова», «першого догматиста»⁵¹.

Діяльність І. Дамаскіна як богослова-систематизатора виявилася в гімнографічній творчості. Монахиня Ігнатія (Пузик) справедливо наголошує, що богослов'я та гімнографія «взаємно проникають та збагачують одне одного»⁵². І далі: «Багато рядків його творів... переносилося преподобним Іоанном у церковні пісні, де, виявляючи себе як поет, він вільніше виражав найближчі для нього, найщиріші помисли»⁵³.

В історію церковної гімнотворчості І. Дамаскін увійшов як систематизатор Октоїха та творець 64-х канонів, Пасхальної служби, великої кількості стихир. А. Нікольський насамперед виділяє І. Дамаскіна як гімнографу-упорядника: Октоїх І. Дамаскіна мав значення «з одного боку, як зібрання вибраної церковної поезії, що сягало, можливо, перших віків християнства і було доповнене творами самого Златострунного (так називали святого Іоанна його сучасники), з другого – як перший досвід систематичного викладу східного осмогласся. Святий І. Дамаскін був тільки певною мірою творцем Октоїха, а переважно – збирачем і систематизатором його в літературному й музично-співочому відношенні. *Осмогласся, що складалося протягом кількох віків і було різноманітним за своїми деталями, насиченим місцевими особливостями, безсумнівно, потребувало обробки, зведення воедино його розпорошених основ для того, щоб стати справжнім зразком для співу всієї Східної Церкви* [курсив наш. – О. П.]»⁵⁴.

Подібне бачення ролі І. Дамаскіна властиве також дослідженням архієпископа Філарета (Гумілевського), П. Петроса, монахині Ігнатії (Пузик) та ін. За архієпископом Філаретом (Гумілевським), уже впродовж IV–V століть святі отці церкви бачили зловживання в богослужбовому співі, зокрема «засмічування» його еле-

ментами світського «іскусного» театрального мистецтва, тому весь час боролися за його молитовний характер, чистоту й простоту. За словами блаженного Ієроніма, «...Богу слід співати не голосом, а серцем, і не так, як у трагедії – «іскусничати», ніжитися, заставляючи слухати в церкві театральні пісні; навпаки, зі страхом потрібно співати і з розумінням. Нехай хто-небудь буде... «худогласний»; але якщо він має добрі діла, він солодкий у Бога співак»⁵⁵.

Проблема очищення співу від зовнішніх впливів секуляризованого світу, збереження в лоні Церкви його інтонаційної єдності визрівала поступово й мала розв'язатися у процесі систематизації співу згідно з богослужбовим чином, що було здійснено І. Дамаскіним у VIII ст. й дістало високу оцінку в богословських працях. Зокрема, архієпископ Філарет (Гумілевський) зазначав: «Св. Дамаскін своїм Октоїхом... надав церковному співові й правильну образну єдність і почуття, достойні християнського служіння. Коли спів обмежений вісьмома гласами, людина, яка молиться, не розважається численністю і різноманітністю мелодій; певна кількість наспівів утверджує в загальній увазі дух і зміст співаних молитов..., а простота наспівів осмогласника, виражаючи простоту молитви християнської, прихилиє душу до такої самої молитви і... возносить до престолу Божого. Ось у чому полягає велика послуга творця октоїха!»⁵⁶.

Монахиня Ігнатія (Пузик), спираючись на дослідника дамаскінівської гімнології П. Петроса, привернула увагу й до охоронних заходів щодо богослужбового співу, здійснених І. Дамаскіним: «Преподобний Іоанн скасував у Церкві всякий спів, що не відповідав молитовному духу, «... встановив огорожу» церковному співові; ...виклав осмогласся церковного співу в строгій музичній системі»⁵⁷. У цьому аспекті І. Дамаскін є «організатором... літургійного музичного осмогласного співу»⁵⁸.

Відомий дослідник церковного співу прот. Д. Разумовський вважав, що Октоїх виконував функцію музично-інтонаційного ядра, з якого формувалися всі інші книги, і зазначав, що в грецькій церкві немає жодної негласової мелодії. Це дало йому підстави стверджувати, що «*нотний Октоїх Дамаскіна слугує не тільки посібником, а й межею для Богослужбового співу Східної Церкви.* [...] Сама музична ор-

ганізація Октоїха приводить до думки, що *Богослужбовий спів Східної Церкви незмінно повинен керуватися осмоглассям* і уникати всякої мимовільної мелодії, побудованої поза осмоглассям [курсив наш. – О. П.]»⁵⁹.

Як відомо, з офіційним прийняттям християнства на Русі у X ст. з Візантії була перейнята й система богослужіння. Церковнослов'янські переклади Октоїха Дамаскіна за богословсько-догматичним змістом, що є святим і тому непорушним, ідентичні першоджерелам. Система 8-ми іхосів/гласів у процесі адаптації набула локальних особливостей, трансформувалася в інакших ментальних умовах. Тому в науці прийнято вважати І. Дамаскіна автором текстів церковнослов'янського Октоїха, тоді як співи православної монодійної традиції Русі є плодом молитвотворчості вітчизняних подвижників.

Якщо за переказами автором богородичних догматиків є І. Дамаскін, то в деяких дослідженнях зустрічаються й інші думки. Зокрема, М. Скабаланович висловив думку про те, що догматики Малої вечірні (так звані догматики малі) – пізнішого походження, ніж догматики Великої вечірні, а тому не належать І. Дамаскіну⁶⁰. Дослідник аргументував це за кількома ознаками: за належністю до Малої вечірні, – досить пізньої за часом виникнення служби, за змістом (у догматичному аспекті вважає «догматики малі» складнішими, ніж великі, за наявності великої кількості «богословських деталей»), за стилем вислову (багато «поетичних звернень»)⁶¹. Крім того, в богослужбовій співочій системі існують богородичні у складі служб пізнішого походження, наприклад, Служба святим страстотерпцям Борису й Глібу митрополита Іоанна (XI ст.), рівноапостольному князю Володимирі і преподобному Феодосію Печерському інокі Києво-Печерського монастиря Григорія (кінець XI – XII ст.) тощо. Богородичні пізнішого походження, як і служби, у складі яких вони функціонують, уклалися за усталеними моделями, канонізованими в чині богослужіння, тобто й тими, що представлені в Октоїху. Як уже зазначалося, творчість «на подобен» мала глибокі богословські засади.

Отже, визначення поняття «богородичен» дає змогу виявити змістову глибину богородичних піснеспівів. У системі гімнографії богородичен виступає повноправним богослужбово-

літургійним жанром, що в «комплексі уставно-канонічних ознак» виявляє власну специфіку.

Саме за критерієм змісту жанрова система богородичних є ієрархічною: смислове ядро її утворюють догматики восьми гласів, що є носіями вчення втілення Сина Божого через Пресвяту Діву заради спасіння світу. Оточення смислового ядра формується змістовою системою богородичних загалом. Через неї базові положення догматичного вчення знаходять тлумачення і взаємодоповнюються багатоглядною символічною образністю й характеристиками. Зокрема, символічна образність Богородиці в системі піснеспівів представлена як її іменами-характеристиками (Пречиста, Свята, Честнійшая, Владичиця тощо), так і її «функціями» Заступниці перед Богом за людство (Молитвенниця, Предстательниця, Покровительниця, Спасительниця тощо). У такий спосіб формується повнота Богородичної тематики і всеосяжність образу Богородиці, тобто повна Маріологія.

Згідно з цим, структурування змісту певного богородичного піснеспіву – конкретної форми вираження догматики – зумовлене іманентними композиційними канонами. У богослужбовому співі, виходячи з міркувань прот. Д. Разумовського та інших дослідників, таким канонам є осмогласся. Як базовий організатор і регулятор богослужбового співу православної церкви, осмогласся передається насамперед системою мелодичних формул. Кожна мелодична формула цієї системи має чітко визначену функцію й місце у центонкомпозиції, слугуючи в такий спосіб гарантією вираження догматики й, отже, відсутності свавілля.

¹ На вимогу автора статті цей термін, а також подібні слова, подано згідно з усталеною церковнослов'янською орфографією [Ред].

² Скабалланович М. Успение Пресвятой Богородицы. – К., 2004. – С. 30.

³ Паисий Святогорец. Страсти и добродетели / Паисий Святогорец // Блаженной памяти старец Паисий Святогорец. Слова: В 5 т. – М., 2008. – Т. 5. – С. 160.

⁴ Книга о Пресвятой Богородице. Земная жизнь Пресвятой Богородицы. Прославленные иконы Божией Матери. – М., 2000. – С. 182.

⁵ Владышевская Т. Музыка Древней Руси // Вагнер Г., Владышевская Т. Искусство Древней Руси. – М., 1993. – С. 194.

⁶ *Гарднер И. А.* Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Сущность. Система. История: В 2 т. – Сергиев Посад, 1998. – Т.1. – 592 с.; *Скабалланович М.* Толковый Типикон. Объяснительное изложение Типикона с историческим введением: В 3 вип. / Михаил Скабалланович. – М., 2003. – 491, 336, 78 с.; *Киприан (Керн), архимандрит.* Литургика. Гимнография и Эортология / Архимандрит Киприан (Керн). – М., 2000. – 151 с.

⁷ *Гарднер И. А.* Зазнач. праця. – С. 92.

⁸ Там само.

⁹ *Шевчук О. Ю.* До проблеми дослідження давньоруських богослужбно-літургічних жанрів / О. Ю. Шевчук // *Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського.* – К., 1999. – Вип. 6. – С. 65.

¹⁰ Там само.

¹¹ Там само. – С. 54–65.

¹² Хрестобогородичен – «жанровий різновид богородичного», що співається замість богородичного «у буденних Службах Божих у середу і п'ятницю – дні спомину хресних мук Христа» (цит. за: *Шевчук О. Ю.* Богородичен / О. Ю. Шевчук // *Українська музична енциклопедія.* – К., 2006. – Т. 1. – С. 230).

¹³ *Никольский К., прот.* Пособие к изучению Устава Богослужения Православной Церкви Константина Никольского, протоиерея церкви Успения Пресвятой Богородицы, что на Сенной / Протоиерей Константин Никольский. – С.Пб., 1894. – С. 211–212.

¹⁴ *Венцель О. В.* Богородичен / О. В. Венцель // *Православная энциклопедия.* – М., 2002. – Т. 5. – С. 507–508; *Шевчук О. Ю.* Богородичен. – С. 230.

¹⁵ Аналогічною за змістом є дефініція богородичного у статті О. В. Венцеля: «Богородичен – гімнографічний твір, присвячений Пресвятій Богородиці, що завершує цикл таких піснеспівів, як стихири, тропарі, седальні, кожна з пісень канону, екзапостиларії, світільні, тропарі на блаженних. [...] Богородичні виконують службову функцію завершальних текстів і часто не пов'язані змістово з подією свята» (цит. за: *Венцель О. В.* Зазнач. праця. – С. 507).

¹⁶ *Дьяченко Г.* Полный церковнославянский словарь / Г. Дьяченко. – М., 2001. – С. 148.

¹⁷ *Гарднер И. А.* Зазнач. праця. – С. 68.

¹⁸ *Никольский К., прот.* Зазнач. праця. – С. 211.

¹⁹ *Скабалланович М.* Толковый Типикон... – С. 120. Імовірно, це стосується багатоголосного обіходного співу. У традиції знаменного співу богородичен «на хвалитех» «Преблагословенна Єси» розспіваний на всі 8 гласів.

²⁰ Там само.

²¹ *Киприан (Керн), архимандрит.* Зазнач. праця. – С. 36.

²² *Желтов М., Старикова И. В.* Догматик / М. Желтов, И. В. Старикова // *Православная энциклопедия.* – М., 2007. – Т. 15. – С. 532.

²³ Там само. – С. 533.

²⁴ Там само.

²⁵ ІР НБУВ НАНУ, ф. 1. № 5391, 1596–1601 рр.

²⁶ *Желтов М., Старикова И. В.* Зазнач. праця. – С. 532.

²⁷ Від гр. βουρα – «вчення», а також «непорушна істина віри». Цит. за: *Дьяченко Г.* Зазнач. праця. – С. 283.

²⁸ *Скабалланович М.* Толковый Типикон... – С. 121–122.

²⁹ *Болгарский Д.* Киево-печерский распев в контексте мистерии храмового действия / Д. А. Болгарский // *Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського.* – К., 2003. – Вип. 24. – С. 101, 102.

³⁰ *Скабалланович М.* Толковый Типикон... – С. 122.

³¹ Там само.

³² Там само. – С. 123.

³³ Там само.

³⁴ Там само.

³⁵ Там само. – С. 123–124.

³⁶ *Болгарский Д.* Зазнач. праця. – С. 102.

³⁷ *Скабалланович М.* Толковый Типикон... – С. 123.

³⁸ *Шевчук О. Ю.* До проблеми дослідження давньоруських богослужбно-літургічних жанрів. – С. 60.

³⁹ Там само. – С. 62; *Карастоянов Б. П.* Попевки знаменного роспева. По материалам певческой книги Праздники, новая истинноречная редакция. (Рукопись конца XVII века, Москва, ГИМ, Синодальное певческое собрание № 41) / Б. П. Карастоянов. – Вена, 2008. – 502 с.; *Карастоянов Б. П.* Попевки и фиты в центонах знаменного роспева и их основные формулы / Б. П. Карастоянов // *Българско музикознание.* – 1991. – Кн. 1. – 33 с. – http://znamen.ru/txt/k/p_f_cen.htm#s2; *Карастоянов Б. П.* Сегментация мелодий знаменного роспева / Б. П. Карастоянов // *Всерос. фестиваль «Невские хоровые ансамбли»:* Материалы Всерос. Научно-практич. конф. «Прошлое и настоящее русской хоровой культуры». – М., 1984. – С. 47–50. – <http://znamen.ru/txt/k/segment.htm>.

⁴⁰ Ірмологіон ієродиякона Сави, 1820 р. (зберігається у відділі фондів Києво-Печерського історико-культурного заповідника: Кн. 2082).

⁴¹ *Коляда Е.* Древнерусская гимнография и иконопись: некоторые общие закономерности формирования жанров / Е. Коляда // *Музыкальная культура православного мира: традиции, теория, практика.* – М., 1994. – С. 41, 42.

⁴² Там само. – С. 44.

⁴³ Синодальний Октоїх. – М., 1884.

⁴⁴ Там само.

⁴⁵ Там само.

⁴⁶ Там само.

⁴⁷ Там само.

⁴⁸ *Догматики вісьмох гласів з рукопису кінця XVI століття* / Ред. Ю. Ясіновський, К. Ганнік // *Антологія української церковної монодії.* – Л., 2002. – Вип. 1. – 20 с.

⁴⁹ *Флоровский Г., прот.* Восточные отцы церкви / Протоиерей Георгий Флоровский. – М., 2005. – С. 594.

⁵⁰ Там само. – С. 596.

⁵¹ *Игнатия (Пузик В. И.), монахиня.* Церковные песнопорцы / Монахиня Игнатия (В. И. Пузик). – М., 2005. – С. 67.

⁵² Там само. – С. 67, 68.

⁵³ Там само.

⁵⁴ *Никольский О.* Краткий очерк истории церковного пения в период I–X веков / О. Никольский // *Регентское дело.* – К., 2005. – № 2. – С. 23.

⁵⁵ *Филарет (Гумилевский), архиеп.* Исторический обзор песнопевцев и песнопения греческой церкви / Архиепископ Филарет (Гумилевский). – Сергиев Посад, 1995. – С. 224.

⁵⁶ Там само. – С. 225.

⁵⁷ *Игнатия (Пузик В. И.), монахиня.* Зазнач. праця. – С. 69. Як відомо, І. Дамаскін відредагував ієрусалимський Устав преподобного Сави, увів правило про канони і також визначив співвідношення нововведень і старого богослужбового матеріалу.

⁵⁸ Там само.

⁵⁹ *Разумовский Д., прот.* Церковное пение в России / Протоиерей Димитрий Васильевич Разумовский. – М., 1867–1868. – С. 50, 51.

⁶⁰ *Скабалланович М.* Толковый Типикон... – С. 279.

⁶¹ Там само.

В статье рассматривается жанровая природа богородичного песнопения. В результате анализа богородичных за системой жанровых факторов, функционирующих в литургическом музыковедении, раскрывается их специфика. Внимание акцентируется на иерархичности системы богородичных, выраженной в двух основных группах: догматиках, формирующих смысловое ядро – догмат Боговоплощения, и богородичных в целом как смыслового окружения этого ядра. В статье утверждается, что в системе гимнографии богородичен выступает полноправным богослужебным жанром.

Ключевые слова: богородичен, догматик, богослужебные жанры, Октоих.

АКУСТИЧНІ ВЛАСТИВОСТІ ФЛЕЙТИ І ПРОБЛЕМИ АРТИКУЛЯЦІЇ

Андрій Карпяк

УДК 788.5 + 81'342.1

Уміння використовувати у виконавських цілях акустичні можливості флейти – шлях до досягнення внутрішніх закономірностей зародження та формування звука, а отже, важелів управління інструментом. Своєрідність феномену флейтового звучання вимагає професійної, індивідуалізованої методики впровадження системи опанування артикуляцією, що активно використовувала б допоміжні засоби динаміки, тембру, інтонації, темпу та ін. За таких умов необдумане запозичення педагогами-флейтистами викладацьких принципів спеціалістів інших музично-виконавських галузей не лише збіднить виразовий потенціал інструменталіста, але й може завдати значної шкоди формуванню апарату та здоров'ю флейтиста.

Ключові слова: акустичні властивості флейти, мистецтво артикуляції.

Skills of using the flute acoustic properties while performing are the way to comprehend the inner regularities of sound origination and formation and therefore to master an instrument. The originality of flute sound requires the professional individualized methods of putting the system of mastering the articulation into practice which would use such auxiliary dynamical means as timbre, intonation, tempo, etc. for its purposes. Under these conditions rash borrowing of the teaching principles of other musical performers by the pedagogues-flutists could cause not only to reduce the instrumentalist's expressional possibilities but also to inflict a considerable harm to his health.

Key words: flute acoustical properties, articulation art.

Заглиблення в питання акустичної природи флейти розкриває незвично самобутній, часто суперечливий характер утворення, формування, ведення звука на цьому, здавалося б, доступному, відомому та звичному духовому інструменті. Неоднорідність звукових даних, акустичні «аномалії» регістрів флейти свідчать про необхідність індивідуалізованого та гнучкого ставлення спеціалістів до постановки фундаментальних навичок виконання й особливої уваги до артикуляції як масштабного комплексу виразальних засобів. Це приведе до нового розуміння явища, яке може отримати неочікувані градації технічних деталей у досягненні переконливої якості та яскравості художнього виконання.

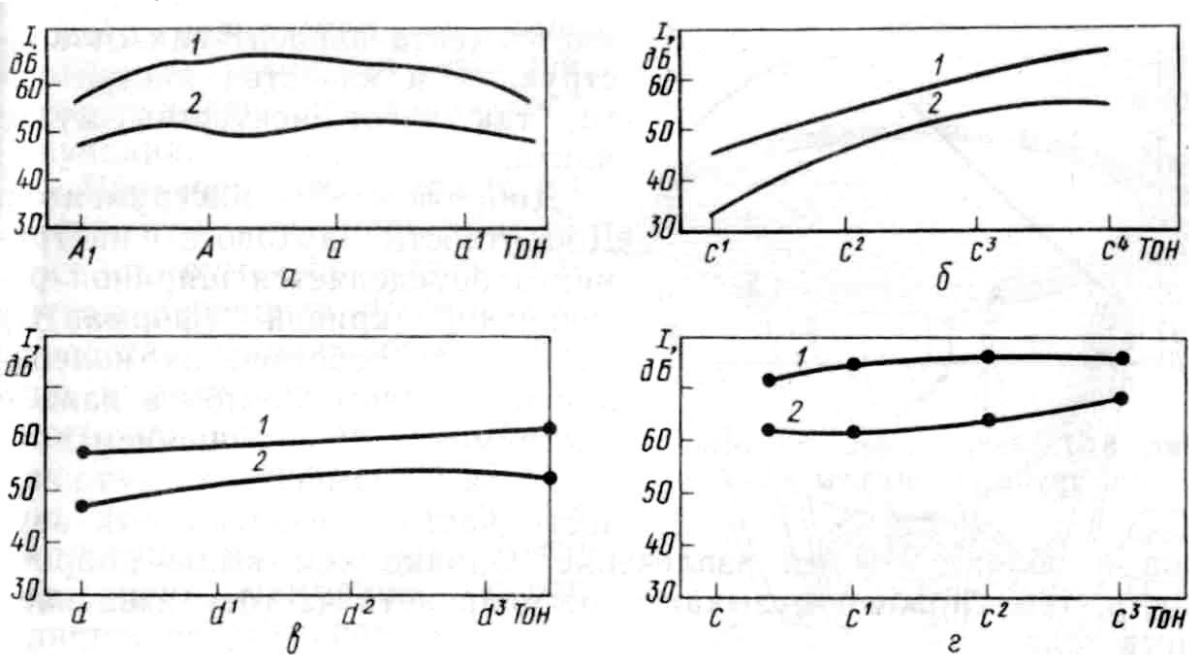
Усвідомлення автономності найменших ділянок діапазону флейти, наявності значної кількості перехідних регістрових зон, понять динамічної амплітуди та коридору, інтонаційно-стройового порога, часового проміжку зародження звука, особливостей слуху та сприйняття людини переконають будь-якого виконавця у безперспективності суто фізіологічного ставлення до артикуляції, змусять тонко відчувати нюансові градації, конструювати тембр засобами атаки, темпу, динаміки, користуватися у вирішенні виконавських завдань слуховими, змістово-структурними вимогами, а не технічними заготовками, фонемними «напівфабрикатами».

З-поміж багатьох акустичних інструментів дерев'яні духові вирізняються найбільшою нерівністю та вузькістю динамічного діапазону. Суб'єктивне враження повністю підтверджується даними об'єктивних лабораторних досліджень. Наприклад, динамічний діапазон рояля становить 44 децибели, віолончелі – 38, а дерев'яних духових – усього близько 10. І хоча В. Апатський вказує на відносно непогані динамічні можливості флейти порівняно з іншими проблемними дерев'яними духовими інструментами, усе ж він висловлює певні сумніви щодо цього і наводить приклади з оркестрової практики: «Музикуючи з флейтою, фаготисту нерідко доведеться пом'якшувати динамічні позначки автора. Хоча при цьому необхідно враховувати регістр, у якому грає флейта. Верхній

регістр флейти вимагає від фагота для рівноваги доволі гучного звучання, для ансамблю з нижнім регістром флейти варто вживати досить помірного звучання інструмента»¹.

Сумніви підтверджують невтішні результати акустичних досліджень динамічного діапазону флейти Л. Кузнецова. За його графіками, динамічна нерівноцінність верхнього та нижнього регістрів цього інструмента переважає своєю амплітудою не лише рівні динамічні можливості кларнетового діапазону, а й звукові властивості фагота. Валторна, незважаючи на істотні перепади звучності в різних регістрах, володіє значним динамічним «коридором», що більш ніж удвічі перевищує флейтовий, і т. д. (див. графіки Л. Кузнецова, наведені в праці «Акустика музыкальных инструментов»):

Графіки Л. Кузнецова



Динамічний діапазон: а – фагота; б – флейти; в – кларнета; з – труби; 1 – гра на *ff*; 2 – гра на *pp*

Такий стан динамічного обмеження та строкатості інструмента вимагає від артикуляції виконавця виняткової зібраності, гнучкості, цілеспрямованості та у деяких випадках – певної вибірковості².

При ознайомленні з графіками динамічного діапазону інструментів важливо враховувати характерну особливість нашого слуху, що визначається диференційованим порогом гучності. Людина здатна розрізнати гучність звука з ін-

тенсивністю сигналу від 20–25 дБ, компоненти звука поза межами цього рівня не сприймаються слухом. Зазначимо, що лише флейта та валторна з представлених на графіках інструментів досягають порога звучності, і то лише в низькому регістрі, тобто задовольняють потребу слухача в найтихішому нюансі. У свою чергу кларнет, значною мірою не досягаючи низького порога звучності, змушений задіяти всі звукодинамічні ресурси для гри в ансамблі з «ти-

До інших визначальних акустичних особливостей флейти можна зарахувати значний часовий проміжок зародження звука: звуковидобування на духових інструментах може займати від 10 мсек (на гобої, кларнеті, пікколо) до 90 мсек у флейти (у зручному регістрі). Майже одна десята секунди, що потрібна для початку відтворення флейтою звучання, має не лише негативні наслідки. Власне момент формування тону (атака) з властивими йому призвуками найкраще вказує слухачеві на неповторність та своєрідність звучання даного інструмента.

Досить втішним можна вважати співвідношення ознак тембру та звуковисотної інтонації флейти. При грі на інструменті звук можна підвищити та понизити в діапазоні понад 50 центів, не відчуваючи будь-яких змін у тембрі. Наприклад, на саксофоні зона нормативного звучання, за якої тембр сприймається без відчутних змін, становить 35–40 центів. На кларнеті підвищити та понизити звук без змін тембру можна всього лише в межах 18 центів. Показник стабільності тембру флейти в умовах строкатості строю вказує на значні ресурси виражальних можливостей інструменталіста, а саме широкої амплітуди використання інтонації як засобу художньої виразності⁹.

Артикуляція в акустичних умовах обмеженого та нестабільного динамічного діапазону, тембрової бідності та одночасних інтонаційних переваг, дивовижних технічних і віртуозних можливостей флейти дуже часто зобов'язана перетворювати, доповнювати чи, навпаки, нівелювати функції динаміки, тембру, штрихів та інших виражальних засобів. Особливого значення набуває безпосередній розвиток окремого звука, що здатний переконувати не лише тривалим народженням, а й повним життям і згасанням.

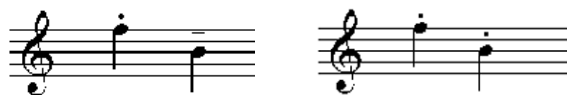
При грі на флейті необхідно, щоб виражальні засоби, керовані артикуляцією, виконували не лише прямі функції, а й застосовувалися для свідомої заміни або підсилення не зовсім властивих для них завдань. Опосередковані функції одного засобу можуть збігатися як з опосередкованими, так і з прямими функціями іншого засобу. Так створюються можливості для використання двох основних видів кореляції музично-виконавських засобів: комплементарної, тобто взаємодоповнювальної, та компенсаторної – взаємозамінювальної¹⁰.

З огляду на зазначені акустичні особливості інструмента, досягнення рівності звучання на флейті є процесом складним та неприродним. Тому висловлювання В. Стеценка, що стосується скрипкової гри, безперечно, буде актуальним і для виконавців на духових інструментах: «Специфіка протяжності звука скрипки вимагає постійного слухового контролю над звуковидобуванням. На відміну від фортепіанної гри, де можна керувати лише початком кожного звука, у скрипичному виконавстві силу і тембр звучання можна змінювати протягом усього звука. Тому з перших уроків виховують в учнів уміння стежити за якістю звуку на початку, всередині та наприкінці його»¹¹. Ось як цей процес описує М. Волков: «Кожному регістру, можливо, кожному звуку з визначеною силою звучання відповідає своя об'ємна швидкість – співвідношення швидкості і об'єму потоку. Завдання виконавця – намагатися не порушувати цей взаємозв'язок. Не менш важливим завданням виконавця стає максимально швидко та гнучко реагування на зміну тиску та об'ємної швидкості залежно від вимог музично-художнього змісту твору»¹².

Основні переваги флейтиста полягають саме в майстерності володіння перспективою (від лат. *perspicio* – бачити наскрізь) звуків, манерою та способами їхнього поєднання, тобто артикуляцією. Саме ці риси вирізняють виконавців-флейтистів (у зв'язку з технічними характеристиками того чи іншого інструмента вони не схожі ні на піаністів, ні на скрипалів, ні на інших духовиків чи співаків), надають їм неповторності. Особливості мистецької артикуляції флейтиста за своєю специфікою недосяжні для інших інструменталістів. Технологічні складники флейтової артикуляції приховані за характерним явищем «злиття в одне ціле» виконавця та інструмента, незрозумілого піаністам¹³, незначною, порівняно зі скрипалями, роллю інструктивного матеріалу в розвитку звукової техніки¹⁴. Не менш відмінними є одночасні пошуки струнниками інтонації та тембру і цілковита незалежність шліфування цих характеристик звука при грі на флейті¹⁵. Відмінності конструкцій флейти та дерев'яних духових, що полягають у відсутності відчуття опору мундштука, різній системі розподілу витрачання дихання, відмінності динамічного та тембрового поля, нарешті – матеріалу інстру-

ментів, акустичної специфіки духових, згідно із системою відкритих та закритих органних лабіальних труб, вимагають чіткого розмежування як питань методики, так і питань специфіки функціонування складників артикуляції.

Поєднання на інструменті двох звуків, близьких чи далеких за інтервалікою чи іншими ознаками (динаміка, штрихи, агогіка тощо), повернення до опорного тону нагадує вислів грецького філософа Геракліта про неможливість входження людини двічі в одну й ту саму воду. Виконання флейтистом двох різних за способами артикулювання звуків у більшості випадків становитиме таку саму трудність, що й виконання однакових за характером видобування тонів.



Будь-яка нота, будь-яка апікатурна комбінація вимагають від флейтиста спеціального пристосування для відтворення звука. Тому однаково важко буде виконувати і першу, і другу із зображених послідовностей. На думку О. Шульпякова, збереження стереотипності звукових результатів музиканта-інструменталіста аж ніяк не пов'язане із закріпленням окремого набору рухових імпульсів, а радше, стає наслідком їхнього безмежного розмаїття. Саме збереження звичних рухів змушує учнів постійно поступатися якістю звучання заради «зручності» гри¹⁶. Неоднорідність флейтових регістрів, значна кількість темброво та інтонаційно перехідних звуків визначають стан, за якого для окремих теситур (мікрорегістрів) зручніше звуковидобування в м'яких штрихах, для інших – у гострих і т. д. Це не локальна проблема, вона пов'язана не тільки з якістю інструмента, довершена майстерність музиканта якраз і полягає у вирішенні глобальних завдань та зведенні викривлень до мінімуму.

Темброва бідність інструмента давно привчила флейтистів шукати відтінки звучання, їхню зміну за допомогою, здавалося б, непридатних для цієї мети засобів. Модифікація атаки, маніпуляції стаціонарною частиною тону, його завершенням, навіть мікрозміни темпу приводять до відчуття мінливості тембру за умов стабільності спектрального складу зву-

ка. Наприклад, розширення атаки створює враження наспівного, теплого за тембром звучання, її скорочення дає яскравий, енергійний, виразний тон і т. д. Тут варто також наголосити, що тембровій модифікації сприяє і зміна динаміки й тип та інтенсивність вібрато. Наприклад, на форте яскравіше виявляють себе високі обертони, збагачуючи звучання інструмента, і навпаки.

Таким чином, у процесі роботи флейтист має здійснювати детальне членування всієї тканини музичного твору на найдрібніші елементи з подальшим скрупульозним заглибленням у природу артикуляційних можливостей і завдань кожного окремо взятого тону чи групи тонів та розмежуванням артикуляційних функцій, що впливають на фрагменти чи твір у цілому. Цікаво, що питання стилістики та інтерпретації у цьому разі стають найближчими союзниками музиканта, вони здатні перетворити, здавалося б, значні звукові, технічні незручності у гри на неповторні характерні особливості виконання майстра. З'ясування питань акустичних даних флейти застерігає методистів від необґрунтованого впровадження системи та методів праці музикантів і педагогів-піаністів, скрипалів, співаків у галузь флейтового виконавства у зв'язку зі значними конструктивними відмінностями інструментів, різними завданнями формування звукової енергії, засобів артикуляції.

¹ Апатский В. О динамике на фаготе // Методика обучения игре на духовых инструментах. – М., 1971. – Вып. 3. – С. 12–59.

² Кузнецов Л. Акустика музыкальных инструментов. Справочник. – М., 1989. – С. 321, 322.

³ Один децибел – найменша практично відчутна величина зміни гучності, 10 дБ збільшують динаміку вдвічі.

⁴ Музыкальная акустика. – М., 1940. – С. 121–144.

⁵ Bate P. The Flute. A study of its history, development and construction. – London, 1979. – P. 37.

⁶ Ibid. – P. 42.

⁷ Музыкальная акустика. – С. 121–144.

⁸ Терміном «форманта» позначається будь-яке підсилення обертонів у спектрі, що формує ті чи інші характерні якості тембру звука. Якщо на слух ми розрізняємо особливості тембру будь-якого музичного інструмента, за якими легко відрізняємо його від іншого, то причиною цього є наявність відповідного набору обертонів, що визначають специфіку його звучання. Ця кількість підсилених обертонів, характерних для даного інструмента, що формують особливості його тембру, називається набором формант інструмента. Особливим набором обертонів-формант (від «форма», «формувати») характеризуються звучання флейти, гобоя, кларнета, фагота

та ін. Термін уперше введено у практику в 1897 р.

⁹ Howell T. The Avant-Garde Flute. A Handbook for Composers and Flutists. – Berkeley; Los Angeles; London, 1974. – P. 10–12.

¹⁰ Дорохин В. Артикуляція в аспекте музикально-исполнительского интонирования // Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства: Збірник статей. – Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2005. – Вип. 48. – С. 268–273.

¹¹ Стеценко В. Методика навчання гри на скрипці. – К., 1974. – Ч. 1. – С. 95.

¹² Волков Н. Теория и практика искусства игры на духовых инструментах. – М., 2008. – С. 204.

¹³ Найкраще цей процес описує В. М. Апатський: «Працюючи над звуком, музикант, безперервно контролюючи себе слухом, намагається досягнути звукового ідеалу. У результаті такої праці якість звука поступово покращується завдяки перерозподілу енергії в част-

кових тонах (обертонів). Менша кількість енергії витрачається на негармонічні обертони, шуми. Значна кількість енергії концентрується в гармоніках (гармонічних обертонах) і, що особливо важливо, у форманті. Ця обставина і пояснює факт помітного вирівнювання звукоряду в результаті праці над звуком. Форманта здійснює вплив на тембр майже всіх звуків інструмента. Інтенсифікуючи у всіх звуках обертони однієї і тієї самої області частот, форманта зближує і тембри. Чим більша кількість енергії переходить у область форманти, тим рівніше звучить звукоряд» (про це див.: Апатський В. Зазнач. праця).

¹⁴ Ауэр Л. Моя школа гри на скрипці. Інтерпретація произведений скрипичной классики. – М., 1965. – С. 62.

¹⁵ Там само. – С. 63.

¹⁶ Шульпяков О. Техническое развитие музыканта-исполнителя. Проблемы методологии. – М., 1973. – С. 28.

Умение использовать в исполнительских целях акустические возможности флейты – путь к постижению внутренних закономерностей формирования звука, а значит и к мастерскому владению инструментом. Своеобразие феномена флейтового звучания требует профессиональной, индивидуализированной методики внедрения системы овладения искусством артикуляции. В таких условиях необдуманное заимствование преподавателями-флейтистами педагогических принципов специалистов других музыкально-исполнительских отраслей не только ограничит потенциал выразительности артикуляции инструменталиста, но и способен принести большой вред качеству формирования аппарата и здоровью флейтиста.

Ключевые слова: акустические свойства флейты, искусство артикуляции.

АКАДЕМІЧНА СОПІЛКА ТА ЇЇ ВИКОНАВСЬКІ АПЛІКАТУРИ

Соломія Максимів

УДК 788.9 + 7.071

У статті розглянуто виконавські аплікатури сопілки, проаналізовано їх акустичні властивості, специфіка їх виразності. Також порушено важливі питання функціонування сопілки саме як академічного інструмента.

Ключові слова: академічна сопілка, виконавські аплікатури, трелі, ігрові отвори, звуковисотність, звукоряд.

The author discusses the main and alternative pan-pipe finger training, analyses the pan-pipe acoustical properties and expressional specifics. Furthermore he touches the point of pan-pipe functioning as an academical instrument.

Key words: academical pan-pipe, finger training, trills, slots for playing, sound pitch, scale.

Будь-який із духових дерев'яних інструментів пройшов довгий шлях історичної практики виконавства. Так можна сказати і про сопілку, але більша частина її «біографії» розгорталася в етнографічному середовищі. Інакше розвивалися інструменти на професійному ґрунті, де вони зазнавали постійного оновлення конструкції та репертуару. Це, звичайно, активізувало розвиток інтонаційних можливостей, тонкощів виконавської техніки та засобів виразності.

Інструментознавчій науці відомі всі етапи еволюції різновидів дерев'яних та мідних музичних інструментів. Згадаймо першу конструкцію вентиляного механізму (1813) та революційну конструкцію трансмісії механізму клапанів дерев'яних духових (1847) К. Бьома. Сопілка ж сучасної моделі визрівала з початку другої половини ХХ ст. у конструкторсько-виробничій творчості В. Зуляка, Д. Демінчука та була запатентована останнім 1968 року.

Поряд із тривалою та складною еволюцією духового інструментарію, що сама по собі вже є істотною науковою проблемою, свій шлях розширення і випробування пройшли

виконавські аплікатури, вивчення яких становить окремий аспект дослідження.

Досить згадати першу досконалу конструкцію фагота, верхній регістр якого М. Римський-Корсаков не рекомендував піднімати вище b^1 . Проте в оркестрових творах М. Равеля фагот сягає d^2 , а сучасні фаготисти з легкістю видобувають a^2 і доводять діапазон до c^3 . Це є яскравим свідченням того, що будь-яка найдосконаліша модель духового інструмента не обмежується основними аплікатурами, а приховує значно ширший їх потенціал.

На відміну від клавирів, струнно-смічкових та смічкових, у яких технічно нелімітовані півтони, цілотнові трелі та тремоло, на духових інструментах вони не тільки є зручними чи незручними, а й неможливими. Саме ця реалія змушувала виконавців розширювати основні аплікатури додатковими (допоміжними).

Музичне виконавство, як і сама музика, на певних історичних етапах відображає інтонаційні можливості інструментарію. Ось чому такою важливою є потреба пошуків нових і теоретичне пояснення відомих апліка-

тур будь-якого духового інструмента, зокрема сопілки.

Актуальність цієї статті полягає в тому, що в сучасній сопілковій виконавській практиці застосовують різноманітну палітру аплікатур, насамперед додаткових, проте досі їх виняткові можливості та призначення належно не висвітлені теоретично.

Метою цієї розвідки є збирання, аналіз та узагальнення аплікатур академічної сопілки, використовуваних у сучасному виконавському просторі, на основі їх апробації та широкого застосування в навчальній і концертній практиці; опис та систематизація всіх основних та додаткових аплікатур сопілки; розкриття їх акустичних властивостей.

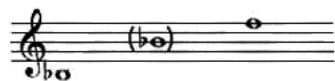
Конструктивною основою дерев'яних духових інструментів, зокрема сопілки, є принцип використання ігрових отворів, що базується на скороченні повітряного стовпа всередині інструмента. Основний тон сопілки можна утворити закриттям усіх її виконавських отворів. Відкриття кожного наступного отвору, починаючи від низу інструмента, спричиняє вихід повітря назовні раніше, ніж закінчиться трубка. Скорочений таким чином повітряний стовп змінює висоту тону – підвищує його.

Як відомо, форма трубок дерев'яних духових може бути циліндричною й конусною. Перші належать до тих, що октавують (флейта, сопілка), інші – квінтуючі (кларнет, гобой).

На октавуючих інструментах передування основного звука утворює октаву:



на квінтуючих – одразу дуодециму. Наприклад, у кларнеті:



звук *b* першої октави, що мав би бути першим обертоном, відсутній. Його утворюють штучним поділом.

Інший тип конусних цівок – блокфлейта. Цей інструмент узагалі позбавлений

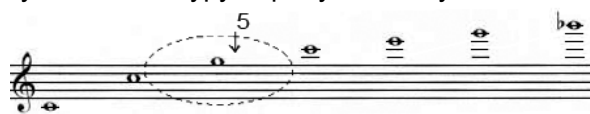
обертонів, і весь його звукоряд побудований на штучному поділі повітряного стовпа. Щоправда, існує циліндрично-конусна конструкція інструментів з переважанням конусності (фагот, корнет), у яких є чимало чистих обертонів завдяки великим розмірам труби.

На октавуючих інструментах повітряний стовп здатний поділятися на певну кількість обертонів. Чим більша мензура (довжина, переріз, товщина стінок труби і т. д.), тим ширший обсяг озвучуваних тонів натурального звукоряду. Власне, порожнечу між натуральними звуками на дерев'яних духових заповнено звуками штучного поділу, тобто математично розрахованими отворами. Найбільша порожнеча – між основним тоном і першим обертоном (шість діатонічних щаблів), між першим і другим – три і т. д. Видобуття цих звуків разом з натуральними відбувається за допомогою основних аплікатур, які поділяються на послідовні та вилкові.

На обох типах інструментів поряд із основними аплікатами застосовуються додаткові (їх варіанти). Додаткові аплікатури прийнято ще називати виконавськими. Вони значно розширюють інтонаційні та виражальні можливості інструмента.

Насамперед виконавські аплікатури полегшують легатну техніку: наприклад, трелювання *fis*^{1, 2} - *gis*^{1, 2} або *g*^{1, 2} - *as*^{1, 2} основними аплікатами майже неможливе, бо одна з цих аплікатур є вилковою. У легатній техніці також проблематичним є поєднання штучного й натурального звукорядів. У них процеси передування відбуваються неоднаково, а раціональний вибір аплікатур з легкістю розв'язує цю проблему.

Додаткові аплікатури, утворювані натуральним поділом повітряного стовпа, ще називають квінтовими. Квінтовий звук – це звук, утворений передуванням на квінту вище від базової аплікатури, що розміщена на квінту нижче від утворюваного звука. Такі звуки позначають цифрою 5 зі стрілкою вниз, яка вказує на аплікатуру передувного звука.



Проте трапляються випадки, коли у швидкому темпі недоцільно застосовувати додаткові аплікатури. Як підтверджують методичні вказівки, необхідно однаково професійно опанувати зручні та незручні поєднання.

Що стосується аплікатурного корегування, то висотно-нормативний натуральний звукоряд можливий на альтерованому (дієзному) фундаментальному (основному) тонів. Починаючи від великої секунди вище, чистота зберігається лише в першому і другому обертонах, а третій обертоном потребує корегування. Дедалі більше віддалення від фундаментального тону потребує нових коректив.

Виконавські аплікатури служать ефективним засобом розширення динамічного діапазону сопілки. Деякі з них забезпечують яскраве та сильне звучання, застосування інших призводить до іншого результату. Правильний підбір аплікатур та відповідний рівень підйому пальців над отворами впливають також на інтонаційні процеси виконавства.

Володіння раціональними аплікатурами сопілки не тільки полегшує, а в окремих випадках і уможлиблює виконання багатьох легатних поєднань. Теоретичне висвітлення цієї проблеми необхідне для подальшого розвитку сопілкового виконавства.

1. Абаджан Г. Методика развития исполнительских приемов на духовых инструментах. Вопросы музыкальной педагогики. – М., 1938.
2. Барсова І. Книга про оркестр. – К., 1981.
3. Дверій Р. Нове про концертну сопілку // Музика. – 1976. – № 4.
4. Колесса Ф. Музикознавчі праці. – К., 1970.
5. Корчинський М. Академічне мистецтво – предмет мистецтва і науки // Матеріали науково-практичної конференції «Академічне народне інструментальне мистецтво України ХХ–ХХІ ст.». – К., 2003. – С. 12–14.
6. Корчинський М. Спроба історичного вивчення сопілки // Музикознавчі студії. – Вінниця, 2006. – Вип. 11. – С. 7–15.
7. Скляр І. Подарунок сопілкарям. – К., 1968.
8. Яцків А. Сопілкарство від етнографії до композиторської творчості. Реферат Львівської музичної академії, 2006.
9. Hildemarie Peter. Die Blockflöte und ihre Spielweise in Vergangenheit und Gegenwart. – Berlin; Lichtenfelde, 1953.

В статтє рассматриваются исполнительские аппликатуры сопилки, анализируются их акустические свойства, специфика их выразительности. Также затрагиваются важные вопросы функционирования сопилки как академического инструмента.

Ключевые слова: академическая сопилка, исполнительские аппликатуры, трели, игровые отверстия, звуковысотность, звукоряд.

Таблиця сопілкових аплікатур № 1

Натуральний звукоряд	Штучний звукоряд	Додаткові аплікатури, утворені штучним поділом повітряного стовпа
c ¹	Л · П	–
	cis Л · 1 2 3 4	–
	d Л · 1 2 3	–
	dis Л · 2 3	–
	e Л · 1 2	Л · 1 3 4
	f Л · 1	1 2 3 4 · 1 2 3 4
	fis 1 2 3 4 · 1	1 2 3 5 · 1 2 3 4
	g 1 2 3 · 1	2 3 4 5 · 2 3 4
	gis 1 2 4 5 · П	2 3 4 5 · 1 4 5
	a 1 2 · 1	2 3 · 1
	b 2 · 1	2 4 5 · П
	h* 1 · 1	1 3 4 5 · 1 2 4 5
	h* 1 · 1 3	1 3 4 5 · 1 3 4 5
c ²	Л · П	–

Таблиця сонілкових аплікатур № 2

Натуральний звукоряд	Штучний звукоряд	Додаткові аплікатури утворені штучним поділом повітряного стовпа	Додаткові аплікатури утворені натуральним поділом повітряного стовпа
c ²	c	ЛІ · ПІ	—
	cis	ЛІ · І 2 3 4	ЛІ · І 2 3 5
	d	ЛІ · І 2 3	І 2 3 4
	dis	—	ЛІ · І 3 4 5
	e	—	ЛІ · І 3 4
	f	ЛІ · І 2	ЛІ · І 3 4 5
	gis	ЛІ · І 2	ЛІ · І 3 4
	g	—	ЛІ · І 3 4
	gis	ЛІ · І 2 3 4	І 2 3 4
	g ²	—	І 2 3 4 5 · І 2 3 4
c ³	a	—	ЛІ · І 2 3 4
	b	—	ЛІ · І 2 3 4
	h*	—	ЛІ · І 2 3 4
	c	ЛІ · ПІ	—
	c	—	ЛІ · І 2 3 4
	cis	ЛІ · І 2 3 4	ЛІ · І 2 3 4 5
	d	ЛІ · І 2 3	ЛІ · І 2 3 4 5
	dis	—	ЛІ · І 2 3 4 5
	e	—	ЛІ · І 2 3 4 5
	f	ЛІ · І 2 3 4 5	ЛІ · І 2 3 4 5
g	—	ЛІ · І 2 3 4 5	
gis	ЛІ · ПІ	ЛІ · І 2 3 4 5	
a	ЛІ · І 2 3	ЛІ · І 2 3 4 5	
b	—	ЛІ · І 2 3 4 5	

Таблиця півтонових трелей

Звуки	Аплікатура	Ілюстрації
c ^{1,2} -des ^{1,2}	Л: 1234(5)	
cis ^{1,2} -d ^{1,2}	Л: 123(5)	
d ^{1,2} -es ^{1,2}	Л: (1)23	
d ² -es ²	Л: 134(5)	
dis ^{1,2} -e ^{1,2}	Л: 2(3)	
e ^{1,2} -f ^{1,2}	Л: 1(2)	
f ^{1,2} -ges ^{1,2}	Л: 1234(5)·1 П	
fis ^{1,2} -g ^{1,2}	Л: 123(4)·1 П	Приклад № 5
g ¹ -as ¹	Л: 2345 (234)	Приклад № 1
g ² -as ²	Л: (1)23 1; 23(4)·1; Л: 1234(5); Л: 1234·123(4)5; Л: (1)2345 П	
gis ¹ -a ¹	Л: 23(45) 1	Приклад № 2
gis ² -a ²	Л: 123(4); 12(45)·1; 2345·13(4)5	
a ^{1,2} -b ^{1,2}	Л: (1)2 1	
b ^{1,2} -h ^{1,2}	Л: (2) 1	
h ¹ -c ²	Л: (3)45 12(3)45	Приклад № 3
h ² -c ³	Л: 145 1(45); (1)234(5) 12	
c ³ -des ³	Л: 1234(5); 1234(5) 1(2)45	
cis ³ -d ³	Л: 123(4); 123(4) 145	
d ³ -es ³	Л: 23(4) 13	Приклад № 4
dis ³ -e ³	Л: 12(4) 13	
e ³ -f ³	Л: (1)2 1(3)	Приклад № 3
f ³ -ges ³	Л: 1234(5) 1(2)45	
fis ³ -g ³	Л: (123)4 1	Приклад № 4
g ³ -as ³	Л: 123(4) П	Приклад № 4
gis ³ -a ³	Л: 12(3) 1(2)3(45)	Приклад № 4

Таблиця тонових трелей

Звуки	Аплікатура	Ілюстрації
c ^{1,2} -d ^{1,2}	Л: 123(45)	
cis ^{1,2} -dis ^{1,2}	Л: (1)23(4)	
cis ² -dis ²	Л: 123(4) 1234	
d ^{1,2} -e ^{1,2}	Л: 12(3)	
es ^{1,2} -f ^{1,2}	Л: 1234(5) 12(34)5	
e ^{1,2} -fis ^{1,2}	Л: 1234(5) 1(2)	
a ^{1,2} -g ^{1,2}	Л: 123(45) 1	
fis ¹ -gis ¹	Л: 2345 1(23)4	
fis ² -gis ²	Л: (1)23(4) 1; 23(45) 1	
g ^{1,2} -a ^{1,2}	Л: 12(3) 1	
g ² -a ²	Л: (1)2(34) П	
gis ¹ -ais ¹	Л: (1)2(45) 12(34)5	
gis ² -ais ²	Л: (1)2(45) 1; 1245 1(3)	
a ^{1,2} -h ^{1,2}	Л: 1(2) 1	
b ¹ -c ²	Л: 1345 12(3)45	Приклад № 3
b ² -c ³	Л: 2345 (23)	Приклад № 7
h ¹ -cis ²	Л: (23)45 12(3)4	
h ² -cis ³	Л: 1(23)4 145	Приклад № 3
c ³ -d ³	Л: 123(45) 1(23)45	
cis ³ -dis ³	Л: 12(3)4 145	Приклад № 6
d ³ -e ³	Л: 12(30) 1(3)	
es ³ -f ³	Л: (1)2(4) 13	Приклад № 8
e ³ -fis ³	Л: 12(45) 1(3)	Приклад № 9
f ³ -g ³	Л: (12)34(5) 1(2)45	Приклад № 10
fis ³ -gis ^{3*}	Л: (23)4 1(23)4	Приклад № 11
g ³ -a ³	Л: 12(34) 1(2)3(45)	

МУЗИЧНІ ПРИКЛАДИ

Приклад № 1

М. Равель. П'єса у формі хабанери



Приклад № 2

І. Юн. Китайські картинки



Приклад № 3

К. М'ясков. Чарівна сопілка



Приклад № 4

I. Фролов. Концертна фантазія (на теми з опери Дж. Гершвіна «Поргі і Бесс»)

Переклад для сопілки С. Максимів

Vivace

Приклад № 5

Ф. Гідаш. Концерт D-dur, III ч.

Приклад № 6

I. Юн. Китайські картинки

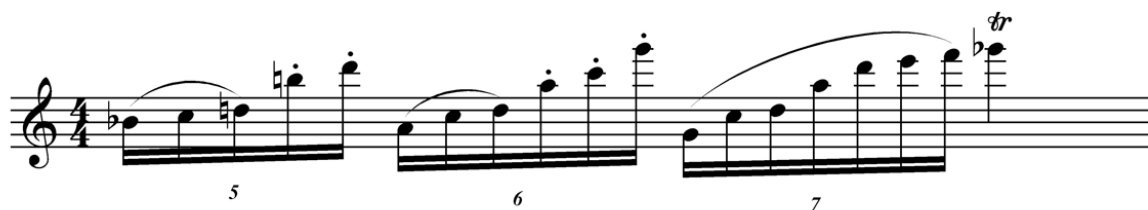
Приклад № 7

Л. Донник. Слобожанські замальовки

Moderato

Приклад № 8

Г.-М. Лінде. Блокфлейтовий віртуоз, V ч.



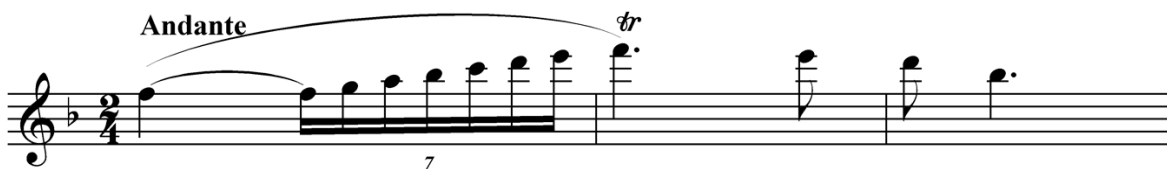
Приклад № 9

В. Цайц. Візерунки



Приклад № 10

І. Вимер. Гуцульська рапсодія



Приклад № 11

Е. Кьоллер. Етюд № 3



ТРАДИЦІЙНА СКРИПКОВА МУЗИКА В СЕЛІ СТАВИЩЕ КАМІНЬ-КАШИРСЬКОГО РАЙОНУ ВОЛИНСЬКОЇ ОБЛАСТІ

Ольга Олексюк

УДК 787.1(477.82)

Пропоноване дослідження стосується поліської традиційної скрипкової музики с. Ставище Камінь-Каширського району Волинської області. За основу взято матеріали з власних експедицій авторки. Аналізується функція та стан збереження скрипкової традиції в селі, а також розглядається репертуар скрипальця Артема Цимбалюка – лідера в народноінструментальній практиці всієї досліджуваної зони.

Ключові слова: традиційна скрипкова музика, народноінструментальна практика, скрипаль, регіон, Волинь.

The suggested essay concerns the Polissia traditional violin music in Stavvshche village (Kamin-Kashyrskiy district, Volyn region). The author uses her expeditionary materials as the foundation. The function and safety of the violin tradition of the village are analysed and the repertoire of violinist Artem Tymbaliuk, a leader of the whole explored area's folk instrumental music, is examined.

Key words: traditional violin music, volk instrumental practice, violinist, region, Volyn.

Швидкі поступи цивілізації докорінно змінюють умови нашого життя, побуту, праці та дозвілля. Помітно впливають вони і на музичне життя сільського середовища, дедалі менше місця залишається для автентичної фольклорної традиції.

Яскравими і впливовими носіями музичної культури на селі донедавна були (а в істотно редукованих формах і донині залишаються) виконавці весільних капел, де провідну роль тривалий час відігравали скрипалі. На сьогодні пасивними продовжувачами народної інструментальної традиції на Волині¹ є хіба що музиканти старшого покоління, середній вік яких становить сімдесят років. Тому дедалі очевиднішою постає проблема збереження і переда-

чі багатовікових традицій наступним поколінням. Вирішення цих завдань вимагає зусиль багатьох дослідників. Хоча треба поспішати, бо прогаяне сьогодні, завтра буде втраченим назавжди.

Деякі відомості про народні інструменти та інструментальну музику Полісся є в працях М. Лисенка-Дністровського², О. Кольберга³, А. Гуменюка⁴. Чимало місця народній інструментальній музиці «поліщуків» відведено в монографії Ф. Колесси та К. Мошинського⁵. Їхній доробок становить практичний і науковий інтерес для дослідників поліського музичного фольклору, оскільки в книзі вміщено транскрипції народних пісень та інструментальних мелодій, зафіксованих на початку ХХ ст.

Упродовж останніх років дослідження традиційної інструментальної музики Західного Полісся, паралельно з фіксацією пісенного репертуару, проводили співробітники Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка – І. Федун⁶, Ю. Рибак⁷, Л. Лукашенко⁸, провідні фольклористи науково-дослідної лабораторії Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського М. Хай⁹, І. Клименко¹⁰, а також молода рівненська дослідниця В. Ярмола (Тринчук)¹¹.

Нині дослідження поліської скрипкової музики перебувають на початковій стадії розробки і потребують вироблення поглиблених методологічних підходів.

Завданням нашої статті є: 1) визначення стану збереженості та функціональних властивостей скрипкової традиції у с. Ставище порівняно з іншими, відомими в українській етноорганологічній науці волинсько-поліськими скрипковими практиками; 2) характеристика дослідженості скрипкової традиції в обстеженому авторкою ареалі; 3) опис специфічних для досліджуваної традиції способів тримання і застосування смичка та самого інструмента – скрипки; 4) характеристика виконавських прийомів гри (репертуар та манера виконання); 5) визначення складів місцевих інструментальних капел.

Як свідчать експедиційно-польові матеріали, сусіднє село Качин, якому підпорядковане Ставище, славилося династією скрипалів Швораків: Касіян Мартинович (1884–1966), Клим Касіянович (1913–1983), Василь Климович. У кожному селі, розташованому поблизу Ставища, діяли інструменталь-

ні капели, лідерами яких також були (дехто керує й досі) скрипалі: Петро Крисан (с. Личини Камінь-Каширського р-ну), Василь Синовчишин (Синовчик) (с. Датинь Ратнівського р-ну), Григорій Філозоф (с. Велимче Ратнівського р-ну), Василь Гайдучик (Кисіль) (с. Велимче Ратнівського р-ну).

Яскравим представником скрипкової традиції с. Ставище є Артем Романович Цимбалюк, 1929 р. н. З його слів відомо, що в самому селі тільки за його пам'яті жило три скрипалі, від яких музикант переймав скрипкову гру. Така ситуація створювала велику конкуренцію між музикантами, що сприяло підвищенню рівня скрипкової культури в досліджуваній місцевості.

Інструментальна музика, представлена чотирма основними групами інструментів (за систематикою Е. Горнбостля – К. Закса), супроводжувала всі сільські свята, заваби та й загалом побут. Найпоширенішими були такі інструменти: *ідіофони* – дзвіночки; *мембранофони* – решітка (малий барабан), барабан (великий барабан); *хордофони* – скрипка; *аерофони* – свистун (окарино-подібні), свистілка (свисткові), пізніше з'явилися гармошка



Карта ареалу поширення традиційної скрипкової музики с. Ставище

(язычкові) і кларнет.

А. Цимбалюк при визначенні частин скрипки використовував таку термінологію: «ручка» – шийка, «верхня дошка» і «нижня дошка» – верхня і нижня деки; каблуки – обичайки, якими скріплюють верхню та нижню деки; «душа» – кілок, вставлений між деками; «закрутаси» – кілки, на які натягують струни; струни: «перша» – мі, «друга» – ля, «пудбас» – ре, «бас» – соль.

Скрипка настроювалася на основі чистих квінт. Якщо в капелі була гармошка, то, відповідно, цей інструмент настроювався під неї.

Скрипалі досліджуваної місцевості починали настроювати скрипку з першої струни (традиційний спосіб настроювання), на відміну від музикантів Рівненського Полісся, у яких стрій починався з другої струни (академічний спосіб настроювання).

У різних локальних зонах регіону своєрідним був спосіб тримання скрипки та смичка, постановка ігрового апарата, що мало важливе значення під час гри на інструменті. Від постановки рук і способу тримання скрипки залежить спосіб видобування звука, чистота інтонування. Музиканти тримали скрипку на лівому плечі, притискаючи її бородою. У деяких випадках скрипаль тримав інструмент на правому плечі (с. Датинь Ратнівського р-ну). Тримаючи скрипку, музиканти притискали кисть лівої руки до шийки і це відбивалося на звуковисотному інтонуванні (незначне пониження або підвищення) звука.

Як засвідчив інформант, скрипалі в селі Ставище під час гри переважно сиділи, а музикували під час ходи лише тоді, коли йшли дорогою до і від шлюбу, а також при обходженні дворів на «кбляди». Під час руху весільного «поїзда» музиканти йшли попереду, безпосередньо за тим учасником ходи, який ніс коровай (див. фото № 2).

Важливу роль у тембрових властивостях звука відіграє також аплікатура, яка в поліських скрипалів обмежувалася трьома пальцями. При цьому грали переважно на першій і другій струнах, а «бас» і «пудбасок» використовували для вторування мелодії. Усі твори виконувалися в першій позиції. Для переходу за її межі досвідченіші скрипалі застосовували випрямлення четвертого пальця (тільки на першій струні), наприклад:



У більшості випадків скрипалі виконували тільки одноголосні мелодії. Подвійні ноти при гри виникали внаслідок зачіпання однієї порожньої струни або коли виконавець ставив палець одразу на дві струни (звучить квінта). Подвійні ноти (найчастіше октава) зазвичай трапляються в закінченнях речень і періодів (в усіх транскрибованих авторкою мелодіях):



Тембр звука в поліській скрипковій культурі відзначається «відкритим», різким, гнусавим звучанням. Для скрипкової музики с. Ставище властива імпровізаційність, що спричиняє варіаційний тип розвитку музичного твору. Жодна частина в польці не повторюється однаково. Варіаційність виявляється в ритмічному дробленні опорних звуків, частому використанні мелізмів (форшлагів і мордентів), ритмічних фігурацій:



У Ставищі скрипалями ставали переважно бідні музиканти, тому музика була лише додатковим заробітком. Крім цього виду діяльності, кожен з них займався якимось ремеслом (столярством, бондарством). Звичайно саме скрипаль був головним у своєму гурті; він був як організатором, так і музичним керівником. Музикант-скрипаль сам домовлявся із замовником за бави чи весілля про оплату, час роботи та ін. Оплата ділилася порівну на всіх, хоча, за словами А. Цимбалюка, були такі капели, де барабанщику давали менше, ніж скрипалеві чи гармоністу. За звичаєм, наприкінці кожного весілля музикантам давали підощву від коровай, пляшку горілки і до скрипки чіпляли червоні стрічки. Крім весільних забав, музик запрошували на хрестини, коляди, вечорниці, толоку, обжинки.

Склад інструментального гурту в Ставищі був таким: довоєнний період: скрипка + бубон (решітка); післявоєнний період: скрипка + гармошка + великий барабан з тарілкою (див. фото № 1); скрипка + гармошка + кларнет + великий барабан з тарілкою (див. фото № 3) (пор. з табл.).

Кожний з інструментів виконував певну функцію: скрипка – мелодичну, кларнет – мелодичної



Фото № 1. Сільська капела в складі: скрипаль – Артем Романович Цимбалюк, 1929 р. н., гармоніст – Василь Іванович Мишей, 1940 р. н., барабанщик – Олександр Ігнатович Деркач, 1928 р. н.



Фото № 2. Весілля в с. Ставище

«втори», гармошка – мелодично-гармонічну, барабан – ритмічну. Як заповняють інформанти, ніхто з поліських музикантів не знав нотної грамоти, тобто всі вони грали «на слух».

А. Цимбалюк є яскравим носієм скрипкової традиційної музики досліджуваного регіо-

ну. У його виконавській практиці простежуються такі риси народного професіоналізму:

1) *музичний хист та природний потяг до музики*, що є важливою рисою становлення музиканта-скрипаля. Так, Артем у 8-річному віці змайстрував собі маленьку скрипочку.



Фото № 3. Весілля у с. Олександрія (1970-ті роки).

Сільська капела у складі: скрипаль – Артем Романович Цимбалюк, 1929 р. н., гармоніст – Василь Іванович Мишей, 1940 р. н., кларнетист – Володимир Петрович Кондратюк, 1931 р. н., барабанщик – Олександр Ігнатович Деркач, 1928 р. н.

Взяв у батька шматок дошки і вирізав її у формі скрипки. Потім знайшов тоненькі дротики і почіпляв їх замість струн. Щоб скрипка блищала, порізвавши пальця, намастив її кров'ю, а для смичка відрізав волос з конячого хвоста. Грав він так 2 роки, поки батько не купив йому справжню, хоча й стареньку скрипку.

А. Цимбалюк має хороші музичні дані, про що свідчить чистота інтонування, настроювання інструмента без допоміжних засобів. Має хорошу пам'ять – може відтворити мелодію, почувши її один раз. За характером – енергійний, рішучий, що вивело його в роль лідера між своїми товаришами;

2) *навчальна (етнопедагогічна) практика.* Перші навички гри отримав від шкільного вчителя музики – Тадеуша Лаврицького. Подальше навчання продовжувалося шляхом переймання скрипкових мелодій «на слух» від досвідченіших майстрів-виконавців. Сам скрипаль систематичного навчання не проводив: весь ет-

нопедагогічний процес зводився до епізодичних ситуативних порад музикантам, у тому числі своїм дітям і внукам;

3) *знання репертуару* (як свого автохтонного, так і прилеглих регіонів). Уже в ранньому віці скрипаль засвоїв значну частину свого репертуару і в 13 років разом зі старшим братом Семеном Романовичем Цимбалюком «відіграв» своє перше весілля, на якому, крім обрядових награвань, виконував чимало танцювальних мелодій. Репертуар музиканта складається переважно зі зразків танцювально-розважального характеру, а саме: загальнонаціональні та регіональні – козачки, гопакі, крутаки, коломийки; напливові – польки, обертки, краков'яки, карапети, частушки, «Яблучко», «Семьоновна», «Коробочка»; бальні – вальси, фокстроти. Крім танцювальних творів, репертуар А. Цимбалюка становлять весільні марші, що водночас виконуються і як награвання «до слухання», весільні пісні та приспівки;

Склад інструментальних гуртів в околицях с. Ставище

Виконавці	Довоєнний період	Післявоєнний період
Цимбалюк А. Р. 1929 р. н. с. Ставище, Камінь-Каширський р-н	скрипка + бубон; скрипка + решітко	скрипка + гармошка + великий барабан з тарілкою; скрипка + гармошка + кларнет + великий барабан з тарілкою
Філозоф Г. І. 1940 р. н. с. Велимче, Ратнівський р-н	скрипка; гармошка; скрипка + решітко; скрипка + барабан	скрипка + гармошка + кларнет + барабан; скрипка + баян + кларнет + барабан
Сливка С. М. 1951 р. н. с. Рокита, Старовижівський р-н	скрипка + бубон; гармошка	скрипка + баян + барабан; скрипка + баян + кларнет + барабан; скрипка + баян + сопілка + барабан
Міндер Т. В. 1932 р. н. с. Яревище, Старовижівський р-н	скрипка + гармошка+ барабан	скрипка + скрипка-«втора»; скрипка + гармошка + барабан; гармошка + барабан; скрипка + гармошка+ кларнет + барабан; скрипка + баян + кларнет + барабан
Романчук В. Я. 1932 р. н. с. Седлище, Старовижівський р-н	скрипка + бубон	скрипка + барабан; скрипка + мандоліна + барабан; скрипка + скрипка + мандоліна + барабан; скрипка + скрипка + баян + кларнет + барабан; скрипка + балалайка + барабан; скрипка + гармошка + барабан
Кизицький А. Б. 1936 р. н. с. Кримне, Старовижівський р-н	скрипка + барабан	скрипка + гармошка + бубон; скрипка + баян + бубон

4) постійна практика гуртової гри. У післявоєнні роки А. Цимбалюк створив свою власну капелу, до складу якої, крім нього, входили гармоніст Василь Іванович Мишей (1940 р. н.) та барабанщик Олександр Ігнатович Деркач (1928 р. н.). Капелу запрошували на різні заходи не тільки в села Камінь-Каширського району, а й у сусідні райони (Ратнівський, Ковельський та Любешівський), а також на концерти, фестивалі та конкурси, де вона не раз завойовувала призові місця;

5) досконале володіння скрипкою (альтом) та іншими інструментами (гармошка, барабан). А. Цимбалюк у дитинстві грав на скрипці, згодом йому з Німеччини привезли альт, на якому він грає й досі. Стрій цього інструмента

не відповідає строю академічного альту (с, g, d¹, a¹), а на півтора тони він нижчий від строю скрипки (тобто e, h, fis, cis).

Постановка гри на інструменті в А. Цимбалюка схожа на академічну, тобто скрипку він кладе на ліве плече. Шийка скрипки лежить на долоні, а не на великому пальці, як в академічній постановці; смичок тримає випрямленими пальцями, а великий палець розташований за колодочкою. Усі твори виконуються в першій позиції, для чого задіяні три пальці. Для переходу в цю позицію (тільки на струні «мі») скрипаль застосовує прийом «під'їзду» четвертого пальця. Він використовує переважно штрихи *legato* та *detaché*. Дещо контрастує з народним способом гри властиве А. Цимбалюкові

вібрування звука, яке він перейняв від «академістів» (з його слів, із телебачення).

Виконувані скрипалем твори мають переважно просту двочастинну або тричастинну форму. У його репертуарі налічується багато обрядових, зокрема весільних, пісень. Декілька пісень співала у супроводі скрипки його дружина – Ганна Володимирівна. В основному ці твори виконувалися в тональностях *G-dur* та *D-dur*.

Сьогодні скрипкова традиція Західного Полісся поступово відмирає. Похилий вік скрипалів перешкоджає якісному відтворенню музичного матеріалу. Незважаючи на це, і в наш час є скрипалі, які належним чином можуть репрезентувати музичну традицію свого осередку, дати цінну етнографічно-культурологічну інформацію тощо. Повноцінне вивчення скрипкової культури досліджуваного регіону вимагає мобілізації зусиль як виконавців, так і фольклористів-музикознавців. У цьому плані репертуар Артема Цимбалюка, який тяжіє до традиційних жанрів народної інструментальної музики регіону, у зіставленні з сусідніми локальними осередками, може слугувати для часткової реконструкції скрипкової традиції всієї досліджуваної зони.

¹ Подібну ситуацію спостерігаємо також на Східному Поділлі, Наддніпрянщині і Полтавщині. У карпатських регіонах (Бойківщині та Гуцульщині) та Західному Поділлі народні скрипалі на 20–30 років молодші, а в окремих випадках – і на 40–50 років.

² *Лысенко-Днистровский М., Назина И., Шевчук С.* Народные музыкальные инструменты // *Общественный*

семейный быт и духовная культура населения Полесья. – Минск, 1987. – С. 351–352.

³ *Kolberg O.* Wołyń. – Wrocław; Poznań, 1964. – Т. 36.

⁴ *Гуменюк А.* Інструментальна музика. – К., 1972. – 485 с.

⁵ Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського. – К., 1995. – 432 с.

⁶ *Федун І.* Деякі паралелі в традиційній інструментальній музиці Західного Полісся (Україна) і Литви // *Фольклористичні візії (учні – вчителів І. В. Мацієвському з нагоди 60-річчя): Зб. статей і матеріалів.* – Тернопіль, 2001. – С. 53–64; *Лукашенко Л., Поточняк А., Рибак Ю., Федун І.* Комплексні експедиції на Велике Полісся // *Традиційна народна музична культура Західного Полісся та Західної Волині.* – Л., 1997. – С. 17–22; *Федун І.* Вербальна поведінка музикантів традиційних інструментальних ансамблів Західного Полісся // *Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся.* – Рівне, 2004. – Вип. 5. – С. 109–124.

⁷ *Рибак Ю.* Обрядові пісні Верхньоприп'ятської низовини (мелотипологія – мелогографія – культурогенеза): Дис. ... канд. мистецтвознав. – Л., 2005. – 188 с.; *Лукашенко Л., Поточняк А., Рибак Ю., Федун І.* Зазнач. праця.

⁸ *Лукашенко Л., Поточняк А., Рибак Ю., Федун І.* Зазнач. праця.

⁹ *Хай М. Й.* Традиційний музичний інструментарій Полісся (до питання примітиву в музиці) // *Родовід.* – 1997. – Ч. 16. – С. 104–113; *Хай М.* Традиційний музичний інструментарій та інструментальна музика Полісся // *Зелений Шум Полісся: Традиційна культура поліського краю.* – К., 2002. – С. 17.

¹⁰ *Клименко І.* Архів аудіозаписів українського фольклору в лабораторії музичної етнографії // *Проблеми етномузикології: Зб. наук. праць.* – К., 2004. – Вип. 2. – С. 338–357.

¹¹ *Тринчук В.* Аналіз репертуару скрипалів Рівненського Полісся // *Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся.* – Рівне, 2003. – Вип. 6. – С. 140–167; *Тринчук В.* Скрипкова музика Рівненського Полісся (на прикладі традицій Дубровицького та Рокитнівського районів): Дипломна робота. – Рівне, 2003. – 80 с.; *Тринчук В.* Скрипкова музика у фольклорній традиції Рівненського Полісся // *Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся.* – Рівне, 2003. – Вип. 3. – С. 100–121; *Тринчук В.* Скрипкові мелодії з села Велимче // *Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся.* – Рівне, 2004. – Вип. 5. – С. 176–192.

В статтє рассматриваются особенности функционирования традиционной скрипичной музыки села Ставище Камень-Каширского района Волынской области. В основе – материалы экспедиций автора публикации. Анализируется функция и современное состояние скрипичной традиции в селе, а также рассматривается репертуар скрипача Артёма Цымбалюка – лидера инструментальной практики всей исследуемой зоны.

Ключевые слова: традиционная скрипичная музыка, народноинструментальная практика, скрипач, регион, Волынь.

ТВОРЧА Й ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ВІКТОРА ДОВБИЩЕНКА У 1938–1947 РОКАХ

Олександр Безручко

УДК 7.071.2(477)“19” Довбищенко

Стаття присвячена дослідженню творчої та педагогічної діяльності в 1938–1947 роках видатного українського режисера театру й кіно, педагога Віктора Довбищенка (1910–1953) у контексті розвитку мистецької освіти в Україні.

Ключові слова: *В. Довбищенко, становлення мистецької освіти в Україні, кінематограф, театр, режисер.*

The article deals with the creativities and pedagogical activities of the famous Ukrainian producer, director and teacher Viktor Dovbyshchenko (1910–1953) in 1938–1947 in context of the art educational development.

Key words: *Viktor Dovbyshchenko, art educational development in Ukraine, cinema, director.*

Педагогічна і творча діяльність видатного українського режисера театру та кіно, педагога Віктора Семеновича Довбищенка (21.11.1910, Харків. – 24.09.1953, Київ), чие сторіччя від дня народження будемо святкувати в листопаді цього року, на жаль, ще недостатньо вивчена.

За своє коротке, але надзвичайно плідне життя В. Довбищенко в театрі поставив більше шістдесяти вистав, серед яких: «Скупий лицар» О. Пушкіна (1928), «Професор Мамлок» Ф. Вольфа (1935), «Лісова пісня» Лесі Українки (1939, 1949), «Украдене щастя» І. Франка (1945), «Одруження» М. Гоголя (1952). Його ім'я пов'язане з українським кінематографом: як режисер-постановник у співавторстві з В. Галицьким він 1937 року зняв короткометражний художній фільм «Кандидат» («Чий кандидат?»), який, на жаль, не зберігся.

В. Довбищенко поєднував творчу працю з педагогічною: був доцентом Київського державного інституту кінематографії (КДІК) (1935–1936), викладачем Акторської школи при Київській кінофабриці (АШККФ) (1935–1936), Київського хореографічного технікуму (1935–1937), акторських і режисерських курсів при Харківському, Донецькому (Сталінському), Одеському, Луганському (Ворошиловградському) театрах; керівником курсу режисерів і акторів театру КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого (1947–1953). У цих навчальних закладах він викладав «Режисуру» та «Акторську майстерність».

Науковим завданням цієї статті є реконструкція найменш вивченого періоду творчого й педагогічного життя В. Довбищенка (починаючи з 1938 р.), коли він закінчив своє навчання в режисерській лабораторії О. П. Довженка при Київській кінофабриці

й власну педагогічну діяльність у кінематографічних й театральних навчальних закладах Києва та переїхав до Харкова, у якому розпочинав свою творчу й педагогічну діяльність. Кінцевим пунктом цього періоду став 1947 рік, коли В. Довбищенко залишив творчу й педагогічну діяльність у Ворошиловградському драматичному театрі та переїхав до Києва. Для вивчення цього періоду було опрацьовано українські й російські архіви, серед яких: приватні архіви онуки митця О. Пазенко та відомого кінознавця Л. Череватенка, Центральний державний архів-музей літератури і мистецтв (ЦДАМЛМ) України, Державний архів м. Києва (ДАК), архів Всеросійського державного університету кінематографії (ВДІК) ім. С. А. Герасимова, архів-музей Національної кіностудії художніх фільмів імені Олександра Довженка, архів Київського національного університету театру, кіно і телебачення (КНУТКТ) ім. І. К. Карпенка-Карого, Галузевий державний архів Служби Безпеки (ГДА СБ) України, мемуари митців, які знали В. Довбищенка, серед яких чільне місце посідають спогади В. Галицького, тогочасна преса тощо.

Після припинення викладання в Київському державному інституті кінематографії (КДІК), Акторській школі при Київській кінофабриці (АШККФ) та навчання в Режисерській лабораторії О. П. Довженка (РЛККФ), 2 березня 1938 року В. Довбищенко звільнився з Київської кіностудії за власним бажанням (наказ по студії № 64 за 1938 р.).

Проте Київ він не залишив, оскільки в червні того ж року разом із балетмейстером Нельсоном випустив у Київському театрі опери і балету виставу (балет) «Копелія», яка була дипломною роботою його учнів із Київської хореографічної школи. Звільнившись 1 вересня 1938 року з хореографічної школи за власним бажанням¹, В. Довбищенко переїхав до Харкова, де працював режисером у ТРАМі (Театрі робітничої молоді), реорганізованому в Харківський державний драматичний театр ім. Ленінського комсомолу, протягом сезону 1938–1939 років. У цьому театрі, починаючи з 1935 року по 1940, працювала його дружина Тетяна Олександрівна Вечора².

1938 року в цьому театрі В. Довбищенко перший у Радянському Союзі поставив п'єсу Б. Войтеховича і Л. Ленча «Павел Греков»³. Крім того, до його режисерського активу 1938 року увійшла опера «Майська ніч» (за М. Лисенком)⁴.

У Харкові В. Довбищенко не залишив педагогічної діяльності: керував Харківськими курсами режисерів⁵. Разом із учнями він протягом 1938–1939 років поставив студійні (навчальні) вистави «Одруження» за М. Гоголем та «Сто тисяч» І. Тобілевича (І. Карпенко-Карого)⁶.

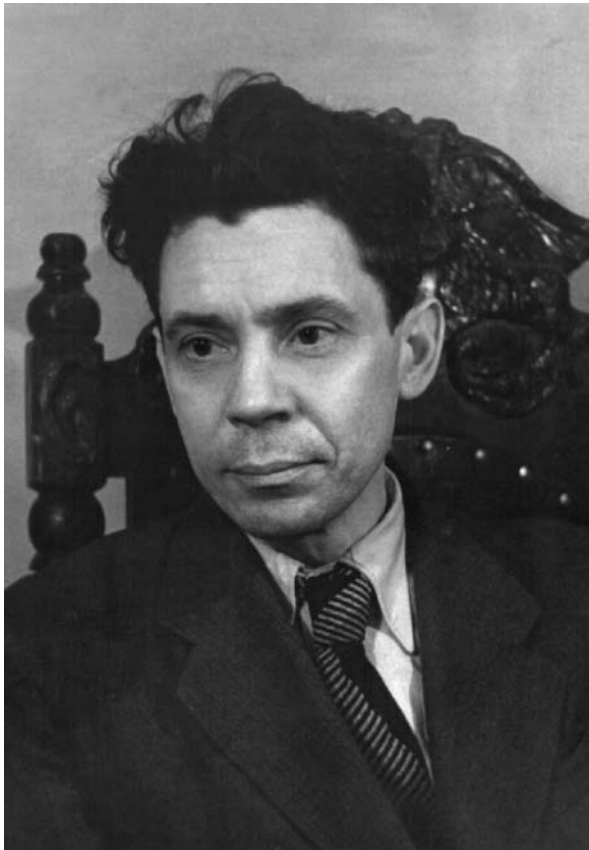
1939 року Українське управління у справах мистецтв перевело В. Довбищенка режисером до Одеського театру Революції. 1940 року до Одеси переїхала дружина з дітьми: донькою від першого шлюбу Катериною Іванівною Петраковою і їхньою спільною донькою Галиною, яка народилась 1938 року.

В Одеському театрі Революції В. Довбищенко поставив вистави: «Лісова пісня» Лесі Українки, «Украдене щастя» І. Франка, «Циганка Аза» М. Старицького, «Сашка» К. Фіппа, «Місяць в селі» І. Тургенєва тощо.

Фахівці позитивно оцінювали режисерську діяльність В. Довбищенка, зокрема «Лісову пісню»: «Довбищенко поставив “Лісову пісню”. Це була вже зріла вистава, що дала визнання молодому режисерові. Він хотів показати її не як декоративно-феєричну казку, а як українську філософську поему-міф. І Мавка стала земною, Мавка набула життя і плоті. І не пасторальний пастушок Лукаш, – це людина, яку мучить роздвоєність, і в його витті-стогоні, у відповідь на виття вовкулака – трагедія людини в безвиході. Режисер прагнув показати природу, в якій народжується людська душа, яка втрачає душу, стає звіром. І тільки Кохання, що уособлюється в поезії, музиці, може повернути людині, яка обернулася на вовкулаку, її душу»⁷.

В. Довбищенко вважав цю постановку вдалою: «“Лісова пісня” та “Місяць в селі” (перший досвід Тургенєва українською) – значні етапи моєї творчої біографії»⁸.

В Одесі В. Довбищенко не припиняв педагогічної діяльності. Підтвердженням цього є його запис у «Автобіографії»: «Читав лекції



Віктор Довбищенко

з «майстерності актора» в Театральному училищі і в студії Театру Революції»⁹.

В Одеському театральному училищі художній керівник курсу В. Довбищенко поставив разом зі студентами дві вистави – «Місяць в селі» за І. Тургенєвим та «Назар Стодоля» Т. Шевченка¹⁰.

«У 1941 році мала здійснитися мрія: випуск Одеського театального училища – випуск, яким Довбищенко керував, мав стати театром молоді, – писала А. Верн. – Війна! – Вона розвіяла акторів по своїх шляхах, дала в руки гвинтівку, відірвала від рідної землі.

Довбищенка війна застала з його колективом у Мінську, де готували виставу «Украдене щастя». Генеральна репетиція припинилась, коли бомба впала поруч театру»¹¹.

Починаючи з 1936 року до 1941 року В. Довбищенко, як він писав в «Автобіографії», «працював над книгою «Історія української режисури». Рукопис і всі чернетки загинули під час Великої Вітчизняної війни»¹².

29 травня 1941 року Одеський театр у повному складі виїхав на гастролі до

Білорусії. Було заплановано показати шістнадцять вистав української та західноєвропейської класики, п'єси сучасних драматургів: «Платон Кречет» О. Корнійчука, «Васса Железнова» М. Горького, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «Підступність і кохання» Ф. Шиллера, «Циганка Аза» М. Старицького, «Мораль пані Дульської» Г. Запольської тощо. Одночасно В. Довбищенко планував репетирувати драму І. Франка «Украдене щастя».

Попередні гастролі були успішними, а тому в Білорусії радо зустріли поїзд із Одеси, розкупили, не зважаючи на паралельні гастролі МХАТу, усі квитки. 3 червня показали виставу «Богдан Хмельницький» за п'єсою О. Корнійчука. 22 червня в Театрі імені Янки Купали о 10.00 мала відбутися шефська вистава «В степах України» для солдатів мінського гарнізону, проте зал був майже порожнім. Війна! Вечірню виставу скасували, проте, В. Довбищенко репетирував «Украдене щастя» так само, як напередодні. Розпочалися бомбардування. Частину акторів і працівників театру демобілізували, В. Довбищенка за станом здоров'я залишили в тилу. Залишки театру трьома групами вирішили самостійно евакуюватися. З Мінська вони, здебільшого пішки, протягом місяця дісталися до Одеси. В. Довбищенко й Т. Вечора в Одесі узяли дітей і вже вдруге з початку війни евакуювалися. Тепер уже до Харкова.

Комітет у справах мистецтв УРСР у серпні 1941 року в Харкові з акторів, евакуйованих із різних областей України, для обслуговування Закавказького фронту, Чорноморського флоту, військових шпиталів організував Український драматичний театр (згодом став Луганським обласним українським театром). Його засновниками вважаються В. Довбищенко й О. Громов.

У вересні 1941 року В. Довбищенку з родиною довелось уже втретє евакуюватися – тепер до Південного Кавказу. У Нальчику митець поставив «Партизани в степах України» О. Корнійчука, «Безталанну» І. Карпенка-Карого, «Суворі часи» («Наші дні» С. Герасимова).

Окрім Українського драматичного театру, В. Довбищенко керував Державним кабардинським театром КБАРСР, де поставив три

п'єси П. Меріме, «Чапаєва» Д. Фурманова, «Лікаря з примусу» Мольєра та ін. А. Вер згадувала, що в кабардинському театрі він «разом з молодим Кабардоковим пише п'єсу "Пісня про прекрасну Даханого", працюючи разом з поетом Аскіровим. Це був бурхливий період, період кипучої режисерської роботи. За цей рік Довбищенко поставив більше вистав, ніж за п'ять попередніх. Йому вдалось завоювати любов молоді театру, створити драматургічну організацію, згуртувати навколо театру літературні сили Кабарди»¹³.

Паралельно Довбищенко працював ще й у Театрі російської драми, де поставив «Напередодні» О. Афіногенова. Слід відзначити, що ця складна творча робота відбувалася в складних умовах безпосередньої близькості фронту.

В останніх числах серпня 1942 року В. Довбищенко (учетверте) із сім'єю евакуювався, тепер уже з Нальчика. Найнеобхідніший театральний реквізит довелося виносити буквально на руках. Українські артисти під керівництвом В. Довбищенка були підпорядковані Закавказькому фронту, обслуговуючи прифронтові райони й ДКА Баку, Тбілісі, Моздока, Грозного, Кутаїсі, Батумі.

Актор Українського музично-драматичного театру Ю. Морфессі згадував, що 1943 року до їхнього театру за наказом ЦК КП(б)У додали ще одну трупу з Харкова. Цей об'єднаний театр очолив відомий український режисер В. Довбищенко.

Варто відзначити той факт, що за чотири роки війни український театр під керівництвом В. Довбищенка дав тисячу п'ятсот вистав. Артисти, як справжні патріоти, віддавали зібрані кошти на побудову танків і кораблів.

Після визволення України на рідну землю поверталися не лише заводи, але й кіностудії, театри, мистецькі навчальні заклади. У травні 1944 року Український драматичний театр, за наказом уряду УРСР, переїхав до Ворошиловграда. Таким чином, В. Довбищенко стає режисером Ворошиловградського (нині – Луганського) драматичного театру.

Постійного приміщення, закріпленого за українським театром, тоді не було. Артисти виступали в клубах Ворошиловграда (у тому

числі в клубі ім. Сталіна та Палаці культури імені В. Леніна) і в області. Слід відзначити, що В. Довбищенко інтенсивно працював, не зважаючи навіть на те, що театр зазнавав значних матеріальних труднощів: не вистачало костюмів і декорацій. Один з акторів – Ю. Морфессі – згадував, що «не було перук, і часто на сцені можна було побачити замість мальовничих декорацій живі дерева»¹⁴.

В. Довбищенко у виставах «Партизани в степах України» О. Корнійчука, «Украдене щастя» І. Франка, «Інесі менадо» П. Меріме, «Чапаєв» Д. Фурманова, «Голова Асхада», як писала А. Верн, «шукав філософського розкриття життєвих трагедій, підносив експресивну драму і домагався найглибшого її показу, найвиразнішого подання глядачеві.

Весь час шукання, безупинний хід уперед, будь-що вперед. Спіткнувся, упав – подивись, що стало на заваді. Відкинь гострий камінь, об який спіткнувся – і знову на гору, хай важку і круту, але ж уперед, шукаючи найкращого, проторюючи дорогу не тільки до серця, – до думки глядача.

І бачити нове. Не йти звичайним шляхом найменшого опору, а виборювати свій, хай болючий, каменистий шлях, та ж вразити, схвилювати глядача саме новим, змусити його піти з вистави зворушеним, змусити замислитись над тими чи іншими проявами життя.

Якщо актор слухає з байдужими, холодними очима, якщо актор не вмє імпровізувати, – нічого не вийде. Такий не сприйме думку автора, режисера, не доповнить її, не стане її співавтором.

І цей метод режисерської роботи – імпровізації і єднання з акторами – учасниками вистави виправдовує себе. Так Довбищенко поставив і «Украдене щастя» Франка.

Фольклорну, етнографічну частину він відкинув на другий план, навмисне приглушуючи її барви. «Украдене щастя» у ворошиловградському театрі поставлене не як пишнорекоративна, гуцульська трагедія, трагедія важкого життя людей на фоні суворої природи, людей, що крадуть один в одного неіснуюче, примарне щастя.

Михайла Гурмана подано як бунтівника без перспективи. Це глибоко трагічна постать. З молодим актором Т. Висячим ре-

жисерові довелося багато, уперто працювати. Це була швидка робота педагога, а не режисера. Але ж унаслідок Висячий зіграв справжнього Михайла. Він, Ана – Т. Вечора та Микола – І. Пригода створили міцний ансамбль. І громадськість визнала гідною цю виставу, схвилювано сприйняла її.

Поруч цієї вистави стоїть зовсім інша вистава “Ой не ходи, Грицю”. Довбищенко очистив цю виставу від мелодраматизму та етнографізму, повернув їй романтичність, узявши гоголівський ключ української пісні.

І тут Довбищенко багато працював над втіленням своєї думки про музикальність вистав: не театр з музикою має бути, а органічно його проінтегровано музикою, музичний театр.

– питання музики дуже принципове, – не раз говорив своїм друзям. – питання ритму у виставі, питання ритму у виставі, питання поліфонізму – для мене основне. Музика може звучати і в діалозі, і в мізансцені, і в паузі.

Друге прагнення – шукання експресивної трагедії, трагедії великих катастроф, зльотів, героїзму, романтики, трагедії, яка підносила би і підносила поривання глядачів, над звичайністю, над буденщиною дріб'язкового, що лишилось у спадщину від старого, досоціалістичного періоду. В щоденному розкрити глядачеві піднесене, щоб повсякденність ставала просвітленою. І, отже, шукання відповідно гострих, особливих прийомів для кожної вистави, для відбиття в ній пристрастей героїв, вимагаючи від театру образного поетичного мислення. Так у Ворошиловградському українському театрі йде боротьба за глибоке, органічне виправдання назви “музично-драматичного”¹⁵.

1940 року один із одеських театрознавців, який друкувався під псевдонімом «Т. Атрал», вважав, що три роки роботи в київській кіностудії (1935–1938) під керівництвом відомого режисера-орденоносця заслуженого діяча мистецтва О. Довженка «є роками росту і дальшого творчого формування В. Довбищенка»¹⁶. Після сталінських гонінь, пов'язаних із забороною «України в огні», про навчання в О. Довженка, як до речі і про саму режисерську лабораторію, уже ніхто не згадував.

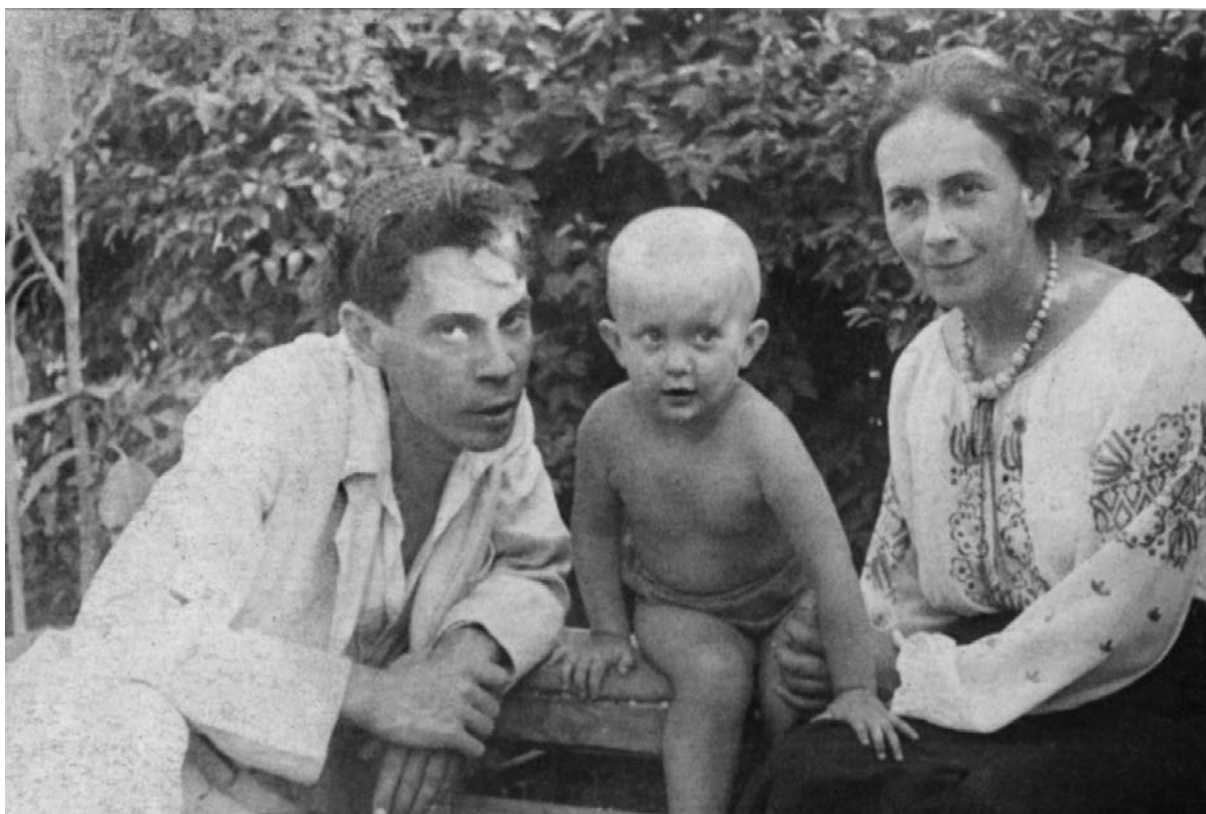
Один із небагатьох, хто наважився це зробити – лауреат Державної (Сталінської)

премії, народний артист УРСР, режисер Українського державного драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка (колишній «Березіль») Л. Дубовик, який особисто знав В. Довбищенка, у характеристиці не побоювався відмітити, що «начальний період самостійної роботи В. С. Довбищенка як режисера пройшов під керівництвом Народного артиста СРСР В. С. Василька та відомого українського кінорежисера О. П. Довженка»¹⁷.

Довженкова наука не минула даремно: В. Довбищенко плекав мрію створити виставу, яка б «узагальнювала, кристалізувала думки, почуття людей, породжені небувалими масштабами всесвітньо-історичних подій Великої війни. Саме вже час нашим драматургам створити величні образи, що стали б поруч шекспірівських. Над такою виставою – “Загибель Содому” – загибель третьої імперії і, нарешті, над виставою про нову людину-Переможця післявоєнну людину-Будівника з величною, пристрасною душею хотів би працювати Віктор Довбищенко»¹⁸.

Завдяки кінофільму «Чий кандидат?» В. Довбищенко пам'ятали в Київській кіностудії художніх фільмів. 4 квітня 1945 року на засіданні комісії Політбюро ЦК КП (б) У по культурі та літературі, на якій були присутні Голова РНК УРСР К. Литвин, його заступник Н. Бажан, директор Київської кіностудії художніх фільмів О. Горський, режисери кіностудії М. Донської, В. Браун, Г. Ігнатюк, І. Земгано, Б. Дмоховський, розглядали питання про повернення В. Довбищенка на Київську кіностудію художніх фільмів: «Сьогодні закінчений сценарій “Довбуш”, автори Дмитерко та Іванов, режисери – Довбищенко і Красій. Довбищенко в даний час знаходиться в Донбасі. Просимо перевести його з Донбасу в нашу студію»¹⁹.

Проте В. Довбищенко не відпустили із театру, швидше за все, через втручання місцевого керівництва. 1945 року секретар Ворошиловградського обласного комітету КП(б)У А. Гаєвий писав Секретарю ЦК КП(б)У Д. Коротченку про значні досягнення театру, очолюваного В. Довбищенком: «Ворошиловградський обласний український музично-драматичний театр, реєстрований в травні 1944 року з Тбілісі, за рік свого перебування в нашій області вико-



Віктор Довбищенко, донька Галина, дружина Тетяна Вечора

нав велику роботу, обслуговуючи виставами і концертами шахтарів, металургів і колгоспників Ровенського, Ворошиловського (Алчевського), Лісичанського, Сватовського і Попаснянського районів. Театр дав за цей період 320 вистав і концертів, виїжджаючи на шахти, заводи і в колгоспи. Трудящі Донбасу любили театр, високо оцінюючи майстерність українських акторів. Про це свідчить низка відгуків і друкованих рецензій. Про це говорить теплий прийом глядача»²⁰.

Такого цінного творчого працівника, як В. Довбищенко, найвище партійне керівництво після клопотання місцевого вирішило залишити у Ворошиловграді. Не зважаючи навіть на прохання тогочасного художнього керівника Київської кіностудії М. Донського: «Кінематографія повинна готувати свої українські кадри, тому обов'язково треба висувати молоді українські кадри. Треба створювати фундамент з 3–4 майстрів і навколо них групувати молоді кадри. Треба повернути на Україну людей, які виховувалися на Україні, як наприклад Луков, Савченко, Довженко.

Ігнатович пише сценарії.., і йому допомогти нікому. Теж саме і з іншими. Приїде Довбищенко, він об'єднається з Красієм, ще слабким професіоналом, отримають вони картину «Довбуш» на 7–8 мільйонів карбованців»²¹.

Слід нагадати, що перед війною над фільмом «Довбуш» працювали М. Красій та І. Кавалерідзе. Швидкий наступ німців зумовив залишення на тимчасово окупованій території частини знімальної групи, серед якої був і режисер-орденоносець І. Кавалерідзе. Через це після війни І. Кавалерідзе було відлучено від кінематографа майже на двадцять років, тому на допомогу малодосвідченому випускнику Режисерської Академії при ВДІКу М. Красію шукали сильного режисера, яким, безперечно, був В. Довбищенко.

Проте замість зйомок на Київській кіностудії та виховання молодих кінематографістів у Школі кіноакторів В. Довбищенко готував вистави у Ворошиловградському театрі, до речі, вдалі, адже про це багато писали. Так, зокрема, К. Дмитрук у статті «У твор-

чий лабораторії режисера» зазначав: «Віктор Семенович давно виношує ідею поставити на українській сцені шекспірівську п'єсу. Він і заздрить і радіє тому, що його колеги в Києві настільки блискуче впоралися з постановкою п'єси “Багато галасу даремно”. На ворошиловградській сцені він хоче показати “Гамлета”. Тепер ця ідея вдягається в конкретні форми. У його режисерському плані постановки багатьох сміливих думок і можна побажати йому доброго успіху.

Ніколи не зупинятися на досягнутому, дерзати в мистецтві – такий девіз Віктора Семеновича, який пройшов велику дорогу в українському театрі»²².

1938 року в навчальному театрі (студії) Київського державного театрального інституту (тепер – Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого) курс українських режисерів і акторів театру під керівництвом колишнього режисера-лаборанта «Березоль» Є. Лішанського здійснив постановку «Дванадцятої ночі» В. Шекспіра.

Є. Лішанському вдалося не лише прищепити необхідні професійні навички своїм вихованцям, але й об'єднати їх у єдиний колектив. У червні 1938 року вони виступали в газеті «Пролетарська правда» із розповіддю про власне навчання й заклик створити на базі їхнього курсу театр: «Єдиний творчий колектив допоможе нам зберегти і єдиний метод роботи, за якими ми провадили своє навчання в інституті. Наявний у столиці український драматичний театр не може охопити і всіх тем, які хвилюють сучасного глядача і особливо молодь»²³. Потрібно нагадати, що три роки до того, коли студенти лише освоювали ази театральної справи, В. Довбищенко разом із К. Кошевським та Б. Дробинським закликали до того ж.

Відомі українські театрознавці високо оцінили студентську постановку В. Шекспіра: «Театр-студія Київського театрального інституту силами випускників-дипломантів здійснила постановку захоплюючої, сонячної комедії “Дванадцята ніч”.

“Дванадцята ніч” ставиться вперше на українській сцені. Але зовсім не заради оригінальності можна пояснити вибір цієї п'єси для студійної роботи. Важко назвати най-

більш вдалим сценічний для літератури матеріал для виховання молодого обдарованого актора, його мови, емоційності, рухливості. Поєднання лірики з буйним комізмом, надзвичайна тональність тексту і ігрової умовності, театральний характер багатьох ситуацій, безсмертний вірш, мудрі думки в коштовній поетичній оправі, яскрава життєрадісність комедії – роблять її чудовим матеріалом для студійної роботи молодого колективу, для вирішення їх творчих і педагогічних завдань.

Комедія поставлена в українському перекладі А. Гозенпуда з оригіналу. Особливо удалися перекладачеві комічні образи п'єси, тексти Віоли, проза комедії. При підготовці вистави були залучені досвідчені працівники театру: заслужений артист республіки композитор І. Віленський, художник Л. Альшиц. Ставив комедію керівник курсу Є. Лішанський.

Поєднання зусиль молодого обдарованого колективу виконавців з досвідченими керівниками, організаторами вистави – це єдино правильний шлях виховання акторів, що запобігає штампу і дилетантству. Художнику Л. Альшицу вдалося на невеликій сцені – коробці інституту – скупими засобами створити легке, барвисте оформлення комедійної вистави спектаклю.

Перша дія навіть при багатократному перегляді завжди примушує хвилюватися за успіх спектаклю. Вона проходить мляво. Не відразу молоді актори знаходять потрібний ритм і тон комедійної вистави. Але незмінно, вже починаючи з другого акту, дія супроводжується дружним сміхом і галасливими оплесками глядачів.

Звичайно, не все ще у виставі зріло, не всі виконавці знаходяться на рівні професійного акторського мистецтва. Разом із закінченими роботами є ще образи “боязкі”, скуті непереборним учнівством.

Але важливо те, що створена вистава не як механічне з'єднання образів, що більш менш удалися, а цілісний, об'єднаний спільним задумом, єдиним творчим настроєм. Створена достовірна комедійна, весела, життєрадісна вистава. Майже не побачиш на сцені зайвих рухів, метушливості, якими так часто в театрі намагаються підмінити нестачу щирих почуттів. Актори рухаються не по

мертвому химерному малюнку, вказаному режисером, а просто невимушено в характері створюваних ними образів.

Кращі епізоди у виставі – комедійні, сцени “англійців” сера Тобі, Ендрю Егчика, Маріч й інших, що залишають в тіні ліричні, романтичні картини і образи “іллрійців” (герцог Орсино, Олівія і ін.) В цьому сенсі дивна гармонія Шекспірівської комедії порушена. Але це “відступ” від Шекспіра при постановці його романтичних комедій характерний і для кращих спектаклів радянського театру.

Затвердження радості буття, торжества сильних людських пристрастей, осміяння тупого, хвалькуватого, манірного, хвала земним благам і насолоді ними – цими думками і образами епохи Відродження пройнята вистава “Дванадцята ніч”. Особливо вдало виконана сцена у винному льосі у Олівії, зіграно темпераментно, з іскристим комізмом, епізод обману Мальвіоло (у саду) і обидві фінальні картини.

Хороші Д. Франько в ролі Тобі Белч, його хвалькуватий приятель Ендрю Егчик – М. Райко, самозакоханий, обдурений Мальвіоло – П. Голубчик, Марія – В. Гольд, І. Романенко у важкій ролі блазня і М. Піскуп в невеликій ролі слуги Фабіана. З романтичних образів вистави слід відзначити Віолу у виконанні К. Рождайкіної»²⁴.

В. Довбищенко знав про цю постановку, оскільки одним із педагогів на цьому курсі був викладач «Художнього слова» професор Ю. Нікітін, товариш по режисерській лабораторії О. Довженка.

У Ворошиловградському театрі В. Довбищенко запланував поставити «Гамлета», про що наприкінці 1945 року писала А. Вер: «Народилась мрія, яку плекає, виношує і про яку ще неголосно говорить Довбищенко:

– Поставити “Гамлета”!

Не сьогодні, так завтра. Поставити посправжньому. Не приховуючи, що Гамлет – песиміст. Так, песиміст. Але ж свідомість Гамлета набагато вища, ніж у навколишніх людей. Він бачить, що зло – в самій системі суспільства. Вбивством короля нічого не зміниш. Думка Гамлета набагато вища, ніж у навколишніх людей. Він бачить, що зло – в самій системі суспільства. Вбивством короля нічого не зміниш. Думка Гамлета, його сло-

ва звучать по-сучасному, це боротьба проти людської підлоти, низькості, що уособлена в постатях Короля, Полонія, Гертруди. Отже так розкрити “песимізм” Гамлета, піднести його образ і думки – такою Довбищенко уявляє собі цю шекспірівську виставу»²⁵.

У Ворошиловградському театрі В. Довбищенко, як він писав в «Автобіографії», займався педагогічною діяльністю: «Війна, евакуація змусила мене тимчасово перервати педагогічну діяльність. З 1945 по 1947 відновив роботу в цій області (студійні заняття у Ворошиловградському театрі)»²⁶.

За активну творчу і педагогічну діяльність В. Довбищенко Указом Верховної Ради УРСР у 1946 році отримав звання «Заслуженого артиста УРСР»²⁷.

Після закриття режисерської лабораторії О. Довженка в Київській кіностудії В. Довбищенко не залишає мрію знімати кіно, активно цікавиться останніми фільмами, аналізує їх, що видно, хоча б, із записів у щоденнику: «У літньому кінотеатрі дивився два фільми, що сподобалися мені – “Падіння Берліна” (2-я серія) – у першій багато інсценування, бутафорії, друга дивна. Батальні сцени відмінні. Про фінал – пробиває сльозу. Цікаво, гостро (психологічний гротеск!) вирішені сцени у Гітлера. Пригадав свою мрію про театральну епопею “Загибель Содому” (1945–46 рр.)

Дуже вправно і здорово зроблена Пир’євим комедія “Кубанські козаки”. Чудовий Лук’янов і молода героїня. Ладиніна – нудотна.

Хороші кадри, відмінний колір. Багато щасливих режисерських і сценарних знахідок (хоча в сценарії немає органіки, широкого і вільного режисерського мазка). Є надуманість і натяжка. І все-таки дуже добре. Це два великі успіхи радянського кіно»²⁸.

На заваді поверненню В. Довбищенка до кінематографа стало різке зменшення кіновиробництва в Радянському Союзі й Україні (як складовій тієї держави), що дістало назву «період Сталінського “малюкартиння”».

Проте В. Довбищенко виховав у КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого плеяду видатних митців, деякі з них пов’язали своє життя з кінематографом і кінопедагогікою. Одним з учнів цієї майстерні став відомий згодом український кінорежисер і педагог, сценарист, актор, Лауреат Державної

премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка (1979 р., за фільм «Високий перевал»), Народний артист УРСР (1980), В. Денисенко (07.1.1930, село Медвин Богуславського р-ну Київської обл. – 10.6.1984, Київ). Він прославився фільмами «Солдатка» (1959), «Роман і Франческа» (1960), «Мовчати тільки статуї» (1962), «Сон» (1964), «На Київському напрямку» (1967), «Совість» (1968), «Важкий колос» (1969), «Осяяння» (1971), «Повість про жінку» (1973), «Женці» (1978), «Високий перевал» (1982). Крім того, В. Денисенко вважається одним із засновників кінофакультету КДІТМ ім. І. К. Карпенка-Карого.

Український кінодраматург, кінорежисер, кінокритик Б. Крижанівський (12.2.1929, Ізюм – 10.2.1991, Київ) після закінчення майстерні В. Довбищенка (1952) працював режисером у театрах Сімферополя й Луганська, потім продовжив навчання на Вищих режисерських курсах (ВРК) при кіностудії «Мосфільм» (1956–1959). Як режисер-постановник він поставив фільми: на кіностудії «Мосфільм» – «Сторінки оповідання» за мотивами «Долі людини» М. Шолохова (1957 р., разом зі своїм однокурсником по ВРК М. Терещенком), у Київській кіностудії художніх фільмів ім. О. П. Довженка – «Повість про Пташкіна» (1965). Б. Крижанівський був автором сценаріїв художніх, телевізійних, документальних, мультиплікаційних фільмів: «Увага, математика!» (1967), «Сказання про Ігорів похід» (1972), телефільму «Спогади і роздуми» (1973), «Лісова пісня» (1976), «П'ять оповідань» (1976 р.; Бронзова медаль на Виставці досягнень народного господарства СРСР, 1979 р.), телефільму «Наталія Ужвій» (1978), «Каїнові сльози» (1980 р., у співавторстві), телефільму «Життя і сцена» (1980), «Свічине весілля» (1982), «Я – Довженко» (1983 р., у співавторстві) та ін. Б. Крижанівський написав книги «Режисер у кіно» (Київ, 1960 р., у співавторстві), «Як народилося кіно» (Київ, 1966), «Майстри, фільми, долі» (Київ, 1967 р., у співавторстві), «Чудеса без чудес» (Київ, 1968), «Великі митці кіно» (Київ, 1970), «Таємниці білого екрану» (Київ, 1970), «Цікавий кінематограф» (Київ, 1974), «Віктор Івченко» (Київ, 1976 р., у співавторстві), «Золоті сторінки кіно» (Київ, 1978), статей у фахових виданнях²⁹.

Ще одним учнем В. Довбищенка був пасинок актора, режисера, сценариста А. Бучми (14.3.1891, Львів – 6.1.1957, Київ) відомий український кінорежисер і театрознавець І. Бжеський (26.5.1917 – 10.11.1986, Київ)³⁰. І. Бжеський був одним із перших режисерів Київської студії телебачення, у Київській кіностудії художніх фільмів працював другим режисером кінострічки «Павка Корчагін» (1956) у О. Алова (26.9.1923, Харків – 12.6.1983, Москва) і В. Наумова (нар. 6.12.1927, Санкт-Петербург), режисером-постановником «Його покоління» (1959), «Макар Діброва» (1960), «Пори року» (1982) та ін.; 1966 року став кінорежисером Київської кіностудії науково-популярних фільмів, де зняв стрічку «Індикатор стадій наркозу», «Андрій Головка», «Андрій Малишко» (1969), «Ми літаємо» (1970), «Особливості конструкції тракторів Т-150 і Т-150 К» (1975) та ін. І. Бжеський написав: «Актор і кіно» (Київ, 1960), «Тарас Шевченко в мистецтві кіно» (Київ, 1963)³¹.

Поставлене завдання виконано. Ґрунтовно досліджено творчу і педагогічну діяльність В. Довбищенка у 1938–1947 роках. Проте, слід відзначити, що в його педагогічній спадщині залишається багато невивчених сторінок, тому наукові пошуки в цьому напрямі надзвичайно перспективні.

¹ Довбищенко В. С. Трудовий список // Приватний архів Пазенко О. А., арк. 6.

² Вечора Тетяна Олександрівна. Особова справа // Державний архів м. Києва (далі – ДАК), ф. Р-1193, оп. 3, спр. 11, арк. 2.

³ Довбищенко Віктор. Автобіографія // Приватний архів Пазенко О. А., арк. 2.

⁴ Особиста справа Довбищенко Віктора Семеновича // ДАК, ф. Р-1193, оп. 3, спр. 23, арк. 60.

⁵ Довбищенко Віктор. Автобіографія // ДАК, ф. Р-1193, оп. 3, спр. 23, арк. 6.

⁶ Особиста справа Довбищенко Віктора Семеновича // ДАК, ф. Р-1193, оп. 3, спр. 23, арк. 60.

⁷ Вер Анна. Думки вголос // Мистецтво. – 1945. – 13 листопада.

⁸ Довбищенко Віктор. Автобіографія // Приватний архів Пазенко О. А., арк. 20.

⁹ Довбищенко Віктор. Автобіографія // ДАК, ф. Р-1193, оп. 3, спр. 23, арк. 6.

¹⁰ Особиста справа Довбищенко Віктора Семеновича // ДАК, ф. Р-1193, оп. 3, спр. 23, арк. 61.

¹¹ Вер Анна. Думки вголос.

¹² Довбищенко Віктор. Автобіографія // ДАК, ф. Р-1193, оп. 3, спр. 23, арк. 6.

¹³ Вер Анна. Думки вголос.

¹⁴ Маркевич Анна. Август, війна, театр // Життя Луганська. – 2005. – № 42. – С. 19.

- ¹⁵ Там само.
- ¹⁶ Чорноморська комуна (Одеса). – 1940. – 5 травня.
- ¹⁷ Дубовик Л. Характеристика Довбищенка В. // ДАК, ф. Р-1193, оп. 3, спр. 23, арк. 48.
- ¹⁸ Вер Анна. Думки вголос.
- ¹⁹ Засідання комісії Політбюро ЦК КП (б) У по культурі та літературі 4 квітня 1945 року // Центральний державний архів громадських об'єднань (ЦДАГО) України, ф. 1., оп. 23, спр. 4474, арк. 71.
- ²⁰ Доповідна записка секретаря обкома КП (б) У Гаєвого А. секретарю ЦК КП (б) У тов. Коротченко Д. // Приватний архів Пазенко О. А.
- ²¹ Засідання комісії Політбюро ЦК КП (б) У по культурі та літературі 4 квітня 1945 року // ЦДАГО України, ф. 1, оп. 23, спр. 4474, арк. 72.
- ²² Дмитрук К. В творческой лаборатории режисера // Ворошиловградская правда. – 1945. – 24 ноября.
- ²³ Безкоровайний, Берінська Гольд, Герценштейн, Голубчик, Дівінський, Ізмайлович, Ізраїлев, Каплун, Момот, Парфьонова, Піскун, Радюк, Рождайкіна, Романенко, Райко, Фрідкіна, Франько, Харченко. Створити в Києві театр Ленінського комсомолу // Пролетарська правда. – 1938. – 23 червень.
- ²⁴ Борцаговский А. «Двенадцатая ночь» (В театре-студии театрального института) // Сталинское племя. – 1938. – 3 июля.
- ²⁵ Вер Анна. Думки вголос // Мистецтво. – 1945. – 13 листопада.
- ²⁶ Довбищенко Віктор. Автобіографія // ДАК, ф. Р-1193, оп. 3, спр. 23, арк. 6.
- ²⁷ Там само. – Арк. 5.
- ²⁸ Довбищенко В. С. Щоденник 1950 р. // Приватний архів Пазенко О. А., арк. 73.
- ²⁹ Мистецтво України: Біографічний довідник. – К., 1997. – С. 335.
- ³⁰ Заболотная Валентина. Бучма и бучменята // День. – 2004. – 18 листопада.
- ³¹ Капельгородська Н. М., Глуценко Є. С., Синько О. Р. Кіномистецтво України в біографіях. – К., 2004. – С. 59, 60.

Статья посвящена исследованию творческой и педагогической деятельности в 1938–1947 годах выдающегося украинского режиссера театра и кино, педагога Виктора Довбыщенко (1910–1953) в контексте развития художественного образования в Украине.

Ключевые слова: В. Довбыщенко, становление художественного образования в Украине, кинематограф, театр, режиссёр.

НАУКОВО-ПУБЛІЦИСТИЧНИЙ ДОРОБОК ТА ЕПІСТОЛЯРІЙ ВОЛОДИМИРА ЛУЦІВА В КОНТЕКСТІ ДОСЛІДЖЕНЬ МИСТЕЦТВА УКРАЇНСЬКОГО ЗАРУБІЖЖЯ

Віолетта Дутчак

УДК 7.071.2:82.6

У статті проаналізовано науково-публіцистичну й епістолярну спадщину яскравого виконавця та активного громадського діяча культури українського зарубіжжя Володимира Луціва (Великобританія). Визначено кореспондентів і характер листів до В. Луціва, здійснено аналіз жанрів публіцистики митця та основних тематичних напрямів його досліджень.

Ключові слова: Володимир Луців, українська діаспора, епістолярій, науково-публіцистичний доробок, кореспонденти, преса.

The essay contains an analysis of the scientific, publicistic and epistolary heritage of the striking performer and Ukrainian foreign culture's active public figure Volodymyr Lutsiv (Great Britain). The author determines his correspondents and defines the specifics of the addressee's letters, analyses the genre of the artist's publicism and the main thematical trends of his researches.

Key words: Volodymyr Lutsiv, Ukrainian Diaspora, epistolarium, scientific and publicistic heritage, correspondents, the press.

Розвиток музичної культури України ХХ ст. не можна розглядати без урахування діяльності митців українського зарубіжжя, що часто виступали як каталізатори багатьох процесів у музиці, малярстві, театрі, освіті тощо. Життєвий і творчий шлях Володимира Луціва (нар. 25.06.1929) проходив і відбувається в неоднозначні періоди історії України, і хоча його більша половина припала на перебування за кордоном, але завжди він безпосередньо пов'язаний із її культурою. Основні творчі періоди його життєвого шляху – з 1956 року до середини 1980-х, на які припадає пік активності концертно-гастрольної діяльності митця, та із середини 1980-х років до наших днів, коли відбувається переорієнтація діяльності В. Луціва з виконавської на організаційно-менеджерську,



Володимир Луців

як координатора мистецьких, церковно-релігійних акцій, гастролей в Україні та за кордоном.

Концертне виконавство В. Луціва (як співака і бандуриста) та його організаційно-менеджерська справа впродовж усіх творчих періодів доповнювалися науково-дослідницькою та публіцистичною діяльністю. Вектори творчості В. Луціва – сольні концерти, виступи на радіо та телебаченні, організація гастрольних виступів колективів зарубіжжя, а впродовж останніх десятиліть і України, були засобом популяризації українського мистецтва в світі (за напрямами – народ-

на пісня, образотворче мистецтво, композиторська творчість і т. д.). Поряд із цим він постійно пропагує мистецькі здобутки української культури та її видатних представників у різножанрових публікаціях: критичних статтях, рецен-

зіях, нарисах-оглядах, а також у мистецтвознавчих лекціях-виступах тощо¹. Доповненням до музично-критичної діяльності В. Луціва постає й епістолярій, що містить не лише індивідуальні факти життя і творчості («біографічний чинник»), а й музично-історичну інформацію та коментарі, відображаючи розвиток українського мистецтва за кордоном («історико-культурна панорама»)².

Опубліковані на сьогодні матеріали про В. Луціва (мемуарно-публіцистичне видання «Від Бистриці до Темзи. Спогади, документи, публікації, листи»³, наукові розвідки та радіопередачі авторки статті⁴, «Каталог мистецько-творчої спадщини Володимира Луціва в музеї історії Надвірнянщини»⁵, публікації Г. Карась⁶) розкривають життєвий і творчий шлях митця, аналізують архівні матеріали фонду В. Луціва в Музеї історії Надвірнянщини, відтворюють різні грані його виконавської та менеджерської діяльності. Проте багата публіцистика та епістолярій В. Луціва, що частково опубліковані, ще не ставали предметом окремого дослідження, хоча становлять актуальну сторінку українського мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Метою пропонованої статті став аналіз публіцистичних статей та епістолярію В. Луціва у визначенні їх як інформаційного та історико-культурного джерела для узагальнень розвитку мистецтва українського зарубіжжя. Деякі висновки статті сформовані в результаті особистого спілкування та листування авторки з В. Луцівим.

Джерелами формування напряму та специфічного стилю публіцистики в практичному добрку В. Луціва стали ще на початку його співацької кар'єри лекції-концерти, присвячені розвідкам про українську пісню й українську музичну культуру. Вони мали на меті ознайомити слухачів з українським національним інструментом – бандурою, його історією, еволюцією, репертуаром, значенням інструмента в духовній культурі України. Ініціатором проведення лекцій-концертів В. Луціва став його викладач історії мистецтва в Римі Чезаре Валлябрега, який запросив його до участі у своїх концертах-лекціях, присвячених світовій музиці різних народів.

Навчаючись у Римі, перед кожним своїм сольним виступом у різних концертних залах В. Луців давав італійською мовою коротке по-

яснення змісту виконуваної пісні, вважаючи, що саме така форма подачі інформації сприятиме тіснішому контакту його з публікою та глибшому сприйняттю іноземцями української музики.

Уже в своєму першому гастрольному турне по Італії (1955) В. Луців мав змогу виступати перед широкою аудиторією з лекціями про бандуру, ілюструючи їх виконанням українських історичних пісень, що були в той період основою його виконавського репертуару. У виступах на радіо та телебаченні В. Луців також використовував короткі коментарі-пояснення змісту пісень та розповідав про бандуру мовою титульної нації країни, у якій ці виступи проходили – Великобританії, Франції, Італії, Німеччині та ін.

Іншою інформативною формою стали друковані програмки-«летючки», на яких була фотографія В. Луціва з бандурою і підготовлений ним супровідний текст італійською та англійською мовами. Сьогодні такі програмки можна назвати рекламними оголошеннями.

Як учасник теле- та радіопередач В. Луців давав короткий переклад-пояснення пісень іноземною мовою, короткі анонси-інтерв'ю перед сольними концертами, в яких характеризував «історію бандури, з'ясовував її значення як українського національного інструменту»⁷. Ось що казав сам співак в інтерв'ю газеті «Українська думка» про значення та необхідність таких лекцій: «Крім 12 пісень, які я виконував в супроводі фортепіано та бандури, очевидно, виключно українські, була доповідь про українську народну музику, що дало аудиторії повний образ музики нашої пісні і її значення та генезу»⁸.

У 1972 році під час виступу з концертом у м. Ліллі (Франція) Володимир Луців отримав запрошення прочитати лекцію про бандуру в місцевій консерваторії. Проте загалом стиль лекцій В. Луціва мав не суто науковий, а радше, літературно-публіцистичний характер, був розрахований на широку аудиторію слухачів. Він не перенасичував свої виступи зайвою інформацією, а більше апелював до асоціативного, емоційного сприйняття музики, зокрема бандурного епічного репертуару. Історичні відомості та музикознавчий аналіз поєднувалися з національно-патріотичним пафосом, гордістю за свій народ і його культуру. В інтерв'ю В. Луців згадував: «Я мав декілька тисяч виступів з бандурою, і найважливіше – майже все перед чу-

жинцями»⁹. Саме лекції-концерти В. Луціва, що популяризували бандурне та пісенне мистецтво українського народу, стали підґрунтям для формування науково-публіцистичного напрямку його діяльності.

Серед журналістського доробку В. Луціва – понад 300 статей, передусім про хорові колективи, танцювальні ансамблі, персоналії співаків, інструменталістів, визначних особистостей, громадсько-культурні та релігійно-церковні справи тощо. Досконале знання В. Луцівим музичної культури України та зарубіжжя, незмінна зацікавленість музичним та образотворчим мистецтвом дозволили йому часто виступати на сторінках україномовної преси за кордоном (у часописах «Українська думка», «Визвольний шлях», «Український самостійник», «Свобода» та ін.) з просвітницькими, мистецькими статтями, присвяченими яскравим здобуткам видатних представників української культури, публіцистичними роздумами. Серед тематики статей: зауваги до історії іконописання, відгуки на художні експозиції; дослідження про походження кобзи-бандури, численні нотатки з українського життя – гастролей окремих виконавців і колективів, урочистостей з нагоди свят, огляд конференцій, зустрічей, фестивалів, критичні відгуки, що містять ґрунтовний аналіз не лише конкретних концертних виступів, а й загальних репертуарних тенденцій того чи іншого виду виконавства. Ряд статей В. Луціва має персонологічне спрямування – про визначних особистостей, з якими він співпрацював або був близько знайомий, – про хореографа Василя Авраменка, скульптора Григорія Крука, бандуриста Петра Потапенка, художника Михайла Мороза та ін. Його публіцистика – це свого роду антологія реалій мистецького життя діаспори.

Основними рисами публіцистики В. Луціва можна вважати насичену експресивність, чітку інформативність, вплив на читача багатством образних характеристик. Публіцистичний стиль В. Луціва ближчий до художньо-розмовного, ніж до офіційно-ділового чи наукового (хоча



Володимир Луців

це не виключає об'єднання в деяких статтях наукового і публіцистичного викладу). У статтях В. Луціва знайшла відображення основна функція публіцистики – активний вплив на читача, прагнення переконати його в правильності висловлених думок, засіб агітації та формування загальної громадської думки.

Статті В. Луціва характеризуються чіткістю, послідовністю, докладністю, логічністю викладу, але водночас і емоційністю, асоціативною образністю. Автор відкрито звертається до читача зі своїми думками, почуттями, оцінками. Саме в яскравому вираженні індивідуальної світоглядної позиції автора, відкритому ставленні до описуваних фактів, відвертості в оцінюванні – привабливість статей В. Луціва для читачів.

Серед жанрів науково-публіцистичних статей В. Луціва вирізняються: статті-дослідження («Кобза-бандура: значення в історії українського народу», «Кобзарі стають аматорами» та ін.); рецензії та відгуки-рефлексії («Українські мистецькі твори на світовому ринку», «Хор «Прометей» у Лондоні», «Дівочий хор «Веснівка»», «Візантійський хор – носій української пісні», «Рефлексії з виставки Г. Крука», «Святкування 1000-ліття Хрещення Руси-

України в Польщі» та ін.); портрети-есе («Любо Мацюк – ліричний тенор», «Незабутній маестро Василь Авраменко», «Пам'яті Григорія Крука», «Художник Михайло Мороз», «Пам'яті кобзаря Петра Потапенка» та ін.); критичні нариси («До питань нашого культурно-освітнього життя», «Проблема нашого організаційного життя», «З українського життя у В. Британії» та ін.); інтерв'ю («У советських концтаборах ми були побратимами»); доповіді («До питань української культури й народного мистецтва»).

З науково-публіцистичного доробку митця слід відзначити одну з праць про дослідження народних інструментів: «Кобза-бандура: значення в історії українського народу». Опублікована вона українською і англійською мовами 1966 року у Великобританії¹⁰. У ній автор аналізує історичний розвиток кобзи-

бандури від перших згадок про неї до першої половини ХХ ст. Стаття послідовно висвітлює вигляд і будову найдавніших інструментів та їх еволюцію як щодо форми, так і стосовно їхніх назв, наводить перші згадки про ці інструменти зі слів тогочасних дослідників та мандрівників. Цікава стаття із зображеннями інструментів на різних етапах еволюції (виконаних земляком В. Луціва – відомим графіком українського зарубіжжя Ростиславом Глукмом).

Історію розвитку інструмента автор поєднує з відомостями про знаних кобзарів-бандуристів, про яких залишилися історичні згадки – це Рафаїл Терешко, Олекса Розум, Іван Мазепа та ін.; про думи як «національний скарб і героїчну поезію українського народу», їх походження, тематичний зміст. Наукову основу дослідження про думи становлять праці Ф. Колесси. За змістом В. Луців поділяє думи на два напрями: «про татарсько-турецьку боротьбу» та «про козацько-польську боротьбу». Найпоширеніші в репертуарі кобзарів думи аналізуються з погляду їх будови. Крім цього, автор ознайомлює читачів з працями про думи українських та зарубіжних поетів, фольклористів, митців, серед яких – Т. Шевченко, М. Гоголь («О малоросейських песнях»), М. Добролюбов («Кобзар Т. Шевченка»), чеський письменник К. В. Зап («Думи малоросів»), німецький поет Ф. Боденштетт («Поетична Україна»), французький дослідник А. Рамбо, поети В. Барка, П. Лукашевич та ін.

Важливого значення надає автор початку друкування дум у збірниках, а також аналізує діяльність відомих збирачів дум – І. Франка, Лесі Українки, В. Гнатюка та Ф. Колесси.

Новаторським слід вважати виокремлення трьох груп з-поміж виконавців на кобзах-бандурах: «1) кобзарі-воїни та колишні воїни, які через поважний вік не брали вже участі у військовій службі; 2) кобзарі-сліпці; 3) невійськові люди старшого віку та сліпці-жебраки, які з цього жили». Окрему увагу присвячено кобзарським братствам («братства старих»), а також проблемі переслідування кобзарів у кінці ХІХ ст., що було пов'язано з тогочасним політичним устроєм. Наявність у статті багатьох історично зафіксованих фактів надає їй ще більшого наукового значення і суспільної ваги.

Серед відгуків-рефлексій В. Луціва вирізняється стаття «Візантійський хор – носій

української пісні» в газеті «Українська думка» (Лондон), присвячена 30-літньому ювілею заснування цього хору¹¹. У ній автор насамперед намагався визначити проблему унікальності колективу. В. Луців наголошує на тому, що цей хор складається з «чистокровних голландців, окрім одного правдивого козака, д-ра М. Антоновича». Крім того, за даними автора, всі вони походять з різних верств голландського суспільства, проте виконують суто українську музику, передусім церковну. Особливо він відзначив репертуар хору, тісно пов'язаний з українською релігійною культурою українців.

У статті В. Луців подає коротку історію Візантійського хору, його творчі успіхи та географію гастролей, наводить короткі біографічні відомості про керівника – диригента і музикознавця Мирослава Антоновича. Цікавим є підхід автора до пояснення «феномену» Візантійського хору, переконання, що існування цього колективу можливе завдяки «чарові української пісні, д-ові М. Антоновичу і великому культурному розвиткові голландської нації – однієї з передових цивілізованих націй Європи і світу»¹².

Неабияке захоплення публіки цим хором знайшло своє відображення у відгуках зарубіжної преси («Райніше Пост», «Ля Дерьнер Нувель Д'Альзес», «Едмон Джурналь» та ін.) та критиків.

Серед портретів-есе особливу увагу привертає стаття «Пам'яті Григорія Крука», присвячена сороковинам відомого українського скульптора, що припали на 20 січня 1989 року¹³. В. Луців з глибокою душевністю описує Г. Крука як надзвичайно талановиту і працьовиту людину, робить огляд творчих здобутків і ознайомлює з тими рисами характеру скульптора, що вплинули на його творчість, тематику та емоційний характер художніх композицій. Навівши коротку біографію митця, В. Луців наголошує, що головною темою творчості Г. Крука була Людина. Він називає Г. Крука майстром монументального жанру: «Різьба виповнювала зміст його життя, а лагідна вдача й особиста культура цієї християнської людини доброго серця наче догладжували заокруглені контури його різьби»¹⁴.

Слід відвідзначити багатовекторність рецензій і статей В. Луціва. Так, стаття про виступ квартету бандуристів «Кобзарське брат-

ство» містить і аналіз репертуару виконавців, і інтерпретацію ними творів, і побудову концертної програми, і відповідність концертних костюмів виконуваним творам, і реакцію публіки на виступ тощо.

Журналістську діяльність В. Луціва доповнюють опубліковані за останнє десятиліття статті, документальні матеріали, що зберігаються в музеї в Надвірній, зокрема особисте листування з бандуристами, мистецтвознавцями, диригентами, художниками, духовенством, службовими особами, організаціями українського зарубіжжя, а впродовж останніх десятиліть – і України. Важливі документи епістолярної спадщини, що займають кілька об'ємних папок, «оживляють» щоденні організаційні й творчі клопоти культурного діяча, переживання виконавця, який щиро вболівав, щоб «наші, зарослі бур'янами ниви...прополоти і засіяти добірним зерном, яке обов'язково проросте»¹⁵.

З листів до В. Луціва формуються уявлення про справжній стан мистецтва та стосунки в середовищі української діаспори. Значна кількість листів має конкретний діловий характер, у них ідеться про безпосередню участь В. Луціва в мистецьких і громадських акціях. Більшість їх становить документальну частину матеріалів фонду В. Луціва в музеї історії Надвірнянщини, лише частково опублікованих у вищезгаданому ювілейному виданні. Зокрема, це засвідчує особисте листування маестро з відомими діячами України та діаспори¹⁶: бандуристами Б. Шарком, Г. Назаренком, В. Ємцем, Г. Китастиком, В. Мішаловим, А. Малковичем, Г. Менкуш; мистецтвознавцями М. Досінчуком-Чорним, М. Головащенко, Д. Даревич, О. Залеським, Д. Степовиком, І. Гречком; художниками П. Андрусівим, С. Гординським, М. Дмитренком, М. Морозом, Г. Круком; диригентами М. Антоновичем, О. Глібовичем, А. Гнатишиним, В. Колесником, Я. Бабуняком; службовими посадовцями Я. Лемиком, П. Савариним, П. Юзиком; церковними діячами Мирославом Іваном кардиналом Любачівським, єпископом Софроном Мудрим, Михайлом Гринчишиним та ін.

Співпрацював В. Луців також з багатьма засобами масової інформації, що було пов'язано як із концертними виступами маестро, так і з його організаційною діяльністю. Усі листи засвідчують не лише численні зв'язки, а й діловитість митця (співпраця із суспільно-політичним і науково-

літературним місячником «Визвольний шлях», газетами «Українська думка», «Українське слово» та ін.). Крім цього, В. Луців активно контактував і листувався з багатьма колективами й організаціями як музичний менеджер в організації виступів і концертів митців зарубіжжя та України: адміністрацією дівочого хору «Веснівка», Канадсько-українською мистецькою фундацією «Кобзарське братство», Комітетом українців Канади, пластом К.В.О.М. (організація української молоді у Великій Британії), Світовим комітетом вільних українців, Українським фондом культури, Школою кобзарського мистецтва Нью-Йорка, Українською Студентською Громадою (Англія) та ін.¹⁷

Епістолярій як В. Луціва, так і його кореспондентів дозволяє визначити характер листування – конфіденційно-особистий, дружній, дорадчо-інформаційний, офіційно-діловий. Листування вказує на вектори і доміанти творчої діяльності митця, його особистісні риси «національно-етнічного типу», що в сукупності формують образ, феномен культурного діяча українського зарубіжжя.

Епістолярна спадщина В. Луціва, його листування з відомими представниками української діаспори сприяють глибокому пізнанню як особистих подій біографії та творчості митця, так і загалом суспільно-громадського, концертного життя в українському зарубіжжі. Адресати В. Луціва формують узагальнений соціально-психологічний портрет його сучасника, визначають особливості мистецьких пріоритетів в історико-культурній панорамі країн Європи та Америки.

Лекційна і журналістська робота мала поряд з іншими видами діяльності В. Луціва характер просвітництва та пропаганди різних видів українського мистецтва, аналізу його значення в світовому контексті. Його публіцистичні статті, виконуючи інформативні та узагальнювальні функції, ґрунтувалися на засадах виховного, естетичного характеру, формували позитивний імідж сприйняття української національної культурної спадщини. Публіцистика В. Луціва розширила коло спілкування митця, ознайомила з його спостереженнями, враженнями, дослідженнями про талановитих представників українського мистецтва зарубіжжя й тенденціями його розвитку на сторінках провідних українських та англійських часописів за кордоном.

¹ *Курьшева Т. А.* Музыкальная журналистика и музыкальная критика / Т. Курьшева. – М., 2007. – 295 с.

² *Копиця М. Д.* Епістологія в лабіринтах музичної історії: До 100-річчя Національної музичної академії України / М. Копиця. – К., 2008. – С. 82.

³ *Луців В.* Від Бистриці до Темзи: Спогади, документи, публікації, листи / В. Луців / Упоряд., вступ. ст., літ. запис О. Жарівського. – Л., 1999. – 608 с.

⁴ *Дутчак В.* Співак-бандурист Володимир Луців / В. Дутчак // Вісн. Прикарп. ун-ту. Сер. «Мистецтвознавство». – Івано-Франківськ, 2002. – Вип. 4. – С. 37–46; Інтерв'ю з В. Луцівим / Зап. В. Дутчак. – 2002. – 30 серпня (аудіозапис; *Дутчак В.* Бандурист світової слави Володимир Луців / В. Дутчак // НТЕ. – 2002. – № 4. – С. 100–104; *Дутчак В.* Співак-бандурист Володимир Луців. – С. 37–46; *Дутчак В.* Культурно-громадська і виконавська діяльність Володимира Луціва (Великобританія): ювілейні узагальнення / В. Дутчак // Видатні постаті науки, культури і освіти України: Матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., Київ, 30–31 жовтня 2008 р. – К., 2008. – С. 309–311.

⁵ Мистецько-творча спадщина почесного громадянина м. Надвірної, співака і бандуриста Володимира Луціва: Каталог / Уклад. Т. Гавриленко, О. Струтинська. – Надвірна, 2004. – 138 с.

⁶ *Карась Г.* В Україні вшанували 80-річчя ме-

цената Володимира Луціва / Г. Карась // Свобода. – 2009. – № 31. – С. 19; *Карась Г.* Володимир Луців – менеджер українського мистецтва (рефлексії з нагоди 80-річчя митця) / Г. Карась // Вісн. Прикарп. ун-ту. Сер. «Мистецтвознавство». – Івано-Франківськ, 2010. – Вип. 17–18. – С. 18–23.

⁷ Християнський голос. – 1955. – 18 грудня.

⁸ Українська думка. – 1957. – 31 жовтня.

⁹ Інтерв'ю з В. Луцівим / Зап. В. Дутчак. – 2002. – 30 серпня (аудіозапис).

¹⁰ *Lutsiv V.* Kobza-Bandura and «Dumy» and their significance in the history of the Ukrainian People / V. Lutsiv // The Ukrainian review. The Association of the Ukrainians in Great Britain. – 1986. – N 1. – P. 53–70.

¹¹ Українська думка. – 1981. – 1 жовтня.

¹² Там само.

¹³ Там само. – 1989. – 19 січня.

¹⁴ Там само.

¹⁵ *Луців В.* Від Бистриці до Темзи... – С. 208.

¹⁶ Музей історії Надвірнянщини. Мистецький архів В. Луціва. – Папка № 3. Листування з бандуристами, диригентами, співаками; Папка № 4. Кореспонденція з церковними діячами.

¹⁷ Музей історії Надвірнянщини. Мистецький архів В. Луціва. – Папка № 1–2. Листування з організаціями, приватними людьми тощо.

В статье анализируется научно-публицистическое и эпистолярное наследие яркого исполнителя (певца-бандуриста) и активного общественного деятеля культуры украинской диаспоры Владимира Луцива (Великобритания). Определены корреспонденты и характер писем В. Луцива, проанализированы жанры его публицистики и основные тематические направления его исследований.

Ключевые слова: Владимир Луцев, украинская диаспора, эпистолярный, научно-публицистическое наследие, корреспонденты, пресса.

МИКОЛА ГОРДІЙЧУК І СУЧАСНЕ УКРАЇНСЬКЕ ІСТОРИЧНЕ МУЗИКОЗНАВСТВО

Олена Немкович

УДК 78.072(477) Гордійчук + 781.2

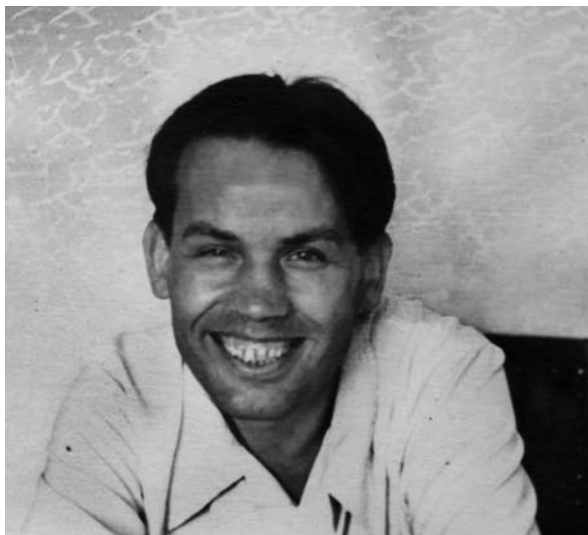
Статтю присвячено 90-річчю від дня народження видатного українського музикознавця Миколи Максимовича Гордійчука. У ній зроблено спробу розкрити значення багатогранної наукової діяльності вченого для сучасного музикознавчого процесу, зв'язки фундаментальних ідей його праць із характерними тенденціями розвитку національної музикознавчої науки на межі XX–XXI ст.

Ключові слова: Микола Гордійчук, музикознавство, українське історичне музикознавство, українська музична культура.

The article is dedicated to the 90th anniversary of the prominent Ukrainian musicologist Mykola Hordiichuk birthday. The author has a shot at exposition of the value of the scientist's multifarious scientific activities for the modern musicological process, as well as the links of the fundamental ideas of his works with the specific tendencies of the national musicological development on a verge of the XXth and XXIst centuries.

Key words: Mykola Hordiichuk, musicology, Ukrainian historical musicology, Ukrainian musical culture.

2009 року виповнилося 90 років від дня народження видатного українського вченого-музикознавця Миколи Максимовича Гордійчука. Сьогодні, вже на відстані часу з моменту завершення його життєвого й творчого шляху, не можна не замислитися над питанням: завдяки яким рисам зроблене цим діячем у різних галузях національної музичної культури, й зокрема в музикознавчій науці, з часом не лише не зазнало забуття, а навпаки, дедалі більше привертає увагу музично-культурної громадськості?



Микола Гордійчук. Кінець 1940-х років

Відповідь на це питання пов'язана не лише з тим, що його наукові здобутки належали до вершинних досягнень української музикознавчої думки 1950-х – початку 1990-х років, а й із тим, що в науковій діяльності Миколи Максимовича передбачено низку важливих тенденцій розвитку сучасного українського історичного музикознавства. Так, дослідження М. Гордійчука свідчать про його принциповий україністичний світогляд, послідовно проводити який у радянський час, як відомо, було важко й небезпечно. Однак саме такі позиції пере-



Фольклорна експедиція, 1956 рік. На Карпатському перевалі. Сидять О. Правдюк, М. Гордійчук, Л. Яценко, стоїть – водій експедиції

конливо виявилися в усіх галузях творчої діяльності вченого, зокрема в тих його здобутках, які зумовили визначне місце М. Гордійчука в розвитку українського історичного музикознавства. Серед багатьох виявів зазначених поглядів науковця – спрямування роботи керованого ним упродовж майже двох десятиліть відділу музикознавства ІМФЕ на дослідження найважливіших тем і проблем національної музичної культури, концептуальність в осмисленні останньої, пов'язана з розкриттям її як суб'єкта європейського культурного контексту, всебічна підтрим-



Зліва направо: Г. Майборода, С. Гордійчук, М. Гордійчук, П. Майборода, 1950-ті роки

ка талановитих українських композиторів і музикознавців, популяризація їхніх творчих досягнень тощо.

Україністичні позиції М. Гордійчука, почавши формуватись іще в дитячі роки, у подальшому міцніли й поглиблювалися на шляхах Другої світової війни, учасником якої він був, під час навчання в Київській консерваторії, праці в академічному Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Рильського, самостійної наукової роботи, зокрема опрацювання архіву М. Грінченка, який сформувався під впливом народознавчих ідей періоду національного культурного відродження кінця XIX – першої третини XX ст. Не випадково М. Гордійчук став спадкоємцем багатьох ідей свого видатного попередника. Відтак україністичні погляди М. Гордійчука зумовили його важливу місію в драматичній політико-ідеологічній ситуації радянського періоду, однією з характерних рис якої було знищення культурно-історичної пам'яті. Він належав до тих прогресивних представників української інтелігенції, які особливо релевантно фокусували у своїй творчій діяльності зв'язок часів – першої третини XX ст. і наступних радянських десятиліть, початку XX й межі XX–XXI ст., яким властива спорідненість парадигм культури.

Пригадуємо, що ще наприкінці 1980-х років М. Гордійчук дуже скромно говорив, що він не є теоретиком історії музики, а переважно оперує емпіричними даними. Для людини, не знайомої з особливостями музикознавчого процесу XX ст., це висловлення вченого могло б навести на думку про певний недолік його наукових праць – слабку розробленість у них концептуально значущої проблематики. Насправді ж це побіжне зауваження М. Гордійчука свідчило про причетність його праць до важливої прогресивної тенденції національного музикознавчого процесу другої половини XX ст. – побудови в ньому ґрунтовної емпіричної бази музичного українознавства.

Адже після фактичного її знищення в 1930–1940-х роках упродовж наступних десятиліть, особливо в 1960–1980-х роках, вона істотно поповнилася, до наукового обігу було введено значну кількість архівних матеріалів, розпочато дослідження нових для радянського часу наукових напрямів.

М. Гордійчук володів енциклопедичними знаннями у сфері вітчизняної музичної культури. Тому в зазначеному контексті він належав до когорти тих музикознавців, які зробили особливо помітний внесок у розробку джерельної бази музичного українознавства. У його працях, присвячених, зокрема, національній симфонічній музиці, дослідженню творчості М. Лисенка, М. Леонтовича, П. Коцицького, композиторів наступних поколінь, опрацьовано неабиякий фактичний матеріал. Потужне зростання емпіричних основ музичного українознавства на сучасному етапі об'єктивно є безпосереднім продовженням копійної джерелознавчої праці, розпочатої музикознавцями в 1960–1980-х роках, зокрема М. Гордійчуком, який не лише сам невтомно працював у цьому напрямі, а й стимулював науковий пошук своїх колег.

У процесі формування джерельних підвалин музичного українознавства помітною є роль М. Гордійчука у становленні ще однієї тенденції, що також зазнала руйнування на межі 1920–1930-х років і відновилася в 1960–1980-х, почала швидко розвиватися та вийшла на черговий вищий щабель на межі ХХ–ХХІ ст. Ідеться про викристалізування циклу спеціальних (допоміжних) музично-історичних дисциплін і ширше – становлення історичного музикознавства як багатопрофільної галузі, що, крім власне історії музики, включає також різною мірою роз-

винені джерелознавство, текстологію, палеографію, археографію, бібліографію, нотографію, епістологію тощо. Спрямований на різнобічне вивчення джерел, зазначений цикл дисциплін є базовим для утвердження історичного музикознавства як галузі фундаментальної науки. У зв'язку з цим згадується думка російського літературознавця Д. Лихачова про своєрідну «троянду» літературознавчих дисциплін, у якій її периферія, утворена допоміжними літературознавчими галузями, утілює точне на-

чало, а отже, є необхідною для функціонування літературознавства як науки¹. Аналогічна ситуація простежується і в музикознавстві (Н. Александрова, В. Медушевський, Є. Назайкінський, О. Немкович та ін.) На сучасному етапі активного розвитку зазначених дисциплін, що в контексті розвинених міжнародних культурних зв'язків сприяє належній репрезентації українського історичного музикознавства, варто пам'ятати тих музикознавців, які в різні історичні періоди доклали багато зусиль для створення ґрунтовної джерельної бази національного історичного музикознавства, зокрема М. Грінченка, Ф. Шешка, З. Лиська, А. Хибінського, А. Ольховського, О. Шреєр-



М. Гордійчук. Кінець 1980-х років

Ткаченко, М. Гордійчука та багатьох інших.

Праці М. Гордійчука також належать до тих, які безпосередньо підготували докорінні концепційні зміни в українському музикознавстві кінця ХХ ст. Попри неможливість у радянський час вийти за межі загальноприйнятих тенденційних засад історичного музикознавства, що відповідали марксистській соціологічній схемі й упродовжувалися в музикознавство «згори», в аналізі конкретного музичного матеріалу, насамперед у фахово досконалих працях, виявлявся процес формування «другого концепційного ряду». Він виникав зворотним шляхом –

«знизу», в результаті ґрунтовного професійного аналізу конкретного музично-історичного матеріалу. Хоч у таких працях і цитувалися класики марксизму-ленінізму, висловлювання про «народність і реалізм» мистецтва, прояви неупередженого музикознавчого аналізу поступово «розхитували» загальноприйняту концептуальну схему й створювали іманентні умови для концепційної переорієнтації українського історичного музикознавства в останньому десятилітті ХХ ст.

Розвідки М. Гордійчука належать до тих досліджень, у яких ці процеси виявилися найпереконливіше. Так, у ряді публікацій Микола Максимович висвітлив питання впливу українського музичного матеріалу на творчість російських композиторів, спорідненості принципів художнього мислення М. Леонтовича й західноєвропейських композиторів-симфоністів, оригінальності української музики в слов'янському контексті. Накопичення таких спостережень різних науковців поступово створювало іманентне конкретно-аналітичне підґрунтя для утвердження вже в наступний період думки про оригінальність і самодостатність української музичної культури у світовому культурному контексті. Важливими у цьому плані були й притаманні дослідженням фольклористів і музикознавців, у тому числі М. Гордійчука, спостереження щодо специфічних національних рис зразків календарно-обрядової творчості². Такі до-

слідження фактично ставили під сумнів положення радянської історіографії про те, що формування української народності почалося лише після занепаду Київської Русі.

Показовим є й вибір М. Гордійчуком об'єктів своїх досліджень, зокрема української симфонічної музики, творчості М. Лисенка, з вивченням яких у подальшому пов'язані не лише масштабні, але й пріоритетні наукові напрями. Цікаві й деякі психологічні риси наукової діяльності М. Гордійчука, нерозривність у ній суто наукових завдань і подвижницького пафосу в ім'я розвитку української музичної культури, взаємопроникнення в ній Логоса й Етоса. Свідченням цього є вибір найактуальніших тем розвитку музичного українознавства для його власних наукових досліджень, а також розробка таких тем співробітниками керованого ним відділу. Уже згадувані концепційні засади досліджень ученого поєднані з виявами екстравертності його особистості – щирим уболіванням за долю всього цінного в національній музичній культурі. Усе це, викликаючи асоціації з відповідними рисами творчої діяльності українських, і не лише українських, діячів різних часів, які принесли славу національним культурам, разом з тим корелює з характерною тенденцією сучасної вітчизняної, зокрема музикознавчої, науки – послабленням у ній позицій структуралізму й посиленням її гуманістичних рис.



Музей М. Лисенка. 1989 рік. Вручення М. Гордійчуку Премії ім. М. Лисенка. Зліва направо: А. Муха, О. Правдюк, А. Терещенко, М. Беляєва, М. Гордійчук, Н. Якименко, А. Штогаренко, Н. Семененко, В. Кузик, Б. Фільц, О. Литвинова, Т. Булат, Л. Дичко, Г. Степанченко

Зв'язки М. Гордійчука з українським історичним музикознавством на зламі ХХ–ХХІ ст. не обмежуються його особистим творчим доробком. Не меншою мірою ці зв'язки розкрилися в діяльності Гордійчука – організатора наукового процесу, в якій особливо масштабно виявилося його значення для сучасної національної музикознавчої науки в цілому. Властива його світоглядним і науковим позиціям україністична спрямованість, здатність передбачати перспективи розвитку зазначеної наукової галузі відбилися в дисертаційних працях, а отже, і в інших наукових розробках, інших галузях творчої діяльності його вихованців. Наприклад, О. Кононова почала працювати під керівництвом М. Гордійчука у сфері музичної регіоналістики, вивчаючи музичну культуру Харкова. Завідувач відділу музикознавства ІМФЕ А. Калениченко, виступаючи насамперед як продовжувач наукових ідей свого батька – відомого історика-полоніста Павла Михайловича Калениченка, – здійснив ряд публікацій, присвячених пробле-

мі контактів Кароля Шимановського з українською музичною культурою, у процесі написання своєї кандидатської дисертації також під керівництвом М. Гордійчука. Наша кандидатська дисертація була присвячена науковій спадщині М. Грінченка. І музична регіоналістика, і дослідження міжнародних зв'язків української музичної культури, і наукознавча проблематика, що в 1970–1980-х роках не входили до кола найактуальніших, тепер належать до пріоритетних. Такі приклади можна продовжити. Усі вони свідчать про те, що діяльність Гордійчука – вихователя наукових кадрів музикознавців – уже в 1970–1980-х роках мала помітне значення для підготовки фахівців з проблематики, що набула актуальності лише сьогодні.

Важко переоцінити значення для сучасної української музикознавчої науки діяльнос-

ті М. Гордійчука – керівника відділу музикознавства ІМФЕ. Пригадаємо, що в 1980-х роках це був найтитулованіший відділ Інституту – сім докторів наук! У зв'язку з цим зазначимо, що в 1960–1980-х роках українська музикознавча наука інтенсивно зростала не лише завдяки розширенню її проблемно-тематичного кола, засвоєнню нових методів і підходів, а й завдяки підвищенню кваліфікації кадрів музикознавців. У той період в Україні вперше було захищено низку докторських дисертацій з проблем музикознавства. При цьому переважну більшість докторів наук, теми дисертацій яких сто-



Б. Патон вітає М. Гордійчука

сувалися історії української музики, було зосереджено у відділі музикознавства ІМФЕ, у чому, безумовно, – велика заслуга Миколи Максимовича як керівника відділу. За період його праці у відділі музикознавства, зокрема на посаді завідувача, співробітники відділу (за участю М. Гордійчука як фахового редактора, рецензента, радника) створили основний у другій половині ХХ ст. масив фундаментальних наукових досліджень

з проблем історії української музики, завдяки яким цей відділ став провідним центром наукової музичної україністики, відомим не лише в Україні, а й далеко за її межами. Водночас без ґрунтовного вивчення в цих розробках історії української музичної культури на сучасному етапі був би неможливим синтез історичного музикознавства з культурологією, філософією, іншими галузями знання, завдяки яким ця дисципліна виступає тепер як чутливий резонатор найхарактерніших тенденцій еволюції наукового знання, духовної національної та європейської культури.

Своєрідною кульмінацією науково-творчого шляху М. Гордійчука стало започаткування ним і часткове здійснення під його керівництвом наукового проекту, що досі залишається найфундаментальнішим в українському історич-

ному музикознавстві. Ідеться про багатотомну «Історію української музики». Підсумовуючи надбання названої наукової дисципліни радянського часу, це видання виявилось важливим і для її подальшого розвитку. У сучасних умовах зміни парадигми культури, а відтак і музично-історичної концепції оптимальною відповіддю на запити часу виявилася підготовка співробітниками відділу доповненого й переробленого видання «Історії української музики». Крім того, емпірична база цього видання стала основою іншого багатотомного наукового проекту – «Української музичної енциклопедії», що здійснюється співробітниками відділу музикознавства ІМФЕ також уперше в Україні.

Нарешті, слід назвати ще один важливий чинник, який свідчить про непересічне значення наукової праці М. Гордійчука для сучасної української музикознавчої науки. Його життєвий шлях завершився в середині 1990-х років, однак на межі ХХ–ХХІ ст. на теренах музикознавства в різних містах та інституціях України працюють вихованці М. Гордійчука, завдяки чому забезпечується зв'язок поколінь, створюється безперервна традиція, без якої немає академічної науки. Це у свою чергу стало умовою формування позначеної специфічними рисами музикознавчої школи на базі відділу музикознавства ІМФЕ. З огляду на це, безумовно, не можна не згадати й про те, що на сучасному етапі продовжується творча діяльність М. Загайкевич, Л. Пархоменко, А. Терещенко, працюють учні названих музикознавців, а також Т. Булат і А. Мухи, які тривалий час пра-

цювали в названому відділі. Під керівництвом М. Гордійчука було підготовлено й захищено 48 кандидатських і докторських дисертацій. У зазначеному контексті наукова діяльність М. Гордійчука відіграла непересічну роль у продовженні закладених ще в першій третині ХХ ст. традицій, набула фундаментального значення у створенні згаданої музикознавчої школи, а відтак – кадрового потенціалу і безпосередньо пов'язаного з ним фахового рівня музичного українознавства другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Отже, М. Гордійчук належав до тих видатних учених, які, будучи безпосередньо причетними до фундаментальних наукових досягнень певних періодів, водночас усвідомлювали провідні перспективні тенденції розвитку науки, своєю працею зробили визначний внесок у її становлення. Постаті таких учених ніколи не перестають привертати увагу дослідників наступних поколінь, а кожний період відкриває нові, раніше не усвідомлені грані їхньої наукової діяльності. Творчі здобутки Гордійчука-вченого, очевидно, ще тривалий час зберігатимуть актуальність у контексті традицій, у становлення яких він зробив вагомий внесок як видатний український музикознавець, подвижник національної музичної культури.

¹ Лихачев Д. С. Еще о точности литературоведения // Лихачев Д. С. Литература – реальность – литература. – Ленинград, 1984. – С. 246–250.

² Василенко З. І. Гордійчук М. М. Пісні річного календарного циклу // Історія української музики. – К., 1989. – С. 20–27.

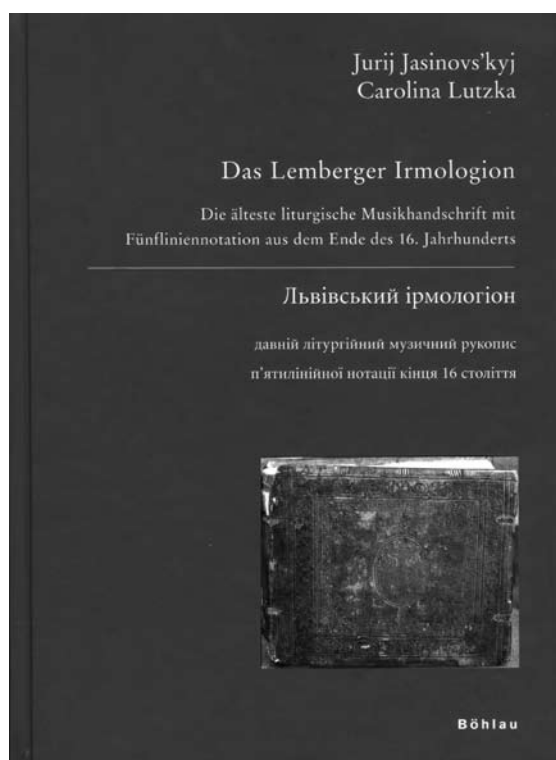
Статья посвящена 90-летию со дня рождения выдающегося украинского музыковеда Николая Максимовича Гордийчука. В ней сделана попытка раскрыть значение многогранной научной деятельности учёного для современного музыковедческого процесса, связи фундаментальных идей его работ с характерными тенденциями развития национальной музыковедческой науки на рубеже ХХ–ХХІ веков.

Ключевые слова: *музикознавство, українське історичне музикознавство, українська музична культура, Н. Гордійчук.*

ПУБЛІКАЦІЯ НАЙДАВНІШОЇ УКРАЇНСЬКОЇ НОТОЛІНІЙНОЇ
ПАМ'ЯТКИ В НІМЕЧЧИНІ

Наталія Сиротинська

УДК 002.2(477+430)+783



DAS LEMBERGER IRMOLOGION: DIE ÄLTESTE LITURGISCHE MUSIKHANDSCHRIFT MIT FÜNFINNIENNOTATION AUS DEM ENDE DES 16. JAHRHUNDERTS / HERAUSGEGEBEN UND EINGELEITET VON JURIJ JASINOVSKYJ, ÜBERTRAGEN UND KOMMENTIERT CAROLINA LUTZKA / ЛЬВІВСЬКИЙ ІРМОЛОГІОН: ДАВНІЙ ЛІТУРГІЙНИЙ МУЗИЧНИЙ РУКОПИС П'ЯТИЛІНІЙНОЇ НОТАЦІЇ КІНЦЯ 16 СТОЛІТТЯ / РЕД. І ВСТУП. СТ. ЮРІЯ ЯСІНОВСЬКОГО, ТРАНСКРИПЦІЯ І КОМЕНТАРІ КАРОЛІНИ ЛУЦЬКОЇ [Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte, Reiche B: Editionen, Band 24]. – Köln; Weimar; Wien, 2008. – 509 с.

Візантійська гімнографія та її співні форми (церковна монодія) як особливий поетико-музичний тип з прийняттям християнства була перекладена й адаптована слов'янськими народами, у тому числі й Київською Руссю. Сьогодні вже стало зрозумілим, що слов'янські переклади лягали на грецьку мелодіку й метрику, тобто перекладалися поетичні тексти, а музика залишалася незмінною. На Русі поступово почалося творче перероблення мелодичних текстів, але поки що залишається неясним характер і зміст цієї праці, оскільки невменний нотопис не дає можливості глибше пізнати цей процес.

У ранньомодерну добу Україна (як і Білорусь) одразу і на всьому етнічному просторі для записів церковної монодії прийняла європейську п'ятилінійну нотацію, і основний церковно-музичний репертуар дуже швидко був переведений з невм на лінійну систему. При цьому було створено спеціальний півчий збірник Ірмологіон, що увібрав найнеобхідніший літургійний репертуар. Одним з найдавніших таких збірників є Львівський ірмологіон (ірмолой) кінця XVI ст., який недавно було опубліковано у вигляді факсиміле.

Це видання стало першою факсимільною публікацією української музичної пам'ятки ранньомодерної доби, в якій у нотолінійному запису зафіксовано вибраний богослужбовий репертуар основного кола літургійних піснеспівів нашої Церкви. Львівський ірмологіон кінця XVI ст. засвідчує початок новітнього періоду в розвитку української духовно-музичної культури, що потребувало нового і більш точного за-

пису мелодичного тексту зі збереженням при цьому східних обрядових форм та їх співної основи. Нотолінійний Ірмолой як тип літургійної пам'ятки став єдиним репрезентантом української сакральної монодії, про що свідчать понад тисячу збережених рукописних ірмолоїв¹.

Симптоматично, що видання побачило світ у Німеччині, де існує солідна наукова традиція факсимільних і набірних публікацій слов'янських літургійних книг з паралельними грецькими текстами, розлогими коментарями і вступними статтями, чимало з яких мають більші чи менші вкраплення невменних знаків. У співпраці з російськими колегами німецькі науковці під керівництвом Ганса Роте запропонували продовження видання руських міней, започаткованого В. Ягичем, який набірним способом видав серпневий, жовтневий і листопадовий томи службових Міней². Так було видано грудневу Мінею в п'яти томах, перший з яких є факсимільною публікацією пам'ятки, а наступні – набірним виданням текстів з паралельними грецькими³. Пізніше було видано лютневу Мінею (2003–2009), готуються до друку квітнева й серпнева Мінеї; видано також Тріодь (2004), з 1976 року видається Благовіщенський нотований кондакар (вийшло п'ять томів), а з 2006 – Віденський Октоїх (видано два томи із запланованих чотирьох). З 1936 року в Копенгагені виходить окрема видавнича серія грецьких і слов'янських нотованих літургійних рукописів у вигляді факсиміле і в транскрипціях з невменною нотацією на сучасну – «Monumenta Musica Bizantinae». У транскрипціях Е. Веллеса та Г. Тільярда видано тексти вересневого та листопадового стихирарів, Октоїха, Пентакостарія (1936, 1938, 1940, 1960); М. Шидловський опублікував факсиміле стихираря XII ст. (2000). Серед цих видань виразно простежується зацікавлення жанром ірмосів, що представлено в публікаціях як факсимільних видань ірмологіонів, так і в транскрипціях ірмосів. Сюди варто також долучити монографію К. Ганніка «Das altslavisches Hirmologion», у якій на основі слов'янських ірмосів з невменними знаками, доповнених грецькими джерелами, досліджується генеза слов'янського ірмологіона⁴.

Публікація Львівського нотолінійного ірмологіона стала продовженням видавничої практики, слід лише зазначити, що грецький та слов'янський ірмологіони були книжками од-

ножанровими, а український ірмологіон – багатожанровим збірником, у якому кількісно домінував жанр ірмосів. Факсимільне видання Львівського ірмологіона кінця XVI ст. продовжило понад сімдесятилітню практику публікацій нотованих книг і стало першим виданням української пам'ятки з новою системою нотопису.

Зміст книжки становлять:

- Christian Hannick. Vorwort / Передмова. – С. IX–XI, XIII–XV;

- Юрій Ясіновський. Львівський ірмолой – найдавніша нотолінійна пам'ятка України / Das Lemberger Irmologion – die älteste Musikdenkmals der Ukraine mit Liniennotation. – С. XVII–XXIV, XXIII–XLI;

- Інципітний покажчик змісту Львівського ірмолая / Incipitarium und Inhaltsverzeichnis des Lemberger Irmologion XXV (уклав Юрій Ясіновський). – С. XXV–XXXII, XLII–XLIX.

- Edition:

- Carolina Luzka. Bemerkungen zur Edition. – С. LIII–LIV.

- Abkürzungsverzeichnis. – С. LV–LVI.

Faksimile: Übertragen und Kommentar Carolina Luzka. – С. 1–509.

Видання до друку готували проф. Ю. Ясіновський (Львів) та магістр К. Луцька (Вюрцбург) під керівництвом проф. К. Ганніка (Вюрцбург). Спільно ними вироблено головні засади публікації пам'ятки: факсимільне відтворення рукопису, паралельна посторінкова транскрипція словесного тексту та посилання на грецькі джерела. Варто було б додати також транскрипцію нотного тексту, оскільки київська нотація має ряд особливостей, які залишаються поки що мало знаними ширшому колу дослідників.

Видання пам'ятки важливе насамперед у представленні великого за обсягом джерельного матеріалу, про що, зокрема, ідеться в передмові К. Ганніка: «Львівський ірмологіон у музичному і текстологічному контексті разом із джерелознавчим коментарем, безумовно, сприятиме подальшим дослідженням української рецепції візантійської церковної монодії та гімнографії ранньомодерної доби»⁵. Дослідженню цього аспекту особливо сприяють посилання на відповідні грецькі джерела. Наприклад, ірмос сьомої пісні воскресного канону третього гласу *Якоже древле благочестивия три отроки* уточнюється як «7». Ὡς πάλαι τοῦζ εὔσεβεῖζ

παῖδαζ (ParR 197; EE 67; Nr. 95; HaGz'2). Це дозволяє швидко відшукати потрібний текст у грецьких джерелах, що суттєво розширює горизонти дослідження. Така можливість стосується і музичного аспекту, оскільки грецький інципіт дозволяє відшукати потрібний піснеспів серед грецьких нотованих рукописів, а наявність добре прочитаного мелодичного тексту української пам'ятки створює передумови для порівняльних студій монодійного репертуару та його греко-візантійської основи.

Дороговказом до розуміння змісту пам'ятки є вступна стаття Ю. Ясіновського, у якій йдеться про історію створення кодексу в загальнокультурному контексті епохи, палеографічні особливості словесного й нотного текстів, пояснюються особливості київської нотації (ритміка, тривалість нот, ключі, мутація), що виразно орієнтує на західноєвропейську систему нотопису, а отже, це є новим етапом у розвитку української церковно-музичної культури. Автор зазначає, що збірник «репрезентує національні стилетворчі процеси на порозі Нового часу, які спираються на різночасові та різновекторні стильові зрізи: візантійську сакральну монодію та її староболгарську версію, власну багатоголосову церковно-музичну спадщину, новогрецьку та новоболгарську музичну стилістику, новоєвропейську музичну практику»⁶. Автор також вирішує питання місця створення кодексу, аргументуючи його львівське походження, що дозволило визначити опублікований ірмологійон як Львівський, а його виникнення пов'язати з освітньою діяльністю Успенського братства.

Докладний репертуар пам'ятки поданий у формі інципітного покажчика і добре структурує її зміст, що дозволяє швидко знайти потрібний піснеспів, а також виявляє особливості структурної організації збірника. Пам'ятка містить репертуар, укладений як за гласами (воскресні жанри октоїха і подібні стихирам), так і за церковним календарем, включаючи вибрані піснеспіви Тріоді. У кінці містяться окремі піснеспіви літургії: *Херувимська* болгарського напіву й *Трисвяте* – грецького, записаного латинською абеткою з вкрапленнями грецької та кирилиці. В особливостях репертуару Львівського ірмологіона Ю. Ясіновський звертає увагу на великий обсяг піснеспівів Тріоді, що охоплюють майже половину рукопису, і слушно вбачає в цьому вплив естетики й мистецтва ренесансної доби

з їх особливою увагою до емоційно загострених образів страждання, смерті та воскресіння Ісуса Христа.

Тексти К. Ганніка та Ю. Ясіновського розміщені на початку видання й публікуються українською та німецькою мовами, що дозволяє ввести значний шар української культури у сферу історико-культурних та музикологічних західноєвропейських студій. На жаль, неперекладеним залишився коментар К. Луцької.

Видання пам'ятки, яке готувалося до друку в Німеччині, на жаль, не було належно відредаговане, звідки прикрі друкарські помилки, зокрема в титулярії. Недостатня обізнаність К. Луцької в особливостях церковнослов'янської мови української редакції та в специфіці записів словесних текстів у нотолінійних кодексах зумовила деякі неточні транскрипції словесного тексту, хоча частково це можна було б вивірити за інципітами, поданими в статті Ю. Ясіновського. Деякі з цих помилок пов'язані з неправильним розумінням закінчень дієслівних форм на «ся»: *яви ся* замість *явися* (арк. 1v / с. 4), *рождейшаго ся* замість *рождейшагося* (арк. 2r / с. 5), *явшего ся* замість *явшегося* (арк. 3r / с. 7), *обновляеть ся* замість *обновляется* (арк. 5v / с. 12), *прослави ся* замість *прославися* (арк. 6r / с. 13), *радуй ся* замість *радуйся* (арк. 10v / с. 22), *точат ся* замість *точат ся* (арк. 28r / с. 57), *написа ся* замість *написася* (арк. 31r / с. 63), *пречащеши ся* замість *пречащешися* (арк. 51r / с. 103), *спастися* замість *спастися* (арк. 53r / с. 107), *познаваеете ся* замість *познаваеетеся* (арк. 87r / с. 175), *веселять ся* замість *веселяться* (арк. 113r / с. 227), *вознесшаго ся* замість *вознесшаго ся* (арк. 129v / с. 260), *обновляеть ся* замість *обновляется* (арк. 142r / с. 285), *весели ся* замість *веселися* (арк. 143v / с. 288) і т. д.

Трапляється також неточне прочитання окремих слів, наприклад: *Небесную дверю* замість *Небесную дверь* (арк. 1r / с. 3), *Исаинов проречение* замість *Исаино проречение* (арк. 2r / с. 5). Зайвими при транскрипції є повторення окремих складів у словесному тексті на означення розлогих мелодичних побудов – *[от]открываееть* замість *открываееть* (арк. 29r / с. 59), *о рекшиихь[хь]* замість *орекшиихь* (арк. 35r / с. 71), *единь есть[сть] синь[нь]* (арк. 52r / с. 105). Є також елементи непрочитання півголосного «й», що зображувався у ви-

гляді подвійних рисок над голосними. Тому транскрибована форма *вониидем* насправді мала б бути *вонийдем* (арк. 5v / с. 12), тобто запис словесного тексту сигналізує про скорочення одного складу задля збереження метричного пульсу мелодії.

Некоректно передано найменування деяких свят: *Бого явление* замість *Богоявление* (арк. 81v / с. 164) *Благо вѣщение* замість *Благовѣщение* (арк. 91v / с. 183), *перво чистая* замість *первочистая* (арк. 183r / с. 367).

Зазначимо, що факсимільне видання дозволяє прослідкувати чимало нюансів, пов'язаних із палеографічними особливостями словесного тексту, зокрема виявити варіативність написання деяких словоформ, наприклад, жанру степенних антифонів: *степенна антифон* (арк. 11v / с. 24; арк. 34r / с. 69), *аньтифонъ* (арк. 12r / с. 25; арк. 13r / с. 27), *степеня* (арк. 18v / с. 38) та ін.

Найменування напівів, які в рукопису подаються в скороченій формі або ж українською мовою, також транскрибовані неточно, вони подані в церковнослов'янському написанні чи наближеному до російського. Так, стихира *Богочалним мановенієм* має ремарку *по русь*, що К. Луцька транскрибує *по русски* (арк. 106r / с. 213), тоді як подібні розкриті записи мають українізовану форму *по болгарску* (арк. 228r / с. 458), і тому й тут слід писати *по руску*. Ремарку *болгарскии* (*Херувик*) транскрибовано як *болгарская*, застосовуючи прикметникову форму до назви *Херувиска песнь* (арк. 103v / с. 208).

Незважаючи на ці окремі неточності в публікації Львівського ірмологіона кінця XVI ст., завдяки цьому виданню до широкого наукового обігу вперше потрапляє церковна монодія у новітній формі запису мелодичного тексту. А це

істотно розширює спектр наукових досліджень візантійської гімнографії та її співних форм, формує міцну джерельну базу для порівняльних студій греко-візантійських та українських літургійних піснеспівів і, ймовірно, зможе прислужитися як критерій існуючих транскрипцій невменних записів.

Факсимільна публікація Львівського ірмологіона є плодом серйозної та копіткої праці і хорошим зразком застосування новітніх методів публікацій літургійних пам'яток візантійської і слов'яно-руської спадщини, а також засвідчує входження української медієвістики в європейський науковий простір. Сподіваємося, що видання української пам'ятки ранньомодерної доби скеровуватиме погляд науковців до українських матеріалів як таких, що вперше на візантійському культурному просторі перевели музичні тексти церковної монодії з невменного способу записів музичних текстів на нотолінійний.

¹ Ясіновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть. – Л., 1996.

² Ягич В. Службные минеи за сентябрь, октябрь, ноябрь: В церковнославянском переводе по русским рукописям 1095–1097 гг. – С.Пб., 1886.

³ Gottesdienstmenäum für Dezember: Faksimile der Handschriften CGADA, f. 381, Nr 96 und 97 / вид. H. Rothe, E. M. Vereščagin [=Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte: Reihe B: Editionen, Neue Folge Band, 1]. – Köln; Weimar; Wien, 1993; Gottesdienstmenäum für den Monat Dezember nach den slavischen Handschriften der Rus'des 12. und 13. Jahrhunderts: Historisch-kritische Edition, т. 1: 1. bis 8. Dezember; т. 2: 9. bis 19. Dezember; т. 3: 20–24. Dezember; т. 4: 25. bis 31. Dezember / вид. H. Rothe, E. M. Vereščagin [=Abhandlungen der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften, 99; Patristica slavica, 3]. – Opladen, 1996, 1997, 1999, 2006.

⁴ Див. рецензію: Ясіновський Ю. Фундаментальна публікація та дослідження слов'янського Ірмологіона ранньомодерної доби // Καλοφωλια: Наук. зб. з історії церков. монодії та гімнографії. – Л., 2008. – Вип. 4. – С. 289–291.

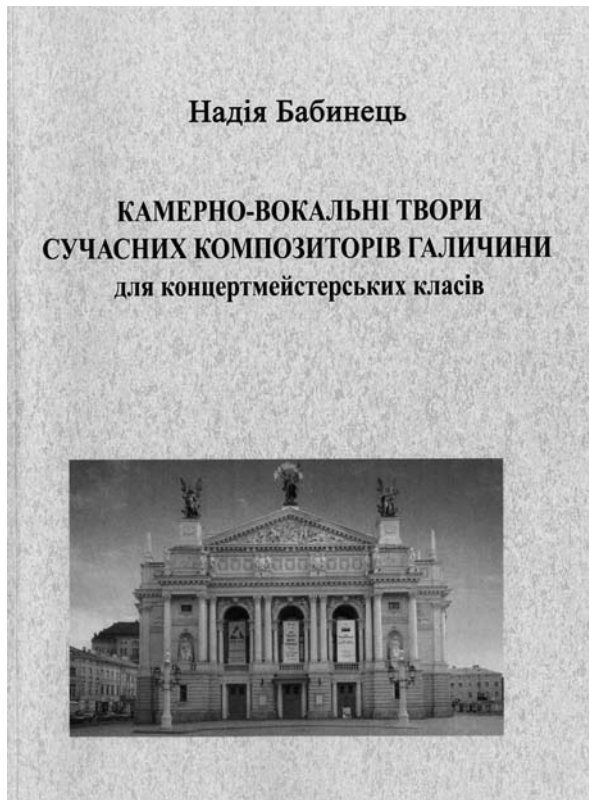
⁵ Das Lemberger Irmologion. – С. XV.

⁶ Там само. – С. XXIV.

У РАКУРСІ – КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИЙ ЖАНР

Ольга Кушнірук

УДК 784.3(477.83/.86);78.072(477)



БАБИНЕЦЬ Н. КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІ ТВОРИ СУЧАСНИХ КОМПОЗИТОРІВ ГАЛИЧИНИ ДЛЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКИХ КЛАСІВ: НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК. – Л.: Споллом, 2010. – 208 с.

Однією з обов'язкових спеціалізацій піаніста є концертмейстерська діяльність – уміння акомпанувати співакові, інструменталістові, хоровому колективу тощо. Твір з акомпанементом, як і сольний, потребує глибокого й тонкого розуміння особливостей відтворення авторської інтенції. Це завдання ускладнене вимогою музикування в ансамблі, необхідністю чути партнера й вести рівноправний музичний діалог. Виховання професійного піаніста-концертмейстера – саме такою є мета цікавої і різнобічної праці Надії Бабинець «Камерно-

вокальні твори композиторів Галичини». Навчальний посібник випущено Львівським видавництвом «Споллом» у трьох книгах: «Камерно-вокальні твори композиторів Галичини XIX ст.» (2005), «Камерно-вокальні твори композиторів Галичини XX ст.» (2007), «Камерно-вокальні твори сучасних композиторів Галичини» (2010). Він хронологічно широко репрезентує доробок галицьких (не лише українських, але й польських, австрійських, німецьких) композиторів у жанрі камерно-вокальної мініатюри й призначений для студентів класів концертмейстерства та сольного й камерного співу у вищих навчальних закладах культури й мистецтв III – IV рівня акредитації.

Крім суто педагогічного, зазначена праця Н. Бабинець має важливе історичне значення, адже, крім відомих творів, укладачка залучила романси та солоспіви, які ще не були опубліковані, оскільки знаходилися в архівах, приватних колекціях, відділах рукописів бібліотек. Таким чином, простежується неперервність традиції еволюції камерно-вокального жанру на теренах Галичини. Так, у посібнику вперше вміщено твори **К. Ліпінського** («Спів до Німана», «Спів Гальбана», обидва – на сл. А. Міцкевича; «Сонет», сл. С. Бояновського), **Ф.-К. Моцарта** («До струмків», сл. невідомого автора; «Зітхання», «Захоплення», обидва на сл. Л.-К.-Г. Хелті), **Й. Рукгабера** («Ключі від неба», сл. Беранже; «Це непристойно», сл. Ф. Есгольца; «Покинута», сл. Л. Бехштайна), **М. Вербицького** («Все заглухло, чорні мраки»), **А. Солтиса** («Прихід», сл. Л. Стаффа; «Співає рання пташка», сл. Р. Тагора; «Провесін», сл. Г. Гоффманстала), **Ю. Коффлера** («Забуті мелодії», «Осінь пісня», обидва – на сл. П. Верлена, «Листок», сл. А. Арно), **Р. Сімовича** («Не винен я тому», сл. І. Франка), сучасних композиторів Галичини – **Б. Фільц** («Я не тебе люблю», сл. І. Франка; «Сни журавлині», «Щастя»,

обидва на сл. О. Маландія), **І. Майчика** («Молодість», сл. Б. Стельмаха), **М. Скорика** («За сонцем хмаронька встає», сл. Т. Шевченка; «Чого являєшся мені у сні», сл. І. Франка), **Л. Думи** («Купальська пісня», сл. П. Федотка; «Монолог», сл. М. Некрасова), **О. Козаренка** («Сойка», сл. С. Майданської), **Б. Фроляк** («Б'є дзвон», сл. Б.-І. Антонича та В. Барки).

Авторка цього цікавого проекту – піаністка та концертмейстер, професор Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, заслужений працівник культури України Н. Бабінець – має великий особистий виконавський та педагогічний досвід. Протягом двох десятиріч років вона є незмінним концертмейстером Львівської чоловічої хорової капели «Сурма» (з 1999 року – «Гомін», диригент О. Цигилик), з якою, зокрема, здійснила гастрольні поїздки до США (сімнадцять міст), Польщі, Латвії, колишні Чехословаччини та Югославії, Німеччини, а також по Україні. 1988 року разом з капелою записала довгограючу платівку «Хорові твори композиторів Львова». Свою майстерність як концертмейстера Н. Бабінець виявила й у співпраці зі співаками (С. Степан, В. Ігнатенко, О. Кровицька, О. Ленишин, К. Чернет, Л. Вороніна, О. Чибісов, Н. Козятинська, Т. Вартанян).

Процес виховання піаніста-концертмейстера вона перетворює у творчий пошук виконавської істини – проникнення разом зі студентом у сутність змальованого композитором образу. До видатних досягнень Н. Бабінець як педагога належать підготовка й представлення публіці Львова, Дрогобича, Луцька, Донецька наприкінці 1980-х років резонансних (як з'ясувалося) концертних вечорів за участю тодішнього студента-піаніста П. Сухоцького (тепер – викладач Волинського обласного училища культури і мистецтв) та педагога-ілюстратора О. Чибісова (баритон). Це були вокальні цикли Ф. Шуберта «Зимовий шлях» та Р. Шумана «Любов поета» і «Круг пісень» німецькою мовою, де я брала участь як лектор-музикознавець, виголошуючи вступне слово. 1991 року було реалізовано ще один цікавий задум – в інтерпретації студенток Н. Шмагало та Р. Гринько прозвучали «Два німецькі зошити» В. Гавриліна (соліст – О. Чибісов).

Згодом багата практична діяльність Н. Бабінець доповнилася науково-методичним

осмисленням праці концертмейстера, переважно вона стосувалася музики В. Барвінського в методичних розробках «Вокальні твори В. Барвінського» (1991), «Обробки народних пісень В. Барвінського» (1993), у статтях «До питання інтерпретації вокальних творів В. Барвінського» у збірках «Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури» (Тернопіль, 2003), «Риси імпресіонізму у вокальній творчості В. Барвінського» в часописі «Молодь і ринок» (2009. – № 3 (50)).

Поява навчального посібника «Камерно-вокальні твори композиторів Галичини» є черговим особистим досягненням його укладачки, а також серйозним надбанням сучасної музичної педагогіки України. У посібнику простежується прагнення зберегти для сучасних поколінь музикантів імена забутих композиторів, збагатити концертний репертуар новими художньо яскравими творами, наголосити ще раз на важливості спеціалізації піаніста як концертмейстера.

Кожна з трьох книг посібника містить вступ, де подано стислий огляд культурно-мистецького тла обраного часового періоду (XIX, XX, XXI ст.), умови виникнення й особливості побутування жанру сольної пісні в Галичині. Так, у першій книзі показано багаті та давні мистецькі традиції як підґрунтя музичної культури XIX ст., у якій переважали принципи романтизму. Поява різноманітних стильових тенденцій на початку XX ст. та асиміляція їх на вітчизняному ґрунті акцентовані в другій книзі посібника. Своєрідність творчого експерименту, полістилістичні орієнтації, інтегрованість у світову культуру композиторів сучасного періоду висвітлено в третій книзі, яка нещодавно побачила світ.

З метою розширити знання студентів наприкінці кожної книги посібника подано біографічні відомості та перелік основних творів композиторів, а також анотації до обраних творів, у яких акцентовано найважливіші моменти в процесі оволодіння звуковою тканиною вокальної мініатюри. Усі переклади іншомовних текстів, оформлені як короткий поетичний виклад змісту романсу (при нотному тексті подано мову оригіналу), є цінним внеском укладачки.

Представлені в посібнику камерно-вокальні мініатюри є різними за стильовими ознаками, фактурним розвитком, виконавською склад-

ністю. Проте їх об'єднує художня довершеність композиторської інвенції. За словами авторки, «вибір творів зумовлений їх характерними особливостями – контрастністю матеріалу, самобутністю підходу композитора до втілення поетичного тексту». Поряд з уже згаданими невідомими зразками виконавці зустрінуть популярні солоспіви «Бабине літо» Д. Січинського (сл. М. Гавалевича), «Забудь мене» Я. Лопатинського (сл. О. Луцького), «Спитинко моя» (сл. П. Карманського) і «За байраком байрак» (сл. Т. Шевченка) С. Людкевича, «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» (сл. І. Франка) і «Ой піду я межі гори» (сл. народні) А. Кос-Анатольського, «Якби мені черевики» М. Скорука (сл. Т. Шевченка) та ін.

Навчальний посібник Н. Бабинець, який змальовує розгорнену поліетнічну панораму існування жанру сольної пісні в Галичині, стане бестселером у своїй царині. Він зацікавить не лише студентів і викладачів класу концертмейстерства та класів сольного і камерного співу, але й професійних виконавців (співаків, піаністів), дослідників музичної історії Галицького краю та інших музикознавців. Слід зазначити, що за двома першими книгами посібника відбулося два концерти за участю заслуженої артистки України, солістки Львівського Національного академічного театру опери та балету ім. Соломії Крушельницької Наталії Романюк та студенток класу Н. Бабинець – О. Махової та З. Жмуркевич. Традиція триває...

«ЧЕРВОНА РУТА-2009» ЗАПАЛИЛА НОВІ ЗІРКИ

Ірина Сікорська

УДК 784.68(477)

Збираючись до Чернівців на двадцятий ювілейний фестиваль «Червона рута», я на-мріяла собі «мандрівку в молодість» – походити мальовничими вуличками цього старовинного міста, побачити добрих друзів – «ветеранів рухівського руху», згадати буремні події сьогодні далекого вже вересня 1989 року. Проте опинилася в самому центрі подій: і ще в дорозі дізналася, що мене обрали відповідальним секретарем журі. Тож, зійшовши з потяга на бруківку чернівецького вокзалу, через 15 хвилин опинилася в Зеленому театрі, де вже розпочалися конкурсні прослуховування в жанрі поп-музики. Наступний тиждень пролетів у божевільній музичній круговерті (у конкурсі взяло участь 130 «виконавських одиниць»!). Очевидно, що минулий фестиваль вартий серйозного аналізу й узагальнень. Це потребує певної часової відстані, однак деякі підсумки дозволю собі висловити вже тепер.

Почну з головного. Нарешті, після двадцяти років існування (!) фестиваль «Червона рута» визнано (читай – реабілітовано) державою, що виділила кошти на його проведення та підтримала на найвищому рівні (це засвідчив Президент на заключному концерті). А отже, можна сподіватися на відновлення й розвиток усіх його попередніх знахідок і здобутків (школи майстерності, замовлення цікавих і якісних пісень та їх аранжувань для учасників фіналу, гастролі лауреатів в Україні й за кордоном тощо). Адже й кількість охочих взяти участь у «Червоній руті» (загалом – понад чотири тисячі учасників!), і попередні прослуховування, і фінальні змагання ще раз довели виняткову його потрібність і цікавість для молоді. До того ж «Рута» сьогодні залишається єдиним виключно україномовним молодіжним музичним фестивалем в Україні, у якому головними критеріями оцінки є національна визначеність, новизна,

оригінальність. Цей фестиваль унікальний ще й тому, що віддзеркалює «музичну дійсність» сучасної молодіжної аудиторії, є її своєрідним «зрізом»: на ньому звучить те, що чують і хочуть чути сучасні тінейджери.

Насамперед ми стали свідками справжнього вибуху виступів рок-гуртів – прослухали п'ятдесят сім (з восьмиста двадцяти трьох, які були представлені на обласних відбіркових конкурсах). Якщо зважити на протест, яким сповнена рок-музика, стає очевидним: у такий спосіб молодь активно реагує на події навколишньої дійсності. При цьому надзвичайно активно і яскраво виявили себе представники «східних» регіонів. Вони були цікавішими, «креативнішими», за висловлюванням голови журі – відомого музичного діяча, скрипаля, заслуженого артиста України Кирила Стеценка. Чого варті самі назви: «Вибач, я стріляю» (Новоград-Волинський Житомирської обл.), «Пестициди» (Чернівці, диплом), «Інший світ» (Івано-Франківськ), «Веселі стаканчики» (Миколаїв, диплом), «Постсенс» (Біла Церква Київської обл.), «Цебер Касала» (Донецьк). Яких тільки напрямів ми не почували! Арт-рок («Час уперед», Цюрупинськ Херсонської обл.), поп-рок («Мартіні», Київ), фольк-рок («Тріпанка», Ужгород, відзнака), регі («Психо Трон», Кременчук Полтавської обл.), брит-поп («Шейк біфо», Черкаси, відзнака за артистизм), гард-рок («Еплсін», Миколаїв, диплом), баладний рок («Гапочка», Київ, диплом), world music («Полікарп», Київ, друга премія), психоделічний метал («Нейроз», Коломия Івано-Франківської обл., диплом), альтернатива («Гравіцапа», Львів, диплом) та ін. Не бракувало й «старого, доброго» рок-н-ролла («П'ять зірок», Івано-Франківськ; «Повний привід», Тернопіль, диплом). У рамках етно-року претендував виступати київський гурт «ТаРута», проте суддівська рада вирішила перевести його в номінацію «акустична музика», де й присудила другу премію. Варто коротко окреслити

ще одну очевидну проблему: багато колективів «переросли» зазначені в положенні жанри «сучасної пісні й популярної музики», а тому назріла потреба внести до нього певні корективи й можливі жанрові дефініції. Гостро постала також проблема репертуару (це стосується всіх номінацій) – майже в кожній «виконавської одиниці» виявилася лише **одна** пісня (з трьох необхідних) – яскрава, іноді знакова, іноді шлягерно-заводна, іноді просто гарна, а іноді (значно рідше) все це представлене разом («Миша» й «Карпатський феномен»). З'явилися на фестивалі «сини» й послідовники «ВВ» («ДТ-75», Верхньодніпровськ Дніпропетровської обл., диплом; «ПРОДЖЕКТОР ДЖМІЛЬ», Львів), «Скрябіна» («Копірайт», Луцьк), «Крихітки Цахеса» («Сьоме небо», Львів). Хоча вистачало й «Чикаґо» й «Металліки», «Рамштайна» й «Нірвани». Цей ряд можна було би продовжувати: мабуть, позначився брак досвіду й професіоналізму – адже більшість учасників нинішнього фестивалю є або його ровесниками, або не набагато старші. Наприклад, кіровоградський гурт «Культ» (третя премія). Чого тільки не було в його композиціях! І фольк, і метал, і автентика, і ще багато чого. І далеко не завжди це було органічним, іноді мало відверто наслідувальний характер. На третю премію колег «втягла» фронтвумен Оксана Гуслиста – надзвичайно показна й ефектна. Саме вона продемонструвала чотири (!) види вокальної манери. Як драйвово вона трешувала! Не гірше, ніж панки із «Ценевам-цекотам» (Городенка, Івано-Франківської обл., друга премія). Саме їх панк-гопак у композиції «Сковронешку» «завів» і численну публіку, і журі, забезпечивши їм друге місце. Варто відзначити також хоч і невелику, але вагому частку патріотичних композицій – «Червона зима» (сл. В. Сосюри, пам'яті загиблих героїв), («Своєрідне», Кам'янець-Подільський Хмельницької обл.), «Ніхто» («Аритмія», Суми, відзнака), «Гей там на горі Січ іде» («Нейроз»), і найкраща, дуже міцна професійна й несподівана «Моя Україна» гурту «Догма» (Горлівка Донецької обл., диплом).

Звісно, в одній статті неможливо розповісти про всіх учасників, проте імпонують прикольні пісеньки «Дупа Джонні Депа» гурту «Янсен Кукансен» (Херсон, диплом) і «Пацики на моциках» («Своєрідне»), «стьобно»-панкові «Карузо» та «Два гарбуза» («Оратанія», Львів,

диплом), психоделічна «Зачекай» («Еліс», Київ, третя премія). До речі, їх гедлайнер Ольга Запорчевна виявила мужність і неабиякий жіночий героїзм. На фестиваль вона приїхала з сином, якому виповнилося два (!) тижні.

Багато чого ще можна було б розповісти про рок-номінацію та її героїв, проте на увагу заслуговують також інші.

Досить парадоксальною виявилася номінація «акустична музика». Майже кожен з учасників був оригінальним, тож не дивно, що з п'ятнадцяти «виконавських одиниць» було відзначено половину, проте прізвища головних переможців сюди було «перенесено» з номінації «популярна музика». Так, другу премію розділили вельми перспективна й самобутня співачка Ольга Діброва (сміт Горностаївка Херсонської обл.), чудовий чоловічий акапельний секстет «Адлібітум» з Києва (продовжувачі лінії «Пікардійської терції» – «Менсаунд») та київський гурт «ТаРута». Українськими «Бі Джиз» назвав дует незрячих братів Золотухіних з Луганська К. Стеценко. Їхній добре злагоджений дует, гарний вокал, щирі композиції («Пам'яті Івасюка», обробка народної пісні «Зозуленька» й «Тарасова гора») підкорили публіку і суддівська рада одноголосно погодилася з ним, присудивши третю премію й спецвідзнаку від Міністерства молоді та спорту. «Дітьми Гадюкіних» обізвали гурт «Цвіт кульбаби» з Івано-Франківська, проте їхні композиції «Катерина», «Віночок», «Зозулька» звучали весело й задержували та були добре сприйняті. Однак журі оцінило їхній виступ на свій розсуд: перевело в номінацію «рок-музика», де й присудило третю премію. А коли заспівав Роман Кинів з Ужгорода, чомусь одразу пригадався Юрій Шевчук із «ДДТ». Справжніми «аксакалами» на «Руті» виглядали члени знаменитої в київських інтелектуальних колах «Дахи Брахи», що й посіла тут заслужене перше місце, прикрасивши своєю композицією «Ой там, за лісочком» концерт-закриття на стадіоні.

До речі, про слухачку аудиторію варто сказати кілька слів окремо. На денних прослуховуваннях її було не так і багато, хоча вхід і був безкоштовним. Можливо, свою роль відіграли «робочі будні». Цікаво, що на рокерів привели... групу дітлахів із сусіднього дитячого садочка. Як вони витанцювали! Ось де був справжній драйв! А коли їх стали забирати

(очевидно, наближався час обіду), вони дружно заревли. Ближче до вечора кількість глядачів збільшувалася, і з настанням сутінків зала Зеленого театру була вже заповнена вщент. Публіка була жвавою, привітною, палко відгукувалася на всі заклики і хвацько витанцювала, незважаючи на вік. Серед присутніх було немало «ветеранів» – із солідними лисинами й черевцями. Очевидно, це були глядачі першої «Рути», а можливо й колишні рокери?

Номінація «сучасна танцювальна музика» «завалила» хіп-хопом і реперами з театралізацією. Так, хмельницький гурт «Хіп-хоп-фемілі» (третя премія) залучив шоу-балет, двох каратистів та велосипедиста, який виконував складні фігури, проте й без цього антуражу їхні композиції звучали дуже по-свіжому й оригінально. Особливо варіації на пісню «Червона рута» та брейк-дансова «Big бой Льова». «Найс дей» із Харкова (друга премія) підкорив патріотичною піснею «Той день», де солістка «драпірувала» себе національним прапором. Земляки цього гурту з Харкова «Бабка Рапуха і козак Амур» (диплом) розважали публіку костюмами й смішними пісеньками «Я бабка з села» та «Сало і цибуля». Справді танцювальним і таким, що завів зал, став виступ гурту «Р.К.С.» із Кременчука Полтавської обл. (диплом), де фольк досить вдало поєднувався «з начиткою».

Номінація «Інша музика» була дійсно іншою, порівняно з усім, що ми чули до й після того. Учасників тут було небагато, проте всі вони були нестандартні. Почнемо з тріо «Золоті сестри» (Тернопіль, третя премія), яких прямо із заключного концерту Центр сучасного мистецтва «Дах» забрав на «Гоголь-Фест» до Києва. У їхньому виступі поєднувалися епатаж, психоделіка, театралізація та неабиякий артистизм. Не останню роль відіграв і тембр їхніх голосів з імітацією побутової сварки (композиція «Бородата жінка»). Львівський «Шоколад» (друга премія) перенесли з номінації «популярна музика», тому що яка ж «попса» об'єднує джаз-вокал, регі і віртуозне соло саксофона? При цьому доволіно (але дуже непогано) переспівували популярні народні пісні «Вербовая дощечка», «Чия ж то долина?», «Несе Галя воду». Лауреаткою першої премії стала вже відома співачка Млада з композиціями «Дивная промова», «Межі горами розшумілась річка», «А дівчина молода», яка комусь нагадала

Крістіну Агілеру, а комусь – автентичних виконавців народного співу.

Нарешті, щодо номінації «популярна музика» мушу зазначити таке: більшість із тридцяти п'яти учасниць і двох учасників вирізнялися досить сильним голосом і непоганим виконавським рівнем. І це природно, українці ж (у цьому випадку – українки) – нація співока, проте, як правило, це другі руслани, анілораки, селіндіони, крістініагілери, уїтніг'юстони, бьорки та ін. Позначився тут і брак репертуарних пісень. З іншого боку, ми виявили значне збільшення кількості авторської музики та текстів серед самих виконавців. Загалом це непогано, бо є ознакою творчого, а не лише «споживацького» підходу виконавця до пісні (а може – економії коштів на композиторах і поетах). Однак далеко не всі вони були якісними й цікавими.

Третю премію в цій номінації розділили Тарас Василенко (Запоріжжя), Ольга Троян (Київ) та Лариса Шелест (Бердянськ Запорізької обл.); другу – Тетяна Клименко (Красний Луч Луганської обл.) й Аліна Башкіна (Донецьк). Усіх їх можна було б об'єднати девізом-назвою пісні «Співаю тобі, Україно!». Я впевнена, що їхній спів невдовзі зазвучить «на повен голос», і почує його вся Україна.

Нарешті, знаковою подією «Червоної рути-2009» стало присудження втретє за всю її історію гран прі. Його отримав «Солома-гурт» з Києва – тріо на чолі з актрисою й режисеркою Соломією Мельник. І тут я дозволю собі процитувати заступника голови журі, багаторічного художнього керівника фестивалю, кандидата мистецтвознавства Анатолія Калениченка: «Основна інтрига полягала в тому, що Соломія є донькою директора «Рути». До того ж членами журі були її мати – керівник фольк-гурту «Дай Боже!» Ольга Мельник та два її дядьки: відомий композитор і аранжувальник зі Львова Роман Мельник і виконавчий директор фестивалю Мирослав Мельник. Тому, щоб не викликати зайвих розмов і звинувачень у необ'єктивності й заангажованості суддівської ради, виникла думка розглядати цей виступ як позаконкурсний. Однак усі члени журі були одностайні: представлені композиції «Селезень», «Панночка» та «Козел в юпці» були значно якіснішими за все почуте до того. Це насправді відповідало всім позиціям творчої концепції фестивалю – музика була позначена національними рисами, по-

будована на авторському переспіві народних пісень, яскравою, неповторною, сучасною, молодіжною, талановитою, і, що найголовніше – дуже органічною. До того ж вона була присвячена пам'яті загиблої старшої сестри Соломії – Ярослави. Отже, за спільним рішенням, усі Мельники покинули засідання суддівської ради (щоправда, не всі з них були тим задоволені). Тарас, який через відсутність передбачених коштів приїхав лише в останній день, взагалі був відсутній. А після досить гострої дискусії більшістю голосів було прийнято рішення “абстрагуватися” від прізвища Мельник і оцінювати відсторонено, за результатами виступу. Так і народилися треті володарі гран прі».

Отже, «Червона рута-2009» стала історією. Чи вдалася вона? Безсумнівно: адже на ній визначено двадцять три лауреати, двадцять п'ять дипломантів та названо близько двадцяти окремих відзнак. Колосальний цейтнот, зумовлений значною кількістю учасників «на часову одиницю» фестивалю, спричинив перенапруження всіх служб і певні організаційні негаразди (журі працювало по двадцять годин на добу, проте дипломи виписувалися в останню хвилину, а концерт переможців ішов «з коліс»). Та все це виявилось виправданим, що й засвідчили концерт переможців у чернівецькому Зеленому театрі та концерт-закриття на стадіоні.

МИСТЕЦЬКА ПОДОРОЖ У ЧАСІ

(ПРО ПРОЕКТ ЖОРДІ САВАЛЯ DIMITRIE CANTEMIR «LE LIVRE DE LA SCIENCE DE LA MUSIQUE» ET LES TRADITIONS MUSICALES SÉPHARADES ET ARMÉNIENNES)

Ірина Гофман

УДК 783:(296.3.02+297)=19Кантемир

Проекти знаменитого сучасного каталонського гамбіста і диригента Жорді Савалія (Jordi Savall)¹ ще з 1968 року вражають поціновувачів давньої музики: його широка ерудиція, художній смак у втіленні різноманітних музичних традицій переплітаються так, що майже кожен альбом нагадує історичний роман (з моменту виходу першого CD-альбому – Songs of Andalusia (Andalusian Songs) Victoria de Los Angeles & Barcelona Ars Musicae – Enrique Gispert, dir. Rec.: 04/1967 з'явилось біля двохсот інших його творчих проєктів). Цього разу це навіть не роман,

а велике епічне полотно, оскільки в центрі уваги опинився Константинополь і ті комплекси історичних, релігійних і культурних конотацій, які огортають уявлення людства про це місто за часів Оттоманської Порти очима її сучасника Дмитра Кантемира. І цей вибір не випадковий: Д. Кантемир освічена людина (володів одинадцятьма європейськими та східними мовами²), був одним із найбільш блискучих представників свого покоління.

Кожна нація має своїх видатних мислителів і державних діячів, яких завжди пам'ятатимуть. Але навіть серед таких світочів не часто трапляються постаті, діяльність яких стає надбанням ширшого (міжконтинентального масштабу). Такою яскравою особистістю минулого був молдавський господар Д. Кантемир³ (1673–1723) – автор низки історичних праць («Історичний, географічний та політичний опис



Портрет Д. Кантемира у турецькому вбранні. Невідомий художник

Молдови» (1716), «Хроніка стародавніх романо-молдаво-волохів» (1722), «Історія піднесення та занепаду Оттоманської імперії» (1716) і філософських «Метафізика» (1700), «Ієрогліфічна історія» (1705). Також він написав низку творів «Диван (Верховний суд) або Суперечка мудреця зі світом або Змагання душі з тілом» (1698), «Загальна коротка логіка» (1701), «Житєпис Костянтина Кантемира», «Ієрогліфічна історія» (1705), «Темні місця в катехизисі» (1720) та ін.⁴ Наукова діяльність Кантемира була високо оцінена сучасниками; він, зокрема, був обраний членом

Берлінської Академії Наук.

В історії музикознавства праці Д. Кантемира, присвячені теоретичним та практичним проблемам турецької музики, також посідають значне місце. Перебуваючи в Стамбулі, він написав низку музичних і вокальних композицій⁵, а також «Марш Баязеда», який тривалий час виконувався як турецький національний гімн. 1703 року Д. Кантемир написав молдавською мовою «Введення до турецької музики»⁶, а також збірник «Книга пісень відповідно до смаків Турецької музики», до якого ввійшли інструментальні (пешрев), танцювальні (повільні – саз самайлері; швидкі – аксак семаі), а також вокальні (бест) мелодії і власні твори Д. Кантемира. Як наголошує італійський дослідник Джованні Батіста Тодеріні, підґрунтям зазначених інструментальних композицій є зразки турецького музичного фольклору, які вирізняються розма-

їттям та оригінальністю ладових та ритмічних структур. Кожна з п'єс є багаточастинним циклом, побудованим за принципом мелодичного й ритмічного контрасту. Щодо вокальної музики Д. Кантемира – переважно це любовна лірика – вона також наближення до фольклорних зразків⁷.

Ще однією відомою працею Д. Кантемира вважається «Книга науки про музику за літерною системою» (турецькою мовою, 1703–1704 рр.), один примірник якої автор подарував султанові Ахмеду III⁸. Уперше він увів тут ноти – «своєрідний аналог темперованої системи Веркмейстера» (Р. Гіркояшіу)⁹ – задля полегшення їх відтворення було застосовано арабський алфавіт турецької мови з тридцяти трьох літер.

Варто зазначити, що на перехресті кількох цивілізацій Європи та Азії, Стамбул Османської імперії, він же візантійський Константинополь, у часи перебування там Д. Кантемира (1693–1710) був своєрідним центром відліку в історії. Це місто, у якому вгадується також стародавня Візантія, стало справжнім серцем мусульманської релігії та культури. Тому «Книга науки про музику за літерною системою» Д. Кантемира є важливим документом у багатьох аспектах: як основне джерело знань теорії, стилю й музичних форм Османської імперії XVI–XVII століть, а також як одне з цікавих свідчень про музичне життя однієї з найбільших країн на Сході. Це колекція з трьохсот п'ятдесяти п'яти творів (у тому числі дев'яти того ж Д. Кантемира), написані за авторською системою нотації, яка презентує інструментальну музику османів XVI та XVII століть, що збереглися до наших днів¹⁰.

Однією з опрацьованих проблем музикознавства є питання генези європейського культурного простору у взаємозв'язку з ісламською цивілізацією¹¹. Тож творчий проект Ж. Савалю Dimitrie Cantemir «Il Libro della Scienza della

Musica» e le tradizioni musicali Séfardite e Arméne (Д. Кантемир «Книга науки про музику» та музичні вірменська і сефардська традиції)), звукозапис якого нещодавно видано на компакт-диску, став однією з подій, що немов протягує сполучну нитку між частинами колись єдиного цілого – ісламської цивілізації. Отже вихід такого проекту музичного діалогу між Сходом і Заходом є давно очікуваним.

Слід віддати належне Ж. Савалю у скрупульозності підходу до підготовки проекту. Лише після ретельного вивчення історичного контексту доби Ахмеда III, відомостей про життя й діяльність Д. Кантемира було здійснено запис CD-альбому «Il Libro della Scienza della Musica» e le tradizioni musicali Séfardite e Arméne». До участі в проекті було залучено велику групу музикантів з Туреччини (oud¹², ney¹³, kanun¹⁴, tanbur¹⁵, lyra, percussioni), і разом з музикантами з Вірменії (duduk¹⁶, kemanca¹⁷, ney «Beloul»), Ізраїлю (oud), Марокко (oud) та Греції (santur¹⁸, morisca), і провідних професійних солістів Hesperion XXI.

Відзначимо, що музику в цій колекції підібрано з дотриманням історичного контексту. Перелік складає двадцять одну композицію, біля кожної з яких проставлено порядковий номер, за розміщенням у зазначеному

збірнику Д. Кантемира. Вибір здійснено дуже делікатно – з трьохсот п'ятидесяти п'яти композицій, викладених у «Книзі...», обрано найбільш показові й різнохарактерні між макамами¹⁹.

Перелік композицій CD-запису «DIMITRIE CANTEMIR “Le Livre de la Science de la Musique” et les traditions musicales Sépharades et Arméniennes»:

1) **Taksim (Kanun, Vièle, Oud, Kemence et Tanbur)**

Improvisation

H. Güngör, J. Savall, Y. Tockan, D. Türkan, M. S. Tokaç;

2) **Der makām-ı ‘Uzzâl Uşûleş Devr-i Kebîr ‘Büyük Devr» Mss. Dimitri Cantemir (118)**



Жорді Саваль

- Anonyme (ancien)
K. Erguner, Y. Tockan, H. Güngör, D. Psonis, D. Türkan, M. S. Tokaç, P. Estevan, F. Yarkin, J. Savall (vièle);
- 3) **Los Paxaricos (Isaac Levy 1.59) – Maciço de Rosas (I. Levy III. 41)**
 Sépharade (Turquie)
P. Hamon, D. El Maloumi, Y. Dalal, G. Mouradian, H. Taboul, P. Estevan, J. Savall (lyre à archet);
- 4) **Taksim (Kanun)**
 Improvisation
H. Güngör;
- 5) **Der makâm-ı Muhayyer Uşüleş Muhammes (Mss. D. Cantemir 285)**
 Kantemiroğlu
K. Erguner, Y. Tockan, D. Psonis, D. Türkan, M. S. Tokaç, P. Estevan, F. Yarkin, J. Savall (vièle);
- 6) **Chant et Danse (2 duduk et percussion)**
 Tradition Arménienne
G. Minassyan, H. Sarikouyoumdjian, P. Estevan;
- 7) **Taksim (Oud)**
 Improvisation
Y. Tockan;
- 8) **Der makâm-ı Hüseyinî Semâ'î (Mss. D. Cantemir 268)**
 Baba Mest.
K. Erguner, Y. Tockan, D. Türkan, D. Psonis, M. S. Tokaç, P. Estevan, F. Yarkin, H. Güngör, J. Savall (vièle);
- 9) **El amor yo no savia (Isaac Levy II.80)**
 Sépharade (Esmirna)
J. Savall, P. Hamon, Y. Dalal, D. El Maloumi, G. Mouradian, H. Taboul, P. Estevan;
- 10) **Taksim (Lira)**
 Improvisation
D. Türkan;
- 11) **Der makâm-ı Şûri Semâ'î (Mss. D. Cantemir 256)**
 Anonyme (ancien)
K. Erguner, Y. Tockan, D. Psonis, D. Türkan, M. S. Tokaç, P. Estevan, F. Yarkin, H. Güngör, J. Savall (vièle);
- 12) **Lamento: Ene Sarére (2 duduk)**
 Barde Ashot (Arménien)
G. Minassyan & Haig Sarikouyoumdjian;
- 13) **Madre de la gracia (Isaac Levy III.29)**
 Sépharade (Turquie);
P. Hamon, D. El Maloumi, G. Mouradian, H. Taboul, P. Estevan, J. Savall (lyre à archet)
- 14) **Taksim (Kanun, Tanbur, Santur et Oud)**
 Improvisation



Обкладинка CD «Istanbul. Dimitrie Cantemir. 1673–1723. “Le Livre de la Science de la Musique” et les traditions musicales Sépharades et Arméniennes»

- H. Güngör, M. S. Tokaç, D. Psonis, Y. Tockan;*
- 15) **Der makâm-ı [Hüseyinî] Uşüleş Çenver (Mss. D. Cantemir 96)**
 Edirne'li Ahmed
 «Makâm» noté (et interprété) en mode «Hüseyinî». L'indication «Saba» qu'il y a dans le titre du manuscrit, contredit la notation originale de Cantemir.
Y. Tockan, K. Erguner, H. Güngör, D. Psonis, D. Türkan, M. S. Tokaç, P. Estevan, F. Yarkin, J. Savall (vièle);
- 16) **Taksim (Kemancha) & Makâm «Esmkhetiet-Yis kou ghimeten-Tchim guichi»**
 Barde Sayat Nova (Arménien)/
G. Minassyan, G. Mouradian, H. Sarikouyoumdjian, P. Estevan;
- 17) **Taksim (Kanun, Tanbur et Oud)**
 Improvisation
H. Güngör, M. S. Tokaç, Y. Tockan;
- 18) **Der makâm-ı 'Uzzâl uşüleş Berevsan (Mss. D. Cantemir 148)**
 'Alí H[^]äce (Ali Hoca).
Y. Tockan, H. Güngör, D. Psonis, D. Türkan, M. S. Tokaç, P. Estevan, F. Yarkin, J. Savall (vièle);
- 19) **Venturozo Mancevo (Isaac Levy II.58)**
 Sépharade (Esmirna)
P. Hamon, D. El Maloumi, G. Mouradian, H. Taboul, P. Estevan, J. Savall (lyre à archet);
- 20) **Taksim (Kemence, Kannun, Oud & Tanbur)**



Improvisation

H. Güngör, D. Türkan, Y. Tockan, M. S. Tokaç;
21) *Der makām-ı Hüseyinî Sakil-i Ağa Rizâ*
(*Mss. D. Cantemir 89*)

Anonyme (ancien)

Y. Tockan, H. Güngör, D. Türkan, M. S. Tokaç,
P. Estevan, F. Yarkm, J. Savall (vièle).

Окрім того, наведена вище підбірка композицій періоду Османської імперії XVII ст. є яскравим відображенням тих процесів у культурі іс-

ламської цивілізації, що були викликані становленням ісламської філософської думки й містицизму (ат-тасаввуф або суфізм)²⁰.

Зазначимо, що використання музики й танців у суфійських братствах, їх значне розповсюдження й активна участь у житті мусульман, було важливим фактором впливу на музичну ісламську культуру в цілому. Адже багато музикантів були суфіями та виконували як репертуар релігійного змісту в жанрах касид і мувашшавів, а також азана і сама” (відрізнялися відсутністю метро-ритму), так і музику світського характеру й відрізнялися використанням ширшого репертуару та насамперед – знанням усулів, тобто основних формул ісламської музично-ритмічної системи (іка”). Проте в духовних практиках ас-сама” братств (турок) численних орденів суфіїв – Маулавійя²¹ (тур. – Мевлевійя), Халватія, Ріфа”ійя та ін. – найважливішим залишалось застосування музичних імпровізацій на основі ладів *макамат*²². Вочевидь, саме така містична музична традиція втілилася в композиціях проекту «Дмитро Кантемир «Книга науки про музику» та музичні вірменська і сефардська традиції», про що засвідчують, зокрема, й номери 8, 11.



Учасники проекту

Зважаючи на те, що аж до XVII ст. дервіші ордену Маулавія використовували під час церемоній, зазвичай, три макама – «Ушак», «Хусейн», «Пенджгях» (у процесі містерії типовим був перехід від одного, ще не закінченого макама до іншого; мета такого способу їх чергування – у поступовому переході віруючого зі звичайного стану в містико-екстатичний, щоб сприяти осягненню божественної істини), маємо ще одне підтвердження взаємозв'язку обраних для цього проекту композицій із репертуаром цього духовного братства. Зразки перших двох із них також представлено серед композицій CD-альбому: «Ушак» – номери 2, 18; «Хусейн» – 8, 15, 21.

У цьому творчому проєкті Ж. Савалю картину музичного життя Османської імперії XVII ст. вдало доповнює й підбір композицій жанру таксїм²³ (своєрідних прелюдій у формі імпровізації перед кожним макамом). Його здійснено з урахуванням того, що окрім великої різноманітності та культурного багатства Стамбула за часів Д. Кантемира, серед імперських музикантів було чимало греків, вірменів та євреїв. Із наявного репертуару ладіно, збереженого в общинах Смірни та Стамбула й інших регіонів тогочасної Османської імперії – обрано відповідний музичний матеріал сефардської традиції. Також із найбільш милозвучних уривків мелодій, запропонованих вірменськими музикантами Георгієм Мінасяном (Georgi Minassyan), та Гегуком Мурадяном (Gaguik Mouradian), узято зразки вірменської музичної практики.

Вихід компакт-диску «Дмитро Кантемир «Книга науки про музику» та музичні вірменська і сефардська традиції» є вдалим доказом того, що можливо подолати роз'єднаність культурних зв'язків між Сходом і Заходом. Цей творчий проєкт ламає стереотип прямолінійного розуміння орієнтальної екзотики. Перед нами постає не просто Схід – зовнішньо-декоративний, пишний, «велемовний», – а стриманий, благородний, сповнений древніх традицій. І нехай не подолати часовий бар'єр минулого, подібні проєкти сприятимуть глибшому розумінню неперервності культурних зв'язків музичного мистецтва в цілому.

¹ Жорді Саваль (кат. Jordi Savall i Bernadet, 1 серпня 1941, Ігуаза, Барселона) – іспанський (каталонський) диригент і виконавець (віола да гамба) давньої музики, насамперед періоду епохи бароко. Навчався в Барселонській консерваторії (віолончель), де познайомився зі своєю майбутньою дружиною, співачкою Монтсеррат Фігерас. Під час перебування в Парижі виявив у Національній бібліотеці рукописи Марена Маре, заради того, щоб його виконувати, почав опановувати гру на віолі да гамба. Продовжив навчання в Базельській Schola Cantorum. Створив ансамблі давньої музики Hesperion XX (1974, тепер – Hesperion XXI), Capella Reial de Catalunya (1987) і Le Concert des Nations (1989). 1991 року співпрацював із французьким кінорежисером Аленом Корно у фільмі «Кожного ранку світу» за однойменним романом П. Кіньяра. Успіх стрічки серед публіки – роль М. Маре виконав Ж. Депардьє – сприяв поширенню інтересу до музики бароко. Згодом працював із Ж. Ріветта та іншими кінорежисерами.

² Дмитро був обдарованим від природи. Отримати ж прекрасну освіту йому допомогло нещастя. 1688 року господар Молдавії Костянтин Кантемир був вимушений відправити п'ятнадцятирічного сина до Константинополя заручником. Столиця Османської імперії була одним із центрів православ'я і світової культури. В Академії Константинопольської патріархії викладали видатні гуманісти, носії все ще блискучої візантійської культури. Юний заручник вивчав богослів'я та історію, філологію й філософію. Окрім рідної молдавської, він оволодів іще десятьма мовами: турецькою, арабською, грецькою, латинською, церковно-слов'янською, російською, польською, німецькою, французькою, італійською. Доступ до інформації на багатьох мовах, причетність до політики, спілкування з культурною елітою імперії сприяли його ранньому духовному росту.

³ 23 листопада 1710 року за підтримки султана Ахмеда III Дмитро Кантемир посів молдавський престол. Проте зовнішня політика молдавського господаря була спрямована на звільнення його країни від турецького ярма. Тому 13 квітня 1711 року він уклав Луцький секретний договір із Росією. Однак Прутський військовий похід царя Петра I виявився невдалим, і російські війська були змушені відступити з Молдавського князівства. Разом із ними покинув край і Дмитро Кантемир, якому не судилося більше побачити свою рідну землю. Петро I подарував йому титул князя й маєтки на Слобожанщині (Україна).

⁴ Stefan L. Dimitrie Cantemir // Dimitrie Cantemir «Le Livre de la Science de la Musique» et les traditions musicales Sépharades et Arméniennes. – Edinburgh, 2009. – P. 120–124.

⁵ Написані ним арії користувалися великою популярністю. Вони ввійшли в такі праці, як «Стародавня книга турецької літератури» та «Збірка ста естампів». Декілька арій Д. Кантемира збереглося в рукописі «Нарис європейської музики», що знаходиться в Паризькій національній бібліотеці.

⁶ Рукопис вважається загубленим «десь на Каспійському морі», але Санкт-Петербурзький манускрипт (аркуш-додаток до його праці «Життєпис Костянтина Кантемира») засвідчує спробу створити лінійну нотацію східного звукоряду (див.: Ткач Е. М. Крупнейший теоретик и этнограф [к 300-летию со дня рождения Д. Кантемира] // Советская музыка. – 1974. – № 12. – С. 132).

⁷ Ткач Е. М. Крупнейший теоретик и этнограф... – С. 133–135.

⁸ Ахмед III (1673–1736) – двадцять третій султан династії Османів (1703–1730), син султана Мегмеда IV. Вів переговори з гетьманом Іваном Мазепою та Пилипом Орликом про надання військової допомоги Україні в боротьбі проти Російської імперії. 1711 року турецька

армія під командуванням Ахмеда III розбила російські війська на чолі з Петром I у битві біля Ясс на р. Прут. Уклав Прутський мирний договір 1711 року.

За його правління відбувся культурний злет імперії, апогеєм якого стала так звана доба тюльпанів (*lale devri*). Її гаслом були слова поета Ахмеда Недіма: «Смійтесь, і граймося, і світом кохаймося!». Час найбільшого розквіту османського мистецтва. За зразком резиденції французької королеви у Версалі в Стамбулі та поруч з ним будувалися палаци в стилі бароко і рококо Саадабад, Гумаюнабад, Нешабад, Ферахабад, в палаці Топкапи було побудовано спеціальне приміщення для бібліотеки (1719), біля Святої Софії – фонтан Ахмеда III (1728).

⁹ Грюнебаум Г. Э. Основные черты арабомусульманской культуры / Густав Эдмунд Грюнебаум. – Москва, 1981. – 33 с.

¹⁰ Savall J. Istanbul. Dimitrie Cantemir «Le Livre de la Science de la Musique» et les traditions musicales Sépharades et Arméniennes – Edinburgh, 2009. – P. 113–118.

¹¹ Очевидно, що під ісламською цивілізацією розуміється певне культурно-історичне утворення, яке виникає в VII ст. на території, заселеної сьогодні арабами Магриба (Лівія, Алжир, Туніс, Марокко), Аравійського півострова (Саудівська Аравія, Ємен, Йорданія та ін) і Середземномор'я (Ірак і Сирія), а також народами Ірану, Афганістану, Туреччини, Азербайджану та Середньої Азії в результаті арабського завоювання та поширення мусульманської релігії, арабської писемності й культури. Загалом цивілізаційний період охоплює VII–XVII ст. Г. Е. фон Грюнебаум, говорячи про початок «становлення арабського ісламу в чужому світі від Іспанії до Амудар'ї» (тобто до XIII ст.) справедливо застерігає: «... щоб правильно зрозуміти процес формування ісламської цивілізації, слід пам'ятати, що ця цивілізація є просто «домінуючою середньою величиною» багатьох субкультур, і пов'язана, якщо говорити точніше, з правлячими і безперечно грамотними прошарками суспільства» (див.: Грюнебаум Г. Э. Основные черты арабомусульманской культуры. – М., 1981. – 33 с.)

Найбільш яскраві музичні пам'ятки цієї цивілізації створювалися ісламізованими народами в IX–XVII ст. Вони і збереглися значною мірою й сьогодні: «нуба» в Магрибі, «таксім» в Іраку і Йорданії, «десттах» в Ірані та Азербайджані, «махам» і «маком» в Туреччині і Середньої Азії.

¹² З VII ст. ісламський світ почав освоювати перський інструмент *лютня барбат* (від імені Барбад – придворного віртуоза, музиканта-співака персидського царя Хусрава II Парвіза), відомий за арабською назвою як *уд* (*oud*) (від «аль-уд» – буквально «дерево»). Потрапивши з арабами до Іспанії, він поступово підкорив усю Європу під назвами *laud* (ісп.), *luth* (фр.), *laute* (нім.). Багато століть лютня була одним з найпоширеніших інструментів на Заході. Середньовічні ісламські музиканти і філософи часто вибудовували цілі теорії стосовно цього інструменту. Його опуклий грушовидний корпус виготовлявся з сандалового, горіхового або грушового дерева. Шийка не мала ладів, голівка відігнута назад. Давній уд мав чотири жильні струни, настороєні в кварту. Поява п'ятої струни приписується Мухаммаду аль Фарабі (за аль-Кінді струна зір (жовта) відповідає жовчому настрою, масна (червона) – сангвінічному темпераменту, міслас (біла) – флегматичності, бам (чорна) – меланхолії, а п'ята струна – струна душі). Звук видобувався дерев'яним плектром.

Створення «досконалого уда» приписують Мансуру Зальзаль (пом. після 842) – учневі й акомпаніатору виконавської школи, створеної персом Ібрагімом ал-Мауса (пом. 804). Цьому музикантові приписують і закріплення місця розташування середнього пальця на грифі інструменту там, де утворювався типовий саме для арабів інтервал терції (т. зв. «зальзалева терція»).

¹³ Вважалося, що най (*леу*) найближче підходить за тембром до голосу, одже є благородним серед духових інструментів. Це досить проста флейта з шістьма отворами на лицьовій стороні й одним ззаду. Через простоту конструкції з неї нелегко було отримати правильний тон. Виготовляли най з очерету, дерева, латуні або міді. Давні філософи писали, що на очеретяному наї можна зіграти тільки деякі з макамів, а на дерев'яному – все, що завгодно. У Туреччині ця флейта може мати чотирнадцять тональностей. Залежно від положення голови й сили видиху можна грати в інтервалі трьох октав.

Най залишається основним інструментом турецьких мистичних орденів. Саме залучення пастушої флейти най суфіями до своїх ритуалів зумовило те, що вона набула в Туреччині спеціальний кістяний мундштук.

¹⁴ Кенун (*kanun*) широко розповсюджена цитра у Вірменії, країнах Близького і Середнього Сходу. Кенун вважається попередником гуслей та інших середньовічних європейських цитр. Корпус у вигляді плоского дерев'яного ящика трапецеїдальної форми з натягнутими поверх двадцяти чотири-двадцяти п'ятьма комплектами попереднього струн варинного походження чи нейлонових. Виконавець тримає інструмент горизонтально на коліні або кладе на стіл. Звук видобувається за допомогою металевого плектру на пальцях обох рук.

¹⁵ Тамбур (*tanbur*) являє собою лютню з довгою шийкою й вісьмома подвійними струнами (у Закавказзі, Ірані, Афганістані називається кеманча). Існувало ціле сімейство танбурів (множина – танабір), які відрізнялися не тільки величиною корпусу, але й кількістю струн (дугтар – перс. «двострунний», чахартар – «чотириструнний», шаштар – «шестиструнний» і т. д.).

¹⁶ Дудук (*duduk*) – вірменський духовий музичний інструмент, що складається з трубки з дев'ятьма отворами та зйомного подвійного язичка (тростини). Довжина трубки вірменського дудука становить 28, 33 або 40 см. На лицьовій стороні є сім (або вісім) отворів і один (або два) для великого пальця – на зворотному боці. Довжина подвійного язичка, відомого як «кехег» (вірм. էղեղ) зазвичай дорівнює 9–14 см. Звук утворюється в результаті вібрації двох очеретяних пластин і регулюється за допомогою зміни тиску повітря на язичок інструменту, а також закривання-відкривання ігрових отворів. Палиця, зазвичай, забезпечена ковпачком і має регулятор тону для підстроювання. З притисненням регулятора досягається підвищення тону, що при його ослабленні тон знижується.

¹⁷ Чотириструнна кеманча (*kemancha*) примітна довгим металевим стрижнем, він виходить з корпусу далеко назовні. Нижній кінець упирається в коліно виконавця – раніше, коли музиканти грали сидячи на килимі, він впирався в підлогу. На прямому або вигнутому смикі вільно прикріплено пасмо кінського волосся. Під час гри кеманчист вставляв палець між держакком і волоссям смичка, регулюючи таким чином натягнення. Смичок водять в одній площині, а інструмент повертають.

¹⁸ Сантур (*santur*) є варіантом гітари з дерев'яним корпусом у вигляді трапеції. Кількість струн з часом збільшилася, за рахунок згрупування по чотири однакові. У сучасного сантура сімдесят дві металеві струни, звук видобувається за допомогою моточків із дерева твердих порід.

Вважається, що сантур винайшов у IX ст. Ібн Фарабі. ¹⁹ Поняття «макам» (*makām* – станція, зупинка, стоянка) є особливо важливим для ісламської класичної музики. Воно трактується: і як конкретне розташування (позиція руки на грифі струнного інструмента), і як найбільш досконалий і застосований ладовий звуко-ряд («стоянка душі» в суфіїв) зі своїми неповторними емоційними якостями, і як позначення особливого жанру музики, заснованого на створенні музичного тексту,

який розкриває структуру того чи іншого конкретного макама в процесі звучання (Макам: Ніхавенд, Дестгах, Сегах, мугам Чахаргах, маком Дугох, таксім Баяти та ін.). Кожен розрізнений за ладовою структурою макам має своє власне ім'я: його назва часто є топонімом (Хіджаз, Забул, Ісфаган, Баяти Курд – Пісня курдів); іноді метафоричним способом (Раст, Хумаюн, Нава), або конкретним рахунком тонів, з яких починається позиційне розміщення руки по відношенню до першого тону (зазвичай тону Раст); від другого тону – Дугах, третього – Сегах, четвертого – Чахаргах, п'ятого – Пенджгах і т. д. Такими ж виразними назвами наділяються частини макама – *шо'бат* і *авазат*.

Про стародавнє походження макама, про його початкові ритуальні функції свідчить те, що виконання тих чи інших макама було закріплено за визначеними періодами доби. Музичний ритуал співвідносився зі строго фіксованим положенням сонця. Наприклад, макам «Рахаві» слід було виконувати перед сходом сонця; «Ушак» – після сходу; «Раст» – перед полуднем; «Ірак» – опівдні; «Зангуле» – перед заходом і т. д. Ця традиція бере початок, мабуть, ще з часів доісламських язичницьких культів небесних світил.

²⁰ Вчення одного з найвпливовіших мусульманських теологів Абу Хамід ал-Газалі з Туса (помер 1111 р.) було чи не важливим фактором у розвитку ісламської концепції музики. Його спроба об'єднати ісламські закони з містицизмом, викликало широке визнання поглядів суфіїв у мусульманському суспільстві загалом. Аль Газалі підкреслював нову, передбачену Всевишнім, роль музики – пов'язувати людську душу (нафс) з божественною Душею (рух). Останню можна «почути» й «заговорити з нею таємно». Це виправдовувало появу музики на спеціальних зібраннях, які влаштовували суфії з метою «священного слухання» (ас-сама").

²¹ Орден Маулавійя, що отримав поширення, як і багато інших турук не тільки у своїй батьківщині, у Туреччині, але й у інших країнах, зобов'язаний своїм народженням Джалалуддін Румі (помер 1273). Цей персидський поет і містик одним із перших почав залучати

до зборів суфіїв не тільки власні вірші, що вирізнялися високим ступенем алегорії та екзальтації, але й музику. Особливу перевагу Румі надавав флейті-най з тростини, «сумовите» звучання якої набуло значення суфійського символу, що водночас символізує початкове розлучення людини з Богом, і одвічну спрямованість людини до Божественного. Як і в практиці багатьох суфійських братств, в ордені Маулавійя ця флейта вважається й ударним інструментом, удари по якому символізували «стук божественних гостей».

На Заході братство Маулавійя отримало назву «дєр-віші, що крутяться», оскільки в практиці цього ордену усталився екстатичний танець, заснований на тривалому обертанні кожного учасника навколо своєї осі під час колективного руху по колу. Особливу виразність цьому містичному дійству надає ритуальний одяг танцюючих (високі ковпаки та широкі спідниці, що розвиваються під час руху танцюриста) та їх пози (піднята долонею доверху права рука й опущена долонею до низу – ліва). Усе це разом символізує зв'язок містика із рухом планет, з космічним началом, провідником якого до земного начала є танці. Цей, за словами Д. Румі «танець планет і ангелів» і сьогодні супроводжується прекрасною музикою, яку виконує професійний інструментальний ансамбль, де незмінно використовується флейта-най і невеликий котлоподібний барабанчик-*кюдюм* (див.: Shiloah A. L'ambiente musicale dell'Istanbul ottomana // Dimitrie Cantemir «Le Livre de la Science de la Musique» et les traditions musicales Sépharades et Arméniennes. – Edinburgh, 2009. – P. 125).

²² Shiloah A. L'ambiente musicale dell'Istanbul ottomana. – P. 125.

²³ Таксім (*Taksim*) – одна з «класичних» форм «світських» жанрів ісламської музики, для якої типовою є відсутність ритмічного начала. Вирізняються особливим аскетично-декламаційним характером виконання та наявністю довгих, виразових пауз, які розділяють безпаузні музичні побудови в середині форми (за аналогією з просодією коранічного виду, втілення своєрідного «звукового ідеалу» ісламської культури).

Про авторів

Безручко Олександр – кандидат мистецтвознавства, професор, директор та завідувач кафедри кіно і телемистецтва Інституту телебачення, кіно і театру Київського міжнародного університету.

Біла Катерина – пошукувачка кафедри композиції та інструментовки Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (далі – НМАУ).

Дутчак Віолетта – кандидат мистецтвознавства, завідувачка кафедри народних інструментів і музичного фольклору Інституту мистецтв Прикарпатського університету ім. В. Стефаника.

Кармазін Антон – пошукувач кафедри історії української музики НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Кушнірук Ольга – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Максимів Соломія – студентка Університету музики і виконавського мистецтва м. Граца (Австрія), аспірантка відділу музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.

Немкович Олена – доктор мистецтвознавства, провідний науковий співробітник відділу музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, член Національної спілки композиторів України (далі – НСКУ).

Ніколаєва Лідія – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри концертмейстерства Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.

Прилепа Олеся – молодший науковий співробітник відділу музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, пошукувачка кафедри теорії музики НМАУ ім. П. І. Чайковського

Сікорська Ірина – кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, член НСКУ.

Супрун-Яремко Надія – доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичного фольклору Рівненського державного гуманітарного університету.

Сюта Богдан – доктор мистецтвознавства, професор НМАУ ім. П. І. Чайковського, член НСКУ.

Фрайт Оксана – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства та фортепіано Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка.

Наукове видання

Студії мистецтвознавчі

Театр. Музика. Кіно

Число 1 (29)

Упорядкування: *Наталія Костюк*

Обкладинка: *Ростислав Забашта*

Комп'ютерна верстка: *Галина Барановська*

Літературно-наукове редагування і коректура: *С. Лутава, В. Чумак*

Англomовні тексти: П. Рафальський

Шановні передплатники!

7 квітня 2010 року розпочинається передплата українських та зарубіжних періодичних видань на друге півріччя 2010 року!

Оформити передплату можна за «Каталогом видань України» та за «Каталогом видань зарубіжних країн», які формуються та видаються ДП «Преса» за друге півріччя 2010 року загальним накладом 88 тис. примірників. На даний час підприємство включає у свої каталоги загалом понад 9 000 індексів українських та зарубіжних видань – це величезний вибір найрізноманітніших газет, журналів та книг за доступними цінами! Здійснити передплату за цими каталогами можна в будь-якому поштовому відділенні України. Крім того, оформити передплату можна, скориставшись послугою «Передплата on-line» на корпоративному сайті підприємства www.presa.ua.

Підписано до друку 26.03.10 р. Формат 60 x 84/8
Умов. друк. арк. 6,97. Наклад 300 прим.

Зареєстровано Держкомінформом України.
Свідоцтво про реєстрацію: серія KB № 6784 від 16.12.2002 р.

На обкладинці журналу: Музики й скоморохи. Фрески каплиці Святої Трійці. 1418 р. Люблін, Польща

Адреса редакції: *Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Т Рильського НАН України (редакція журналу «Студії мистецтвознавчі»),
вул. Грушевського, 4. м. Київ – 01001.*

**Тел. 278-34-54, www.etnolog.kiev.ua,
e-mail: etnolog@etnolog.org.ua; imfe@ukr.net**