

ББК 85.313(2)
УДК 78.072.2

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. – № 3 (15). – 2005. – 116 с.

Редакційна колегія:

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

*Друкується за рішенням Вченої ради
Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
(протокол № 2) від 4 жовтня 2005 року
та Вченої ради Національної музичної академії України імені Петра Чайковського
(протокол № 3) від 30 вересня 2005 року*

Комп'ютерна верстка – Марія Логош

Літературний редактор – Галина Одинцова

ББК 85.313 (2)

УДК 78.072.2

© Тернопільський національний педагогічний
університет імені Володимира Гнатюка, 2005
© Національна музична академія України
імені Петра Чайковського, 2005

МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА І СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ

Аделіна Єфіменко

ДУХОВНА СПАДЩИНА АНТОНІНА ДВОРЖАКА В КОНТЕКСТІ ІДЕЇ НОВОЇ ЛІТУРГІЧНОЇ МУЗИКИ

У статті розкривається значення літургійної музики А.Дворжака на прикладі реквієму в контексті романтичної ідеї синтезу мистецтв.

Численні приклади літургійних творів як в західноєвропейській, так і у вітчизняній композиторській практиці, є показовими як фактор, що рухає процес еволюції соціуму засобами духовної культури. Тому комплексне дослідження літургійних жанрів у сучасному музикознавстві є актуальним у контексті пізнання і вивчення цілісної картини релігійної свідомості людства в її константних та варіативних проявах. Метою досліджень даного напрямку є звернення не лише до історичних та теоретичних основ літургійних жанрів, але і в цілому до художньої культури минулого та аналіз її сучасного озвучення в умовах нового музичного простору. Наслідки синтетичних естетико-культурних процесів культури ХХ століття, що стали стимулом до народження різноманітних «нео»- стилів у мистецтві, достатньо широко досліджені сучасним музикознавством. Так, до дослідження неobaroko та neoklasytsizmu як стилю зверталися Л.Раабен, М.Лобанова, В.Варунц, А.Порфир'єва, С.Савенко, І.Юдкін та ін. Адже, як відомо, «іноді минуле стає більш актуальним, ніж сучасність, а різні об'єкти культури, які належать до художнього «сучасного», не підпорядковуються жодній хронології. Згадаємо, як змінювалася увага митців ХХ століття до більш ранніх етапів музичної культури: бароко на нетривалий час було замінене класицизмом, потім цікавим стало відродження, потім – середньовіччя, потім – романтизм» [14, 7]. Але навіть після виникнення неоромантизму досить обмежено в науковій літературі згадується про те, що ці тенденції були чітко сформовані ще у ХІХ столітті.

Як відомо, процеси жанрових трансформацій романтиків пов'язані зі свідомою орієнтацією на ідею єдності, наслідком якої стала ідея синтезу мистецтв і, зокрема, жанрового синтезу. Природно, що особливе значення надається жанрам, синтетичним за своїми архетипічними ознаками. Яскравим показником романтичного трактування культових жанрів навіть у підкресленому вигляді являє собою духовна спадщина Антоніна Дворжака. Жанрова панорама творів композитора демонструє очевидну пропорційність та рівновагу жанрового синтезу практично у всіх жанрах: в симфонії, опері, культових жанрах. Зробимо невеликий екскурс в історію написання духовних творів, щоб виявити провідні лінії реалізації романтичної ідеї синтезу мистецтв.

Успіх творів «Гімн» (на слова В.Галека «Спадкоємці Білої Гори») та Stabat Mater на батьківщині композитора, а потім на музичному фестивалі в Англії приніс А.Дворжаку світову славу. За ним слідувало замовлення на велику кантату «Свята Людмила». Ще не завершивши твір, композитор пише Зімроку про задум меси D-dur: «З цією месою я розраховую отримати в Англії такий самий успіх, як і із Stabat Mater» [21, 43]. Але меса, навіпаки, вражає камерністю, інтимністю вислову, концентрацією на символічному стані молитви. Монументальності, яскравої ефективності синтетичного твору композитор досягне пізніше, у своїй месі померлих.

Вперше твір прозвучав 9 жовтня 1891 р. на музичному фестивалі в Бермінгемі за участю

симфонічного оркестру і великого фестивального хору, яким керував автор. Успіх був настільки гучним і тривалим, що наступне виконання реквієму не застало себе чекати як на батьківщині композитора, так і за кордоном.

Реквієм, на відміну від інших духовних творів, не був написаний на замовлення, а відобразив глибоку внутрішню потребу композитора усвідомити вічні проблеми життя, смерті, безсмертя.

Синтетичне втілення задумів заупокійної меси для А.Дворжака мало, очевидно, свої генетичні передумови, які проявилися у взаємодії культової та театральної національних традицій. Культурна музика в Чехії мала доволі глибокі коріння і тяжіла до східнослов'янських богослужбових традицій: молитва «Господи, помилуй» XIX століття, пісня-гімн «Святий Вацлав», яка дістала популярну назву «Святовацлавського хоралу» і завжди виконувався у святкових чеських літургіях XVII ст. Національні особливості духовної музики у Чехії в реквіємі А.Дворжака очевидні: друга частина – *Graduale*, четверта частина – *Tuba mirum* та сьома частина – *Lacrymosa* – завершуються хоралами, у яких відчутним є взаємовплив римо-католицької, православної та народно-слов'янської культур. Як відомо, у XIV ст. високого художнього рівня досягають в Чехії містеріальні жанри, літургійна драма. Передовсім у самому визначенні – літургійна драма – була закладена жанрово-стильова двоїстість, певний симбіоз не лише жанрових структур, а й двох музичних сфер – духовної та світської, двох видів художньої діяльності – епічної та драматичної, двох принципів мислення – символічного та театального і, в цілому, даності та процесуальності. З іншого боку, передумовою розвитку чеського музичного театру був високий рівень церковної канонічної культури.

Взагалі принцип театральності став найбільш репрезентативним засобом сучасного, інноваційного у втіленнях культової музики XIX століття, що у духовних творах Дворжака набуло разом з тим також певних національних акцентів. На думку Е.Курта, «прагнення романтизму до театральності не було випадковим, воно закладено в його психології. Там, де мистецтво не призначене для театру, романтики прагнуть до нього хоча б в загальній спрямованості і характері творчості» [12, 57]. У чеській музичній культурі прагнення до театральності мало міцне національне коріння. Адже яскравість, зображальна конкретність музики була пов'язана з національною традицією (як церковною, так і оперною). Плідний розвиток театру як найбільш демократичного мистецтва певною мірою відображав динаміку соціально-історичних процесів суспільного життя Чехії. Розуміння загальнодієвої функції художнього твору мало принципове значення для чеської романтичної естетики. Звідси – широке втілення культових жанрів (меси, реквієму, *Stabat Mater*, *Te Deum*) у новому неортодоксальному аспекті. Великий вплив зі сторони реалістичних образів, пов'язаних з національно-визвольною боротьбою, патріотичними мотивами, знайшов класичне втілення в жанрі «гусистських гімнів». У цілому це один із жанрів, який за своїми семантичними ознаками яскраво представив синтез духовного і світського, «канонічного і евристичного».

Отже, духовну спадщину А.Дворжака в контексті романтичної ідеї синтезу мистецтв здається правомірним розглядати в таких ракурсах:

- синтезу світського і духовного під знаком театральності як одної з провідних ідей романтичного синтезу мистецтв, з одного боку, і національної традиції релігійних містерій, з іншого;
- драматургії, яка поєднує театральність як прояв сучасної тенденції і канонічність як збереження богослужбових традицій.

В *Stabat Mater* та реквіємі композитор прагнув до вільного поєднання родових ознак епосу, лірики і драми засобами синтезу жанрів заупокійної меси, ораторії, театральної драми, середньовічної містерії. Поліфонія родова, жанрово-стильова надає музиці цих творів «глибокої емоційної вібрації, яка у співвідношенні з активністю створює те, що називається драматизмом» [8, 46].

Підтвердимо ці спостереження аналітично за допомогою партитури реквієму А.Дворжака. Твір вражає перш за все своєю грандіозністю і монументальністю; фрескові масштаби викликають аналогії з бароковою патетикою. Масштаби композиції тягнуть за собою архітектонічну двофазовість, яка, очевидно, обумовлена прагненням автора відокремити градуальні частини і секвенцію *Dies irae*, що трактуються в контексті концентрації драматичної дієвості, з одного боку, та одухотвореної гімнічності частин *Sanctus*, *Hosanna*, *Benedictus*, з іншого. Наочно цей поділ представимо в наступній схемі композиції реквієму:

I фаза	I фаза
1. Requiem aeternam	9. Offerforium
2. Graduale	10. Hostias
3. Dies irae	11. Sanctus
4. Tuba mirum	12. Pie Jesu
5. Quid sum miser	13. Agnus Dei
6. Recordare	
7. Confutatis	
8. Lacrymosa	

Навіть грандіозний берліозівський реквієм у порівнянні з дворжаківським не претендував на таку всеосяжність, хоча в трактуванні канонічного тексту А.Дворжак слідував саме шляхом, торованим Г.Берліозом.

У процесі аналізу цілісної драматургії твору можна було б також піти торованим шляхом і окреслити драматургічний рельєф твору таким чином, як в аналізі реквієма Берліоза, тобто виділити наступні частини драматичного смислового навантаження:

- Dies irae як першу драматичну кульмінацію;
- Confutatis як другу і потім акцентувати;
- Lacrymosa як завершення колізії першої фази драми.

Потім відзначити Sanctus та Hosanna як світлоносні, одухотворені вершини другої фази драматургії реквієму і знайти зв'язки із «ліричними відступами» поетичного тексту реквієму, зокрема із Quid sum miser та Recordare. Такий підхід є виправданим до всіх романтичних реквіємів, які трактують латинський текст заупокійної меси як поетичний, а не канонічний. Відзначимо, що ця традиція сягнула також за межі другої половини ХХ століття. Проте всі ці спроби аналізу драматургії стали б ще одним підтвердженням драматургічної інваріантності реквієму, що обумовлено позамузичним фактором, а саме латинським текстом в контексті романтичного світосприйняття. У реквіємі ж А.Дворжака всі частини драматургічно рівноцінні та художньо довершені. Хвилеподібна логіка розгортання драми тут не є визначальною, як це спостерігається у реквіємах Берліоза та Верді. Про це свідчить й «інтонаційна фабула» твору, яка поєднує мотивне проростання і наскрізний лейтмотивний розвиток, симфонічний та театральний принципи мислення.

Не маючи можливості в межах даної статті послідовно проаналізувати кожен частину реквієму у цілісній його драматургії, зупинимося лише на деяких неординарних знахідках А.Дворжака, які одночасно викликають діалогічний резонанс із наступним століттям. Отже, в першій частині – Requiem aeternam – привертає увагу оригінальний драматургічний прийом інтонаційно-образного передбачення середнього розділу – Te decet hymnus. Ситуація розв'язується традиційними засобами регістрового, фактурно-хорового diminuendo (хор-ансамбль-дует). Але оркестрова партія поліфонізована: вступна тема реквієму, яку умовно можна назвати лейтмотивом «питання», типовим для романтизму, викладається вертикально (бас-тенор; альт-сопрано). Так готується багатопланова поліфонія основного розділу першої фази реквієму. Третя частина – Dies irae – вражає титанічним розмахом. Тема секвенції – загострена, агресивна, як символ приреченості – впливає на інтонаційно-образне рішення четвертої частини – Tuba mirum. Всупереч традиційній, майже буквально відтвореній врівноваженості у своїй значущості «Слова Божого» в канонічному реквіємі, текст Tuba mirum у трактуванні А.Дворжака втілює ситуацію катастрофи, використовуючи характерні прийоми романтичної драматургії, наприклад, зриви кульмінацій, різкі контрасти, гучну динаміку. Просторово-темброві, поліфонічні ефекти, алюзії з середньовічною секвенцією ще яскравіше підкреслюють романтичне трактування картини страшного суду.

Подальший розвиток (розділ Liber spiritus) демонструє геніальне драматургічно-сміслові відкриття композитора. У розділі, де, як правило, розв'язується колізія секвенції і досягається тимчасова рівновага, композитор дійсно вводить психологічну розрядку (східний колорит, стійка ладова основа, імітація народних інструментальних награвань). Але «фрунівна» енергія інтонаційного комплексу третьої та четвертої частин прихована в темі Liber spiritus: тема є варіантом теми Dies irae в ритмічному зменшенні. Подібна тотожність теми року і теми пасторалі, що своєрідно продовжує

традицію лістівського монотематизму, мала для А.Дворжака, очевидно, філософський підтекст як втілення ідеї взаємообумовленості, вселенської totoжності циклів життя та смерті. А неодноразові повернення спільної монотемати-символа в різних варіантах залишає незмінним її інтонаційний «заокруглений» контур, що можна трактувати як втілення на інтонаційному та композиційному рівнях романтичної ідеї «колообігу».

П'ята частина – *Quid sum miser* та шоста частина – *Recordare* розкривають лінію піднесеної лірики у ракурсі романтичної неврівноваженості, підвищеної емоційності, інтонаційно вирішеної засобами «монтажних» вторгнень фрагментів розділу *Rex tremendae*.

Отже, драматургічний рельєф І фрази реквієму, насичений контрастами, внутрішнім напруженням, накладає відбиток навіть на традиційно цілісну у своїй ліричній сповідальності шосту частину – *Recordare*¹. Ця частина, на відміну від її семантичного інваріанта, у канонічному реквіємі трактується А.Дворжаком як очікування і підготовка етапу розв'язання драми. Цю функцію виконує восьма частина – *Lacrymosa*. Завершення та підсумок І фази реквієму вирішені засобами інтонаційного синтезу попередніх розділів.

У цілому ж «інтонаційна фабула» дієвої, драматичної фази реквієму втілює напруження пошуку, пронизаного енергією просвітлення: мажорні розв'язання, інтонаційна спрямованість «вгору», розширене колористичне трактування високого регістру. У II фазі реквієму реалізується енергія здійснення, досягнення, спокою. Але це не статичний спокій. Асоціації з піднесеною атмосферою Воскресіння, світле звучання хору як голосу релігійної общини виникають, очевидно, завдяки імітаційним розділам і звучанню традиційної фуги «*Quam olim Abrahae*»². Адже, як відомо, імітаційність Воскресенських канонів містить семантику радості, що розгортається у динаміці.

Образ піднесення, що постійно «рухається», реалізується у кульмінаційній частині реквієму – «*Sanctus*». Послідовне фактурне та регістрове розгортання, висхідна інтонаційність, тривале *crescendo* до ff картинно втілює образ краси божественного сяйва, кульмінаційно відтвореного в розділі *Hosanna*. У цілому ж II світлоносна фаза реквієму виконує подвійну драматургічну функцію:

- відсторонення від дії;
- досягнення мети як динамічного переживання спокою.

Спокій (*requiem*) трактується як божественна радість, вічне блаженство (*requiem aeternam*). Отже, ідея нескінченності, присутня в духовних творах романтиків, реалізується А.Дворжаком у двох ракурсах:

- як «потенційна нескінченність прагнення» (І фаза),
- як «актуальна нескінченність досконалості» (II фаза),

що для романтичних реквіємів є засобом наскрізного показу взаємодії земного і божественного начал.

Ідея відтворення хорового общинного співу в реквіємі здійснюється композитором в наспівах, інтонаційно близьких до східного звучання богослужіння³.

Завершальне звучання лейтмотиву «питання» в «*Agnus Dei*» пов'язане з оригінальною темою цього розділу, що побудований за принципами фуги: на тему «питання» слідує тема «відповідь» – *Agnus Dei*.

Нарешті, наскрізний вербальний символ реквієму «*lux aeternam*» досягає в останньому розділі особливої смислової кульмінації як підсумкового самовираження композиторської інтерпретації божественного смислу заупокійної меси: просторовий ефект регістрового протиставлення основної теми в B-dur у високому регістрі та лейтмотиву «питання» в b-moll в басовому, очевидно, символізує в логіці колообігу вічність процесу взаємодії «потенційної нескінченності прагнення» земного начала та «актуальної нескінченності досконалості» божественного начала.

Засобами жанрово-стильового, драматургічного синтезу А.Дворжак розкриває в реквіємі синтез генетичних та типологічних ознак релігійного жанру з позицій романтизму і виявляє притаман-

¹ Тема *Recordare* являє собою ремінісценцію I ч. «*Stabat mater*» («*Quis est homo*»).

² У темі фуги звучить древній чеський готичний наспів «Заспіваймо пісню Мері».

³ Подібні хоральні наспіви зустрічаються в опері «Димитрій», дія якої відбувається в православній Русі.

ну йому специфіку мобільності на всіх рівнях драматургічно-філософської концепції твору. Синтез проявляється на різних рівнях, але на жанровому має «підкреслено акцентований, контрастний характер», що по-різному трактується в різних романтичних реквіємах. Так, у Берліоза, Верді, Ліста – це жанровий контрапункт, у Брамса, Дворжака Форте – жанровий синкретизм¹, явище, за визначенням М.Скребкової-Філатової, «при якому ознаки різних жанрів фактично нероздільні, кожен втілюється через свій комплекс виразових засобів і створює єдине художнє ціле» [19, 45].

Отже, тенденції, що розкрилися в процесі комплексного аналізу «Реквієму» А.Дворжака є визначальними для його духовної спадщини. Систематизуємо їх у наших спостереженнях.

Індивідуальне, неповторне, особливе в літургічній спадщині Дворжака розкриває в собі риси загального, універсального, але в тих несподіваних модифікаціях, які вже не підлягають схематизації. Звідси – жанрові метаморфози під знаком театральності, з одного боку, і чеської духовної гімнічної традиції – з іншого, що виглядає достатньо природно у світлі сучасних дефініцій жанру у XX столітті. За влучним визначенням М.Кагана, «жанр – це прояв вибірковості художньої творчості» [10, 34].

Симфонічний метод мислення, стверджений класицизмом, спрямував розвиток всіх літургічних жанрів у драматичне русло. Звідси бере своє начало явище родового синтезу як жанрово-стильова ознака духовних творів романтиків. Романтичний реквієм не лише продовжив ці досягнення, а й стабілізував їх. У цьому руслі духовні твори А.Дворжака є яскравим прикладом романтичного тлумачення культових жанрів і, безумовно, на певному етапі жанрової еволюції являють синтез «драматичної поезії», що захоплює слухачів стягненням подій, несподіваних зіткнень смислів, інакше кажучи, конфліктною драматургією; синтез «епічної поезії», позаяк значення подій розкривається як післямова, та ліричної поезії. Як справедливо стверджував Г.Ф.Гегель, саме «ліризм є стихійною провідною рисою романтичного мистецтва «тоном», який характерний навіть для епосу і драми» [9, 36].

У реквіємі А.Дворжака, як і в його інших духовних творах, релігійне відчуття стає не лише глибоко індивідуальним, але й соборним. Ставлення до літургічного жанру як до твору синтетичного змінює його ідейно-образну концепцію. Канонічний реквієм проповідує християнську ідею «переходу від смерті до життя», реквієм А.Дворжака (як і в цілому романтичні реквієми) концентрується на індивідуальному художньо-емоційному та філософському трактуванні християнської ідеї. Традиція і канон функціонують тут в межах підкреслено авторського трактування духовного жанру. У цьому полягає своєрідна жанрова унікальність органічного синтезу смислового та психологічного начал в заупокійній месі.

Отже, А.Дворжак починає, завдяки систематичним зверненням до старовинних гімнів, важливу тенденцію, яка у XX столітті стала визначальною для композиторських втілень культових жанрів – звернення до неавторських релігійних знаків-символів і конкретних тем, які набули в історичній спадщині нації значення старовинних літургічних символів. А.Дворжаком було зроблено певний крок назустріч новим втіленням літургічної та композиційної логіки в системі нової лексики, семантики, поетики, хоча його духовні твори в цілому відтворюють типові ознаки синтетичної релігійності романтиків.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонин Дворжак. Сборник. Статей / Сост. и общ. ред. Л. Гинзбурга. – Москва, 1967.
2. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник. – Москва, 1974. – С. 90-128
3. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – Москва, 1972.
4. Беккер П. Симфония от Бетховена до Малера. – Ленинград: Тритон, 1926.
5. Бэлза И. Антонин Дворжак. – М.,-Л., 1949.
6. Бэлза И. Очерки развития чешской музыкальной классики. – М.-Л., 1951.

¹У реквіємах Берліоза, Верді і Дворжака різна й природа театральності. Для Берліоза і Верді – це суто світська національна оперна традиція, для Дворжака – традиція компромісного жанрового симбіозу – літургійної драми.

7. Васильев А. Жанр как явление художественной культуры // Искусство в системе культуры. – Ленинград, 1987. – С. 167-176.
8. Волькетштейн В. Драматургия. – Москва, 1960.
9. Гегель Г.Ф. Эстетика. – Москва, 1971. – Т.3.
10. Каган М. Морфология искусства. – Москва, 1972.
11. Козаренко О. Феномен української музичної мови. – Львів: НТШ, 2000.
12. Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Р. Вагнера. – Москва, 1975.
13. Литературные манифесты западно-европейских романтиков. – Москва, 1980.
14. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. – Москва, 1990.
15. Петрова А. Реквием как философско-этическая концепция // Вопросы научного атеизма. – Вып. 30. – Москва, 1982. – С.286-294.
16. Проблемы музыкального романтизма. – Л: ЛГИТМиК, 1987.
17. Robertson A. Antonin Dvorkak, – London, 1928.
18. Robertson A. Requiem. Musik mourning of consolation. – Cassel-London, 1967.
19. Скребкова-Филатова М. Некоторые проблемы жанрового анализа в музыке // Вопросы методологии и социологии искусства, – Л: ЛГИТМиК, 1988. – С. 40-52.
20. Шоурек О. Дворжак в письмах и воспоминаниях, – Москва, 1964.

Adelina Yefimenko

ANTONIN DVORZHAK'S SPIRITUAL COMPOSITIONS IN THE CONTEXT OF THE IDEA OF A NEW LITURGICAL MUSIC

The present article examines A.Dvorzhak's liturgical music using his requiem as an example in the context of the romantic idea of the arts synthesis.

Олександра Німилевич

МУЗИЧНО-КРИТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ МИХАЙЛА ВОЛОШИНА

Стаття висвітлює внесок М.Волошина в музичну культуру Галичини першої половини ХХ ст., зокрема у сферу музичної критики.

Михайло Волошин увійшов до історії українського музичного мистецтва як талановитий диригент, композитор, співак, публіцист. Така різнобічна діяльність була притаманна багатьом відомим представникам мистецьких кіл. Атмосфера становлення української професійної музичної культури в першій половині ХХ ст. спонукала митців до музично-критичної діяльності. Видатні музичні діячі Західної України – Станіслав Людкевич, Василь Барвінський, Нестор Нижанківський, Зиновій Лисько, Борис Кудрик, Василь Витвицький писали музикознавчі розвідки, статті, які розкривали окремі проблеми освіти та виховання національних професійних музичних кадрів, характеризували композиторську творчість, з-під їх пера з'явилося чимало рецензій у пресі на виступи знамих українських виконавців – Любки Колесси, Василя Барвінського, Галини Левицької, Дарії Гординської-Каранович, Романа Савицького, Володимири Божейко, Соломії Крушельницької, Модеста Менцинського, Ореста Руснака та ін.

Досить активно на ниві музичної публіцистики працював і Михайло Волошин. Вагому частку в дослідженні цієї непересічної постаті становлять його статті і рецензії в часописах «Діло», «Наші дні», «Громадський вісник», «Неділя», «Музичний альманах», «Руслан», в німецькій періодиці. Концертна діяльність М.Волошина як диригента і співака фрагментарно висвітлюється в музикознавчих працях С.Людкевича [24; 25], книгах Л.Ханик [37], Л.Мазепи і Т.Мазепи [26], довідко-

вих матеріалах [3; 27; 36], а діяльність у лавах Українського Січового Стрілецтва в працях О.Думіна [19], М.Литвина і К.Науменка [22], О.Боньковської [1].

Мета цієї статті полягає у визначенні важливості внеску М.Волошина в розвиток музичного мистецтва Галичини. Завданнями статті є аналіз творчої спадщини композитора, його громадської діяльності та чималого музично-критичного доробку.

Уродженець бойківського краю Михайло Волошин (народився у 1877 р. в селі Ролів, поблизу Дрогобича) отримав ґрунтовну правничу освіту, закінчив у 1906 р. юридичний факультет Віденського університету, працював адвокатом, був відомим оборонцем у політичних процесах в Галичині у 1930-х рр., був президентом Львівської Адвокатської Палати (1941-1943), президентом Надзірної Ради «Центробанку», президентом Надзірної Ради Народної Торгівлі, членом ЦК УНДО (1925-1939). Розгорнувши яскраву адвокатську кар'єру, М.Волошин завершив також навчання у Вищому музичному інституті ім. М.Лисенка у Львові в класі сольного співу у Галини (Олени) Ясеницької та в класі гармонії у А.Вахнянина, а також був секретарем Музичного інституту ім. М.Лисенка [22].

Диригентський хист митця найяскравіше проявився у його діяльності в хоровому товаристві «Львівський Боян», з яким він активно працював впродовж восьми років. У цей час колектив під керуванням М.Волошина готував цікаві і складні концертні програми, у яких все частіше звучали твори західноєвропейських композиторів поряд із хоровими композиціями українських авторів. С.Людкевич схвально відгукувався на таку діяльність товариства і його диригента: «Чималу заслугу в цім напрямі положив, поруч інших, талановитий диригент «Бояна» д-р М.Волошин (1906-1913), який переклав текст і вивів на естраді згадані тут ораторії Бруха («Гарна Олена» – О.Н.), Гріга («Олаф Трігвасон» – О.Н.), Генделя («Ізраїль в Єгипті» – О.Н.) (у частинах)» [25, 381]. «Львівський Боян» під орудою М.Волошина плідно працював, даючи велику кількість концертів, щороку організовувались Шевченківські свята, колектив виїжджав з виступами до Кракова, Перемишля, Станіслава, Стрия, Дрогобича, а також до інших міст Західної України та Польщі. На виступ «Львівського Бояна» у концерті пам'яті Т.Шевченка (5 березня 1908 р.), де виконувались твори П.Чайковського, М.Бруха, А.Рубінштейна, Б.Вахнянина, М.Лисенка, у часописі «Діло» з'явилась рецензія, в якій зазначалось: «Бруха «Прекрасна Олена» хор під управу М.Волошина виконав дуже гарно... Кульмінацією концерту було чудове виконання хором «Бояна» кантати Лисенка «Б'ють пороги». Тяжко бути диригентом в наш час, диригентом, який би стояв на висоті завдань мистецтва. М.Волошин зі своєю місією справився вповні. Талановитий, музично грамотний, він зумів підняти товариство на відповідну висоту» [37, 42].

1911 р. відбулися святкування з нагоди 20-ліття існування «Львівського Бояна». Перший концерт, що відбувся 10 травня 1911 р., складався з двох частин. До програми входили твори П.Чайковського, С.Людкевича, Д.Січинського, Е.Гріга, А.Рубінштейна. Згодом колишній член «Львівського Бояна», а потім представник «Перемишльського Бояна» О.Садовський опублікував рецензію на цей виступ у часописі «Діло», де наголошував, що «виконання «Львівським Бояном» Гріга «Олаф Трігвасон» викликало у публіки велике враження. Надзвичайна чистота інтонацій, ясність дикції, гармонійність хору і оркестру – все це велика заслуга праці «Бояна» і його диригента М.Волошина. «Боян» на цей раз може собі гратулювати так совісної праці і так солідного диригента» [37, 46]. Автор із задоволенням стверджує, що українська естрада дочекалась артистичного, високопрофесійного виконання творів європейських композиторів.

За плідну діяльність на ниві хорового мистецтва М.Волошин був нагороджений високою відзнакою Товариства «Боян» – почесним членством поряд із В.Шухевичем, С.Федаком, Н.Вахнянином, Ф.Колесою, Г.Ясеницькою, С.Людкевичем, Й.Домаником [25, 383]. У 1912-1914 рр. М.Волошин був диригентом хору «Бандурист», а в 1921-1925 рр. знову повернувся до «Львівського Бояна».

Михайло Волошин як надзвичайно активна творча особистість був дійсним та винятково дієвим учасником різноманітних товариств, зокрема, від 1903 р. – член та заступник голови Союзу співацьких і музичних товариств, яке з часом (1907 р.) було перейменовано на Музичне Товариство ім. М.Лисенка, СУПРОМу, Товариства драматичного ім. І.Котляревського (соліст), оперної студії при «Львівському Бояні» (художній керівник і соліст) та ін. [27, 389].

Сольна кар'єра М.Волошина (ліричний тенор) розпочалась у 1902-1903 рр. в театрі «Українська бесіда», де він виконував партії в операх «Катерина» М.Аркаса, «Запорожець за Дунаєм» С.Гулака-Артемовського.

У 1903 р. М.Волошин брав участь у ювілейному концерті М.Лисенка у Львові та 25 червня 1904 р. в Чернівцях, де відбувся великий концерт «Буковинського Бояна» під керівництвом М.Лисенка. У серпні та вересні 1906 р. 16 хористів «Львівського Бояна» об'їздили з концертами східну Галичину та Буковину, знайомлячи слухачів з новими творами галицьких композиторів. Виступи відбувались в Тернополі, Підволочиську, Збаражі, Скалі, Бурштині, Косові, Снятині, Чернівцях, Заліщиках, Чорткові, Золочеві, Львові. З цілою групою хористів концертували і солісти: піаніст Т.Шухевич, скрипаль О.Садовський, соліст-тенор М.Волошин, які збагачували програми інструментальними та вокальними творами західноєвропейських і українських композиторів.

У рецензії на концерт, влаштований товариством «Бандурист» на честь Т.Шевченка у 1922 р., С.Людкевич, даючи схвальну оцінку майстерності хору, диригента Р.Орленка-Прокоповича, яскраво охарактеризував і виступ соліста Михайла Волошина: «На вулиці» Ф.Колесси – один з найскладніших наших давніх мужеських хорів, був виведений старанно, зробив своє враження та мусів бути повторений. До ефекту твору причинилося в значній мірі мале тенорове соло на тлі хору, незвичайно гарно і інтелігентно виконане п. д-ром Волошином, якого голос ще нічого не втратив із краси й свіжості» [25, 469].

Як композитор Михайло Волошин відомий низкою хорових і сольних вокальних творів. Його солоспів до віршів Т.Шевченка «Ой гляну я, подивлюся» [17] з супроводом фортепіано був нагороджений другою премією на конкурсі «Львівського Бояна» у 1903 р. та отримав схвальний відгук С.Людкевича у його праці «Вокальна музика на тексти поезій Кобзаря» [24, 268]. Твір часто виконувався у концертних програмах, присвячених пам'яті великого поета, а також входив до репертуару видатного українського співака М.Менцинського, про що стверджував і С.Людкевич: «З галицьких композиторів він (М.Менцинський – О.Н.) (трохи пізніше) взяв у програму деякі солоспіви Січинського (особливо «Finale» та «Із сліз моїх») і декілька інших (наприклад, мого «Черемоша», М.Волошина «Ой гляну я, подивлюся» й ін.) [24, 423].

Ще один вокальний твір композитора «Засни» для сопрано в супроводі фортепіано прозвучав у травні 1905 р. в програмі етнографічного концерту, влаштованого «Львівським Бояном», у виконанні співачки Г.Крушельницької [37, 39].

Хорова композиція «Чого мені тяжко» М.Волошина до віршів Т.Шевченка була написана в 1909 р. для чоловічого хору, а вже в 1911 р., автор зробив аранжування і для мішаного хору. Видання цього твору для мішаного хору вперше з'явилося у 1911 р. в збірнику «Кобзар», присвяченому 50-літтю від дня смерті Т.Шевченка у Львові. Згодом, у 1922 р. відомий диригент, композитор, нотвидавець, священник Євген Турула опублікував його в збірнику «Музика до Кобзаря». Твір «Чого мені тяжко» для чоловічого хору вийшов друком у Підручному видавництві хору «Бандурист» в 1922 р. [16]. З цього часу твори М.Волошина не перевидавались. Композитор використав тут різноманітну хорову фактуру: унісонне й акордове звучання, соло, спів *morendo*. Твір неодноразово виконувався в програмі Шевченківських вечорів, був у репертуарі багатьох хорових колективів Галичини.

Музична публіцистика М.Волошина представлена рецензіями, що з'являлися в різних виданнях: «Діло», «Руслан», «Громадський вісник», «Нова Буковина», «Kölnische Theater Rundschau», «Deutsch Volksblatt»; великі статті про «Вищий музичний інститут ім. М.Лисенка у Львові» («Альманах музичний», 1904), «Львівський Боян» («Ілюстрований музичний календар»), творчість Густава Малера («Неділя») та його VIII симфонію («Діло»), а також про постать Модеста Менцинського у світлі німецької музичної критики («Неділя») та багато інших.

Одна з перших рецензій М.Волошина в часописі «Діло» з'явилася в 1901 р. – це відгук на вечорниці в пам'ять 40-х роковин смерті Т.Шевченка, які були проведені силами академічної (руської) гімназії у Львові 12 березня цього ж року. Написана рецензія на належному фаховому рівні, хоч пропонувалася для найширшого кола читачів. Із публікації довідуємось, що концертним виступам передувала доповідь учня Тершаковця на тему: «Які впливи слідно в «Тополі» Шевченка?», але

М.Волошин зазначає, що така проблематика більш підходить для наукових розвідок, а на святковому вечорі учням гімназії хотілось би почути щось, що б запалювало їх серця вогнем ідей поета. Після прочитання «Богданої могили» відбувся величавий концерт: «Вечір сей розстелив перед нами багатий овоч тяжкої, неспинної, але тихої праці правдивого естетика на полі музики і щирого приятеля молоді Вп. проф. Вітошинського. Його то заслуга, що як хор, так і оркестр в академії тепер дуже високо стоять» [6, 3]. Автор рецензії подає повну концертну програму, яку складали: Концерт ХХІІІ Д.Бортнянського в супроводі фісгармонії, дует К.Вільбоа «Моряки» у виконанні О.Гульовського та Т.Кудрика, «Гамалія» І.Біликовського за присутності в залі автора, якого тепло вітали слухачі, а також «В'язанка народних пісень» молодого композитора Познанського. Досконалим виконанням відзначився акомпанемент Т.Шухевича, учня V класу, в майбутньому відомого львівського піаніста, учня В.Курца. На завершення відгуку М.Волошин висловив впевненість, що, «як лишень сама академічна гімназія пустить в світ своїх соловейків, то «наша дума, наша пісня не вмере, не загине» [6].

Ще одна рецензія на Шевченківське свято в академічній гімназії у Львові з'явилася в часописі «Діло» в 1904 р. [7]. М.Волошин схвально наголошує на багатій та добірній концертній програмі вечора, адже хор під управою проф. Я.Вітошинського виконував твори Д.Січинського «Лічу в неволі», М.Лисенка «На пам'ять Котляревському», Ф.Колесси «Ой умер старий батько», А.Вахнянина «Молоді сни», Л.Бетховена «Піснь вечірня», Абта «Добраніч», «Дума» і арія Максима з опери «Купало» А.Вахнянина. Прозвучало також тріо В.Гурліта у складі Слезюк (скрипка), Бережницький (віолончель), Шухевич (фортепіано), а оркестр виконав «Танець Анітри» Е.Гріга під управою диригента Домбчевського.

Такі звіти столітньої давності дають змогу нам досягнути освітній рівень учнів гімназії та захоплюватись таким багатим і складним репертуаром хорів та оркестру, адже сьогодні далеко не кожна гімназія в Україні може похвалитися таким рівнем музичного виховання і наявністю великих високомистецьких колективів.

Перу М.Волошина належить декілька рецензій на оперні та опереткові постановки у Львові («Трістан та Ізольда» [11], «Наталка Полтавка» [10], «Роксоляна» [15], «Троянда Стамбула» [17]). Високу оцінку рецензента отримала прем'єра історичної опери Д.Січинського «Роксоляна», поставлена українським театром, але насамперед автор досить критично торкається питання залу, в якому відбувалась вистава. Приміщення було зовсім не пристосоване для такої великої постановки, публіка розміщена біля оркестру, сцена маленька. М.Волошин з подивом та похвалою пише про добру працю акторів в таких умовах, їх щирий порив «у напрямі підтримки і культивування штуки» [15, 1]. Автор зазначає, що капельмейстер театру п.Коссак знаменито доопрацював незакінчені частини оркестрової партитури, а також вдається до порівняння деяких мелодичних особливостей опери із музичною мовою Д.Січинського в інших його творах, зокрема використання висхідних кварт і м.б в мелодичних зворотах, що зустрічаються в «Роксоляні» та в солоспівах «Даремне, пісню», «Скільки дум переснилось», «Як почувеш вночі», «І не питай мене», а також застосування маркатних синкоп у вісімкових тріолях, що передає журбу, смуток.

Стисло і лаконічно М.Волошин зумів розкрити усі позитивні риси співачки Філомени Лопатинської – виконавиці головної ролі: «...костюм, голос і інтерпретація – все на своєму місці, відповідне і стилеве. Артистка опанувала партію голосово вповні, трактувала її відповідно до моментів акції влучно, майстерно» [13, 2]. Виконання інших партій Коссаком, Петровичевою, Маслюком, Балевицем було на належному рівні, хори були добре зіспівані. Як зазначає рецензент, прем'єра була вдалою, але повернула до пекучої на той час необхідності будівництва українського залу, для проведення зборів, концертів та вистав театральних, і основною причиною відсутності належних умов називає незavidні політичні відносини, моральну і матеріальну неволю українців.

У рецензії, опублікованій у 1923 р., на постановку оперети Л.Фаля «Троянда Стамбула» [15] в українському перекладі Ю.Шкрумеляка та О.Стадника на сцені вже українського театру у Львові М.Волошин стверджує що композитор Л.Фаль зазнав уже слави одного з кращих композиторів оперет. Постановка О.Стадника заслуговує на похвалу. Автор відзначає гармонійну цілість голосового і пам'ятевого опанування партій, авторського жесту, костюмів у виконавців головних ролей –

С.Стадникової, О.Голіцинської, М.Крушельницького та Л.Краснопера. З великим захопленням М.Волошин пише про працю диригента Я.Барнича, а також про те, що поряд із професійними виконавцями в оркестрі беруть участь учні Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка, шліфуючи таким чином свою майстерність.

У своїх дописах М.Волошин часто висвітлював та аналізував виступи учнів Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка, хору «Бандурист», хору учнів Академічної гімназії у Львові, музичного гуртка «Академічна громада», співаки М.Сіак. Особливо багато рецензій та статей автор присвятив видатному співакові М.Менцинському. У статті «Модест Менцинський в світлі німецької музичної критики» М.Волошин подає огляд сучасних йому умов розвитку української культури, наголошує на відсутності української сцени та зауважує, що найбільшою підтримкою для визначних представників українського культурного напрямку є доброзичлива, мудра, справедлива і поважна критика. Він подає класичні приклади нездорової критики, що проглядалась у деяких артистичних замітках польських музикантів. Відсутність українського театру змушувала наших зірок в Галичині виступати на польській сцені, і польські критики, характеризуючи виступи українських артистів за межами Галичини, писали: «*naši artyści za granicą*». Автор зазначає, що через свою національну гордість ласку польської критики втрачали і С.Крушельницька, і М.Менцинський, «але ми читаємо також критику німецького музичного світа про того самого артиста, критику, що може бути взірцем щирости, справедливости і фахового розуміння» [12, 2]. Німецьке видання «*Kölnische Theater Rundschau*» окремий випуск присвятило виключно співакові М.Менцинському.

У рецензії «Похвала німецької преси» М.Волошин аналізував відгуки німецьких видань «*Wisbadener Tagblatt*», «*Intelligenz Blatt*», «*Frankfurter Journal*», «*Nassaner Bote*», які писали, що своїм виступом співак затьмарив славу всіх тенорів, які виступали у Кельнській опері, а лондонська газета «*The World*» відзначала, що Менцинський своїм феноменальним драматичним речитативом вносить промені сонця в душі північних богів у циклі драм Р.Вагнера «Перстень Нібелунга». Він показує цих легендарних героїв так, що вони стають більш земними, людяними і тим самим ближчими для нас [30, 188]. М.Волошин зазначає, що «чим вище Менцинський піднімався на вершини мистецтва, тим більше зростала в нього, як і в Мишуги та Крушельницької, любов до рідного народу, з якого він вийшов і якому завдячував своїм талантом. Усюди він підкреслював своє походження і гідно ніс прапор рідного народу» [30, 189]. Кілька дописів («Модест Менцинський тенор Кельнської опери» в часописі «Діло», «Модест Менцинський залишається» в журналі «*Kölnische Theater Rundschau*») розповідають про успіхи співака на сцені Кельнської опери. У 1914 р. у виданнях «*Deutsch Volksblatt*» (Відень) та «Діло» з'явилися відгуки М.Волошина на гастролі Менцинського в Австрії, де він виступав у операх Вагнера, а його «голос відзначається чистотою, силою і такими красотами, що роблять його надзвичайно інтересним та приковують увагу слухача» [30, 190]. Із рецензії довідуємось, що співак виступав у Відні серед незвичайно тяжких умов, «якими славиться віденська сцена, обмотана сіткою закулісних інтриг» на основі антагонізму між директором та публікою і пресою. Під час виступів співак, що виконував роль карлика «Міме» в «Зіґфріді», спеціально перетягав такти, а капельмейстер робив величезне фортіссімо в оркестрі, щоб перекрити голос співака, але преса засудила таку нетактовну поведінку капельмейстера та належно оцінила прекрасний виступ М.Менцинського. У рецензії «М.Менцинський в Стрию», вміщеній у часописі «Діло» [14], М.Волошин описує, як «ураганом оплесків, сильніших від громів, і густим дощем квітів» зустрічали стріяни великого артиста.

З більших розвідок М.Волошина назвемо статті про «Вищий музичний інститут ім. М.Лисенка у Львові» [6], хоровий колектив «Львівський Боян» [7], а також про творчість Г.Малера [10; 11]. У статті «Вищий музичний інститут ім. М.Лисенка у Львові» автор розкриває історію виникнення інституту, подає опис приміщень, звіт роботи навчального закладу за перший навчальний рік. Довідуємось також і про учительський склад ВМІ – директор і 6 кваліфікованих професорів: А.Вахнянин – директор, учитель теорії музики; Ян Галь – учитель композиції, Марія Криницька (консерватористка віденська) – учитель гри на фортепіано; Олена Ясеницька (консерватористка віденська) – учитель сольового співу і фортепіано; Дарія Шухевич (консерватористка львівська, учениця проф. В.Курца) – учитель гри на фортепіано; Олена Прокешівна – професійна вчителька гри на

фортепіано, яка організувала і власну музичну школу; Отто Тайтш – учитель гри на скрипці. Автор допису подає точний список елевів (учнів – О.Н.) за записами на той чи інший спеціальний курс та загальну кількість учнів – 62.

Наступна розвідка М.Волошина про «Львівський Боян» дає нам уяву про діяльність хорового товариства, зміст концертних програм, за роками вказується керівний склад колективу. Автор подає порівняльну характеристику концертних виступів, програм, праці диригентів.

Цікавими є дві статті «Густав Малер і його VIII симфонія» [10] та «Густав Малер» [11]. У фейлетонах часопису «Діло» від 29 і 30 вересня 1910 р. М.Волошин ділиться враженнями від прослуханої VIII симфонії Г.Малера і дає коротку його характеристику як композитора та диригента. У статті «Густав Малер і його VIII симфонія» в часописі «Неділя» викладає своє захоплення диригентом і композитором, що підсилюється особистим знайомством М.Волошина з Г.Малером та його участю в концертах під проводом видатного диригента. М.Волошин пише, що «про Малера можна говорити як про прототип такого діригента, який є паном і то необмеженим паном музичної ситуації, який опанувавши до найменших подробиць твір музичний, здвигає з нагромадженого компоністом матеріалу суцільну статтю твору, що у мертвоє тіло композиції вливає душу і дуже часто, передусім при прем'єрах, рішає майже про судьбу і будучину твору компоніста» [11, 6]. Автор статті вважає, що хоч Г.Малер не є українським композитором, все ж своєю диригентською майстерністю, композиторською творчістю спонукає його до написання статті, щоб ознайомити якнайширші кола шанувальників музичного мистецтва зі спадщиною «геніальної» людини.

Рецензії, огляди та статті М.Волошина й інших музичних діячів у тогочасній пресі (1901-1924рр.) складають багате джерело для вивчення музично-концертного, театрального життя Галичини. Безперечно, творчість М.Волошина, особливо його музично-критична спадщина, відіграла важливу роль в розвитку, популяризації та піднесенні фахового рівня музичного мистецтва Галичини першої половини XX ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Боньковська О. Львівський театр товариства «Українська Бесіда». 1915-1924. – Львів: Літопис, 2003.
2. Витвицький В. Михайло Гайворонський. Життя і творчість. – Львів, 2001.
3. Волошин Михайло // Енциклопедія українознавства (Перевидання). – К.: Глобус, 1993. – Т. 1. – С. 315.
4. Волошин М. Вечорниці в пам'ять 40-х роковин смерті Шевченка // Діло. – 1901. – Ч. 47. – С. 3.
5. Волошин М. Шевченкове свято в руській гімназії у Львові // Діло. – 1904. – Ч. 59. – С. 3.
6. Волошин М. Вищий музичний інститут у Львові // Альманах музичний. – 1904. – С. 102-104.
7. Волошин М. Львівський Боян // Ілюстрований музичний календар. – 1904. – С. 103-111.
8. Волошин М. «Наталка Полтавка» серед наших робітників // Діло. – 1908. – Ч. 260.
9. Волошин М. Трістан і Ізольда // Діло. – 1910. – Ч. 95.
10. Волошин М. Густав Малер і його VIII симфонія // Діло. – 1910. – Ч. 216, 217.
11. Волошин М. Густав Малер // Неділя. – 1911. – Ч. 22. – С. 4-6.
12. Волошин М. Модест Менцинський у світлі німецької музичної критики // Неділя. – 1911. – Ч. 47. – С. 1-3.
13. Волошин М. Роксоляна // Діло. – 1912. – Ч. 37. – С. 1-2.
14. Волошин М. Модест Менцинський в Стрию // Діло. – 1912. – Ч. 134.
15. Волошин М. Троянда Стамбула // Громадський вісник. – 1923. – Ч. 30. – С. 5.
16. Волошин М. Чого мені тяжко. – Львів: Підручне видавництво «Бандуриста», 1922.
17. Волошин М. Ой гляну я, подивлюся. – Автограф // Рукописний відділ ЛНБ ім. В.Стефаника, конс. 24/1 п. 13.
18. Домбчевська І. Захист Українських Січових Стрільців у Львові // Франкова криниця. – 1993. – № 42.
19. Думін О. Історія легіону Українських Січових Стрільців. 1914-1918 // Дзвін. – 1991. – №№ 9-12; 1992. – №№ 1-8; 1993. – №№ 9-12.

20. Історія української музики. – К., 1990. – Т. 3. – С. 298, 333, 363.
21. Касперт А. Шевченко і музика. – К., 1964. – №№ 53, 54, 287, 528. – С. 17, 33, 49, 51.
22. Литвин М., Науменко К. Історія галицького стрілецтва. – Львів: Каменярь, 1991.
23. Луців Л. За волю України // Альманах Українського Народного Союзу. – Джерзі Сіті-Нью Йорк: Свобода, 1975. – С. 35-46.
24. Людкевич С. Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи / Упорядкування З.Штундер. – Львів: Дивосвіт, 1999. – Т.1.
25. Людкевич С. Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи / Упорядкування З.Штундер. – Львів: Дивосвіт, 2000. – Т.2.
26. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові. У двох томах: Том 1. – Львів: СПОЛОМ, 2003.
27. Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника) // Записки НТШ. – Том. ССХХVI: Праці музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – С. 389-390.
28. Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника) // Записки НТШ. – Том. ССХХХII: Праці музикознавчої комісії. – Львів, 1996. – С. 554-555.
29. Мінчак М. Українські Січові Стрільці Дрогобиччини // Дрогобиччина – земля Івана Франка. – Нью Йорк-Париж-Сідней-Торонто, 1973. – Т. 1. – С. 85-90.
30. Модест Менцинський: Спогади. Матеріали. Листування / Автор-упорядник М.Головащенко. – К.: Рада, 1995.
31. Мороз В. Україна в ХХ ст. – Тернопіль, 1992. – С. 77.
32. Пастух Р. Дрогобич у прізвищах, датах, подіях і фактах. – Дрогобич: Коло, 2002.
33. Подуфалій В. «І Великдень прийде ще до нас» // Україна. – 1990. – №43. – С. 10-11.
34. Салига Т. Курилася доріженька // Україна. – 1990. – № 6. – С. 6-9.
35. Сов'як П. Трагедія роду Коссаків // Франкова криниця. – 1992. – №18.
36. Sonevyts'kyi I., Palidvor-Sonevits'ka I. Dictionary of Ukrainian composers. – L'viv, 1997. – P. 307.
37. Ханик Л. Історія хорового товариства «Боян». – Львів, 1999.
38. Хроніка // Наші дні. – 1943. – Ч. 8. – С. 15.

Olexandra Nimylovych

THE MUSICAL-CRITIC LEGACY BY MYKHAILO VOLOSHYN

In this article M.Voloshyn's contribution to the Halychyna's music culture of the first part of XX century is uncovered. This paper also features important stages of the creative activity by M.Voloshyn as a music critic.

Оксана Басса

НОВОВІДНАЙДЕНИЙ СОЛОСПІВ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА

Вперше в науковий обіг вводиться нововіднайдений солоспів С.Людкевича «Засумуй, трембіто» на слова Р.Купчинського. На матеріалі перлини української романсової лірики досліджуються риси стилю та особливості камерно-вокальної творчості С.Людкевича.

Творчість С.Людкевича, на відміну від багатьох галицьких композиторів, його сучасників, імена яких на довгий час були вилючені з історії національної культури (Н.Нижанківського, А.Рудницького, Р.Савицького, З.Лиська та ін.), дістала досить ґрунтовне вивчення у працях багатьох музикознавців.

Дослідженням камерно-вокальної творчості С.Людкевича займався Я.Якуб'як, зосереджуючи

увагу переважно на рисах мелодики, гармонії, фактури, особливостях взаємозв'язку слова і музики, іноді побіжно торкаючись і питань інтерпретації солоспівів [7-10]. У загальних рисах розглядає питання стилевих рис камерно-вокальної лірики Людкевича С.Павлишин у нарисі про композитора [3]. Його вокальна творчість частково висвітлюється в роботах Т.Булат. Аналізуючи найяскравіші зразки вокального доробку композитора, вона робить акцент на принципах зв'язку слова і музики в його солоспівах, особливостях музичної мови [1, 2]. Про особливості кадансування та велику роль звуконаслідувальних інтонацій йдеться у дослідженні Б.Фільц [6]. Питання народнопісенних виразових засобів солоспівів С.Людкевича простежується в статті Р.Сов'яка [5].

Майже всі музикознавці відзначають, що камерно-вокальний доробок С.Людкевича – вагома й сильна сторона його мистецької спадщини. І хоча композитор працював насамперед у сферах вокально-симфонічної й оркестрової музики, розвинув і поглибив традиції М.Лисенка, створивши найвизначніший свій твір – кантату «Кавказ» на вірші Т.Шевченка, він виявив себе майстром і в галузі камерно-вокальної лірики. Серед його вокальних мініатюр, як справедливо зазначає Я.Якуб'як, трапляються справжні перлини із найрізноманітнішою гамою людських почуттів, широким колом тематичних і жанрових напрямків [7, 57].

Твори С.Людкевича в радянські часи друкувалися (правда, часто під іншими назвами)¹, виконувалися, пропагувалися, вивчалися в курсах історії музики. Водночас про деяку частину його композиторської спадщини згадувати було не бажано, багато творів з різних причин залишалися в рукописах (наприклад, досі не виданий чудовий солоспів – варіант для голосу з фортепіано відомого хору а сарелла на слова І.Франка «Осінь»). Певна частина творчого доробку С.Людкевича ще чекає на своїх дослідників, і тому вивчення спадщини цього визначного митця ХХ століття і в наші дні не втрачає своєї актуальності².

Особливе зацікавлення виявляють твори, які не фігурували в жодному дослідженні про композитора. До таких належить солоспів «Засумуй, трембіто» на слова Романа Купчинського. Нещодавно дружина композитора, кандидат мистецтвознавства З.Штундер віднайшла в архівах бібліотеки ім. В.Стефаніка перше і єдине видання цього твору (1935 р.). Протягом довгого часу він був майже невідомим, лише деякі музиканти мали на руках копію його рукописного варіанту, зокрема, М.Байко, яка іноді виконувала його разом з піаністкою Я.Матюхою.

Твір з 1935 р. не перевидавався. Він не увійшов ні до збірок оригінальних вокальних композицій для голосу з фортепіано, ні обробок народних пісень С.Людкевича³.

На матеріалі цієї перлини української камерно-вокальної музики цікаво дослідити ряд проблем, а саме:

- зв'язок із традиціями національного і західноєвропейського романтизму;
- особливості інтерпретацій композитором поетичного тексту, взаємозв'язку слова і музики в його солоспівах;
- взаємодії інструментального і вокального начал у солоспіві.

Мета і завдання цієї публікації – проаналізувати цей солоспів, виявити особливості інтерпретації Людкевичем вірша відомого у свій час у Галичині поета-пісняря, вийти у виконавську проблематику, звернути увагу на деякі риси стилістики у зв'язку з виконавськими завданнями.

У науковий обіг солоспів С.Людкевича «Засумуй, трембіто» на слова Р.Купчинського вводить вперше.

Цей вокальний опус викликає особливий інтерес не лише тому, що досі був практично невідомим, але й привертає увагу тим, що Людкевич звернувся до твору Р.Купчинського.

На поезії цього автора українські композитори створили відносно небагато композицій. І річ не в тім, що вона не надається до музичної інтерпретації. Навпаки, його вірш вирізняється близькіс-

¹ «Стрілецька рапсодія» для симфонічного оркестру стала «Галицькою рапсодією», «Танець кістяків» перетворився на «Рондо юнаків».

² До речі, до цього часу немає більш-менш повної систематизованої нотографії С.Людкевича.

³ С.Людкевич. Солоспіви /Упор. З.Штундер. – К.: Муз. Україна, 1969; Українські народні пісні в обробці С.Людкевича /Упор. М.Байко. – К.: Муз. Україна, 1980; Людкевич С. Вокальные произведения для голоса в сопровождении фортепиано. – М.: Сов. композитор, 1975.

тю до народнопоетичних зразків, співністю й музикальністю, легкістю слова, композиційною виразністю і легко кладеться на музику.

Свого часу лірика поета була дуже популярною, народ «підхоплював» його тексти і створював свої мелодії; деякі патріотичні твори Р.Купчинського (зокрема «Ода до пісні») входили до обов'язкової програми шкільних читанок. Але це відбувалося лише в західноукраїнському регіоні. На Великій Україні згадування творчості січового стрільця, який побував у колізіях братовбивчої війни, було справою небезпечною, не кажучи вже про пропагування її чи втілення в музично-поетичних образах. Тому інтерпретували поезію Р.Купчинського переважно композитори галицької школи – С.Людкевич, Н.Нижанківський, В.Барвінський, З.Лисько, А.Рудницький, Б.Кудрик і здебільшого в жанрі хорової мініатюри.

Найчастіше привертав до себе увагу композиторів вірш «Засумуй, трембіто», який має кілька музичних інтерпретацій у жанрах солоспіву і хорової обробки¹.

С.Людкевич, звертаючись до поезії Р.Купчинського, проходить повз своєрідний безвимір символістської частини спадщини поета-стрільця, що вміщує в собі світ таємничості, казкову атмосферу, загадковість почуттів, неокресленість асоціативних горизонтів; оминає громадянську лірику (що має риси своєрідної публіцистичності), яка становить більшу частину його творчості. Композитор відбирає лише ті рядки, які за поетичним виразом та стилістикою наближаються до народної пісні².

Вірш був написаний поетом у 1920 р. в польському таборі в Тухолі на Помор'ї³, тут же складалася і мелодія до тексту.

Людкевич створив свій солоспів у 1934 р., а в 1935 р. він вийшов друком у Львові у збірці «Стрілецькі пісні» разом із твором «Човник хитається» на слова цього ж автора⁴.

За стильовим спрямуванням С.Людкевич є яскравим неоромантиком, у творчості якого трансформувались здобутки українського й австро-німецького романтизму. Відповідно й мелодика композитора, як пише Я.Якуб'як, «більш строга, ... більш точно пов'язана з поетичним текстом і в цьому одна з причин великої сили її виразу» [7, 58]. Мелодії його солоспівів «влучно відбивають усі змістові та фонетичні нюанси тексту» [9, 34]. Однак стиль письма камерно-вокальної лірики композитора не є рівним, цільним. Певна хронологічно близька група творів митця, як зазначає Т.Булат, «репрезентує певний стильовий субстрат і відбиває концентрацію динамічного розвитку музичної мови» композитора [1, 54-55].

Коло поетів, до яких звертається С.Людкевич, широке, бо його камерно-вокальна спадщина досить об'ємна. Це оригінальні тексти Г.Гайне, українських поетів Т.Шевченка, Лесі Українки, І.Франка, П.Грабовського, М.Шашкевича, П.Карманського, А.Кримського, В.Пачовського, І.Гаврилюка, В.Старосольського, О.Олеся, Б.Лепкого, У.Кравченко, Р.Купчинського.

Поезія Р.Купчинського «Засумуй, трембіто» – трагічного змісту, в ній розповідається про загибель молодих стрільців, що боролися за створення й незалежність Галицької України в умовах Першої світової війни. Поет сумує з приводу смерті великої кількості «галицького цвіту», який уже ніколи не повернеться до отчого дому, якого не дочекається кохана дівчина.

Мова поезії багата, її образно-емоційний настрій і оповідальний тон викликають в уяві слухача аналогії з народними піснями тужливого характеру, кожен куплет якої починається однаковими словами-звертаннями чи закличними інтонаціями – зойками (характерною для народної поезики парентезою).

С.Людкевич з чотирьох строф-куплетів вірша обирає три (до речі, так само, як і Н.Нижанківський у своєму солоспіві на цей текст). Різні види композицій з трьох куплетів (написа-

¹ Найбільш відомими є оригінальний солоспів Н.Нижанківського «Засумуй, трембіто» та його ж обробка авторської мелодії Р.Купчинського для мішаного хору.

² До речі, Р.Купчинський досяг найбільшої популярності як поет-пісняр. Він писав не лише прозу, вірші, але й музику. У військових походах не розлучався з гітарою. Деякі з його мелодій («Як з Бережан до кадри», «Зажурились галичанки») сприймаються як народні пісні.

³ Купчинський Р. Невиспівані пісні. – Нью-Йорк: Бурлаки, 1983. –124 с.

⁴ Термін *солоспів* використовується в значенні *твір для голосу з супроводом фортепіано*.

них у простій куплетній, куплетно-варіаційній, куплетно-варіантній формі) досить поширені у вокальній творчості Людкевича. Можна згадати такі його оригінальні солоспіви, як «Черемоше, брате мій», «Про ніженки», «Там далеко на Підгір'ю», «Чи тямий ще», обробку «Ой, співаночки мої» та ін.

У солоспіві «Засумуй, трембіто» Людкевич, як і в інших своїх творах, дуже коректно ставиться до авторського тексту, лише двічі вдається до його трансформації (замість рядка «та по всьому світу» – «по цілому світу», замінює «що зів'яло галичанам» на експресивніший за змістом рядок «що пропало галичанам»). Це не перешкоджає адекватному музичному інтерпретуванню поезії і не руйнує ритмічної будови віршованого рядка.

Водночас композитор вдається до повторень поетичного матеріалу: останній рядок кожного куплету в музичній композиції повторюється двічі. У другому проведенні слова звучать з більшою експресією. Це досягається завдяки музичним засобам: у мелодії з'являються нові інтонації, збільшується сила звука, ущільнюється фортепіанна фактура.

Вокальна партія солоспіву є авторським варіантом пісні Р.Купчинського, що стає очевидним при їх порівнянні (хоча сам композитор визначає цю мелодію як фольклорну, зазначаючи в підзаголовку («народня мелодія»)).

Приклад №1¹

Помалу

За-су-муй, трем-бі-то, та по всьо-му
сві-ту, що про-па-ло га-ли-ча-нам
со-рок ти-сяч цві-ту, цві-ту.

Інтонаційно близькими до пісні Р.Купчинського є лише початкові мотиви вокальної партії. Подальше розгортання мелодії виявляє прагнення композитора до більшої інтенсивності її розвитку, процесуальності. Мелодія стає більш цільною, долається членування її на окремі замкнені ланки. До речі, Людкевич використав інтонації пісні Р.Купчинського «Засумуй, трембіто» також у своїй «Стрілецькій рапсодії» для симфонічного оркестру.

Втілюючи три строфи вірша в музику, С.Людкевич обирає куплетно-варіаційну форму, залишаючи вокальну мелодію без змін. Він створює досить розгорнену тричастинну музичну композицію (54 такти) з інструментальними вступом-заспівом (6 тактів), тритактовими інтерлюдіями і заключенням (також 3 такти). У ритмічній будові тексту переважає тридольність (формули анапесту), і композитор підкреслює це, обираючи тридольний метр (тактовий розмір $\frac{3}{4}$).

Перший куплет, що об'єднує два симетричні і квадратні за будовою рядки (аналогічно будуються другий і третій куплети вірша), С.Людкевич втілює в стриманому трагічно-ляментозному характері.

Пісенна тужлива мелодія, що містить звороти народнопісенного характеру, звучить на тлі

¹ Ой у лузі червона калина: Пісні Українських Січових Стрільців. – Львів: Світ, 1990. – С.132.

суворого хорального поступу акордів фортепіано. Цей горизонтально-вертикальний вимір (багато-голосий звуковий потік інструментального супроводу і мелодії) апелює до феномена хорового мислення композитора, що переноситься на інший вокальний жанр-солоспів (особливо виразно це простежується в іншому, вже згадуваному солоспіві «Восени» на слова І.Франка). Зміст першого куплету – сумна оповідь про події минулого, і тому тон її – скоріше епічно-об’єктивний.

Приклад №2¹

The musical score is presented in two systems. The first system contains the first line of the vocal melody and the first two staves of the piano accompaniment. The second system contains the second line of the vocal melody and the next two staves of the piano accompaniment. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a more active bass line in the left hand. The lyrics are written below the vocal staff.

У другому і третьому куплетах йдеться про марні сподівання батьків і дівчини-нареченої про повернення хлопця з війни. Композитор залишає мелодію без змін, проте об’єднує другий і третій куплети одним типом супроводу, у який вносить суттєві зміни (так само побудований його солоспів «Черемоше, брате мій»). Фортепіанна партія базується на тих самих, однакових за структурою, акордових вертикалях, що і в першому куплеті, але вони відмінні за інтервальним складом, звучать більш напружено, експресивно. Грона низхідних форшлагів у басовому регістрі інструментальної партії викликають асоціації з улюбленими фактурними фортепіанними формулами Б.Лятошинського. Вони надають музиці трагічної патетики, масштабності, оркестровості. Цікавими також є звукозображальні моменти – накладання заключних «порожніх» квінт у кінці кожного куплету на танучі звучання попередніх пасажів, затриманих на педалі (ремарка щодо такої довгої педалі є в тексті і належить авторів). Це створює ефект гірських «відлунь», надає звучанню своєрідної стереофонічності.

¹ Приклади 2-4 подаються за виданням: Людкевич С. Стрілецькі пісні: Човник хитається; Засумуй, трембіто. – Львів, 1935.

Приклад №3

f

2. За-су - муй трем - бі - то Та на всі Кар - па - ти
3. " " " " " " Та на все По - діл - ля

p

Щоб не жда - ли си-наз вой - ни ні о-тець ні ма - - ти
Щоб не жда - ла дів-чи - нонь - ка хлоп-ця на ве - сіл - ля

Важливим засобом для розкриття музично-поетичного образу в цьому солоспіві стає гармонія. Як відомо, інтерес до питомої ваги гармонічних барв у композиторів ХХ ст. постійно зростає. Не залишився осторонь цього процесу і С.Людкевич, продовжуючи традиції пізніх романтиків, зокрема німецьких. Експресивно-виразна, насичена альтераціями, функціональна мінливість акордового руху з «вкрапленнями» фольклорних елементів відіграє важливу роль у передачі емоційного напруження, що його несе слово.

Характер мелодики витриманий у дусі народної пісні. Трансформована у творчій уяві митця, ліро-епічна співанка в першому куплеті звучить спокійно, в другому і третьому – більш драматизовано і пафосно (це досягається, як вже згадувалось вище, завдяки гармонії й інструментальному супроводу). Партія соліста базується за принципом мотивного нанизання, для неї характерні варіантність розвитку, форшлагги, розспіви говіркового типу – власне, ці прийоми композитор використав з арсеналу народної творчості.

Трансформоване зерно партії голосу (в ритмічному укрупненні), що викликає опосередковані аналогії з фортепіанним заспівом ще одного «народного» романсу С.Людкевича «Одна пісня голосенька» (до слів Уляни Кравченко), міститься в інструментальному вступі солоспіву (6 тактів). Арпеджійовані фортепіанні фігурації «прориваються» бурхливим потоком із стриманих закличних інтонацій прелюдії, заповнюючи весь діапазон інструмента і протягом одного такту від динамічного вибуху на *ff* раптовим спадом звучності сходять на *ppp*.

Приклад №4

Ще одним важливим чинником адекватного емоційного наповнення лірико-епічного твору є динамічна шкала. Передачі урочистого пафосу і в той же час затаєних внутрішніх болю й туги (чому сприяє і вибір мінорної тональності g-moll) допомагають стрімкі динамічні наростання емоційної напруги від *p* до *f* і таке ж експресивне одномоментне її танення.

У цій музично-поетичній композиції С. Людкевич втілює цілу гаму різноманітних почуттів: від епіко-героїчних до суб'єктивно-ліричних, особистісних переживань. Таке зіставлення двох контрастних начал є вельми характерним для творчої індивідуальності композитора.

Органічне, гармонійне злиття поезії і музики свідчить про близькість творчого почерку обох митців – поета й музиканта, що проявилось у майстерно стилізованій вокальній мініатюрі «Засумуй, трембіто», у якій стираються грані між обробкою народної пісні та оригінальним композиторським твором (це спостерігається і в таких солоспівах Людкевича, як «Ой вербо, вербо» на слова В.Пачовського або «Про ніженьки» на народний текст).

До поетичного тексту Р.Купчинського у жанрі солоспіву звернувся також молодший побратим С.Людкевича – Нестор Нижанківський, який у своєму солоспіві, що був створений десятиліттям раніше (у 1922 р.), робить змістовий наголос більше на драматичному, трагічному. До того ж він апелює до світу Карпат, вдається до наслідувань трембітних звучань. Показовим щодо цього є зміни в тексті: у фразі «засумуй, трембіто та на все Поділля» Н.Нижанківський слово «Поділля» замінює на «Підгір'я», хоча внаслідок цього зникає рима («Поділля – весілля»). Жанрова основа виявляє близькість до жалібного маршу, використовуються також елементи думного епосу – експресивні «заплачки», вигуки, декламаційно-речитативні інтонації.

У Людкевича панує пісенність. Він зосереджує увагу на більш об'єктивному зображенні людських переживань – суму, жалю за «зів'ялим цвітом», даремного чекання.

Н.Нижанківський значно вільніше поводить з поетичним текстом, частіше вдається до заміни авторських слів їхніми синонімами. У формі його солоспіву риси куплетної тричастинності поєднуються з рапсодійністю.

Споріднюють обидва солоспіви мінорні тональності (у С.Людкевича – g-moll, у Н.Нижанківського – d-moll), близькість мелодики, що витримана в дусі народних пісень, використання характерних ритмоінтонацій з мелізмами, збільшеними секундами, імітаціями трембітних закликів (висхідні тріольні мотиви).

Динамічний план обох солоспівів напружений, музика насичена різкими і часто раптовими динамічними спадами й наростаннями. У тексті Н.Нижанківського багато позначень щодо виразності, темпових відхилень, авторських позначень *rubato*, фермат. У тексті Людкевича такі ремарки відсутні: немає позначень ні темпу, ні характеру виконання. Це мають зрозуміти самі інтерпретатори.

Обидва солоспіви виявляють генетичну спорідненість зі стилістикою українського епосу. Проте у Нижанківського більше рис спільності з думним епосом, у Людкевича – з історичними піснями, що є важливим для інтерпретації цих творів. У Людкевича тип експресії – ліро-епічний, тон оповіді досить стриманий. Для нього характерним є більш плинне розгортання музичного матеріалу, вираженіша ритміка, емоції позбавлені надмірного пафосу. У Н.Нижанківського характер висловлювання наближується до естетики експресіоністів: переважає вибухова патетика, почуття – нестримні, панують суб'єктивні (навіть екзальтовані) емоції, контрасти – дуже різкі. У його творі є яскраво виявлена кульмінація. У творі Людкевича цього немає, і перед інтерпретаторами постає проблема щодо драматургії цілого, бо відсутність авторських ремарок та ідентичність музичного матеріалу другого й третього куплетів надають більше можливостей для ініціативи виконавців у вирішенні питання щодо драматургічних «вузлів» та центральної кульмінації.

Партії фортепіано обох солоспівів містять сольні інструментальні інтерлюдії, що можуть асоціюватися з бандурними переграми. Проте вони їх не наслідують. Віртуозні двоголосі пасажі у рівнобіжному русі у фортепіанній партії солоспіву Нижанківського наближуються до фактурних формул романтиків (зокрема Ф.Ліста) і виконують скоріше емоційно-декоративну, а не звуконаслідувальну функцію. Вони надають викладу рис імпровізаційної рапсодійності.

У С.Людкевича інструментальні перегри, які повторюються кількаразово, «прослоюють» форму немов рефрен. На цьому матеріалі побудовані вступ, закінчення та обидві інтерлюдії. Одноголосі, витримані на педалі, фігурації фортепіано ближчі до бандурних награвань, проте вони виконують не лише цю функцію. Пасажі, що завершують другий і третій куплети, побудовані на звуках збільшеного тризвука і асоціюються з образом смерті (у Н.Нижанківського такої семантики набували ритмоінтонації жалібного маршу).

Солоспів С.Людкевича «Засумуй, трембіто», в основу якого лягли текст та трансформована мелодія відомого галицького поета Р.Купчинського, виявляє характерні риси вокального стилю Людкевича, як-от: тонке відчуття поезії, її форми, особливостей поетики автора, його манери. У ньому виявляються також зв'язки з народнопісними традиціями, які були джерелом створення й інших жанрів композитора.

Твір являє собою той тип композиції для голосу з фортепіано, який займає проміжне місце між сольною обробкою народної пісні, оригінальним авторським твором на основі фольклорної мелодії та солоспівом-стилізацією народнопісного зразка.

Цей замовчуваний протягом довгого часу і незаслужено забутий твір С.Людкевича заслуговує на увагу виконавців. За своїм високомистецьким рівнем цей солоспів вартий того, щоб звучати з концертної естради та в навчальних аудиторіях. І, нарешті, він має функціонувати в науковому обігу, звідки був штучно вилучений внаслідок сумнозвісних реалій часу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Булат Т. Питання музично-поетичної єдності в солоспівах С.Людкевича // Творчість С.Людкевича / Упор. М.Загайкевич. – К.: Муз. Україна, 1979. – С. 54-82.
2. Булат Т. Український романс. – К.: Наук. думка, 1979.
3. Павлишин С. Станіслав Людкевич. – К.: Муз. Україна, 1974.
4. Павлишин С. Василь Барвінський і українська музична культура // Василь Барвінський і українська музична культура: Статті і матеріали / Упор. О.Смоляк. – Тернопіль, 1998. – С. 4-7.
5. Сов'як Р. Народнопісенні виразові засоби солоспівів С.Людкевича // Творчість Станіслава Людкевича: Збірка статей. – Львів, 1995. – С. 60-76.
6. Фільц Б. Гармонія солоспіву. – К.: Наук. думка, 1979.
7. Якуб'як Я. Василь Барвінський та Станіслав Людкевич // Василь Барвінський і українська музична культура: Статті і матеріали / Упор. О.Смоляк. – Тернопіль, 1998. – С. 53-61.
8. Якуб'як Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич: Монографія. – Львів: ДВУ НТШ, 2003.
9. Якуб'як Я. Про мелодику С.Людкевича // Творчість Станіслава Людкевича: Збірка статей. – Львів, 1995. – С. 24-36.
10. Якуб'як Я. Солоспіви С.Людкевича // Українське музикознавство. – К.: Муз. Україна, 1972. – [Вип.] 7. – С. 39-57.

Oksana Bassa

NEWLY FOUND SOLO SINGING BY STANISLAV LYDKEVICH

For the first time the new discovered S.Ludkevich's solosong «Don't grieve trembita» is introduced in the scientific practice. On the material of this pearl Ukrainian romance lyrics the style feature and the peculiarities of S.Ludkevich's chamber vocal creative work are studied.

Світлана Салдан

КОМПОЗИЦІЙНІ ТА ДРАМАТУРГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ «СЮЇТИ НА УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ ТЕМИ» ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО

У статті розглядаються характеристики циклів різних типів і аналізуються перехреснення їх своєрідних рис на прикладі «Сюїти на українські народні теми» для фортепіано В.Барвінського.

Різноманітність циклічних композицій і наявність загальних генетичних витоків їх основних різновидів (сюїта, партита, соната) є проблематичними при розробці їх типологічних визначень і достатньо повної класифікації. Наявність значної за кількістю літератури, що присвячена різним циклічним композиціям, не знімає вказаної проблеми. Більшість дослідників звертаються до конкретних творів, аналізуючи їх як окремі художні явища. Деякі узагальнюючі спостереження містяться в енциклопедичних статтях та навчальних посібниках, але вони обмежуються викладанням фактології виникнення та описанням основних етапів розвитку циклічних композицій різних типів. Праць же, у яких розроблялися б суто теоретичні питання особливостей цих явищ, не дуже багато. Серед останніх можна назвати «Сюїти Баха для клавіру» Б.Яворського [1], «Музична форма як процес» Б.Асаф'єва [2], роботи В.Цукермана з аналізу музичних творів [3, 4], Вл. Протопопова [5] та Л.Мазеля [6], фундаментальне дослідження української фортепіанної музики В.Клина [7] й монографію М.Калашник, яка спеціально пов'язана з вивченням сюїт і партит українських композиторів з точки зору специфіки й взаємозв'язків цих жанрів [8].

Узагальнюючи різні підходи до класифікації циклічних композицій, уявляється можливим запропонувати ще один її варіант, який дозволяє охопити досить широке коло вказаних явищ:

- | | | |
|----------------|-------------|-----------------|
| 1. Розімкнені | 5. Варіації | 9. Програмні |
| 2. Замкнені | 6. Сюїти | 10. Непрограмні |
| 3. Моножанрові | 7. Партити | |
| 4. Поліжанрові | 8. Сонати | |

Всі зазначені типологічні групи знаходяться у складних взаємовідносинах. Кожна з груп більш узагальненого рівня включає до себе у якості складових типологічні ознаки наступної групи, що конкретизує загальну характеристику циклу: замкнуті та розімкнуті цикли можуть бути моножанровими або поліжанровими. Кожний цикл, що є визначеним за ознаками перших чотирьох позицій, базується на одному з перелічених композиційних принципів (позиції 5 – 8). Разом з тим можливі ситуації, коли різні композиційні принципи сполучені у межах одного циклу. Тоді можуть виникнути варіанти існування мікроциклів у великих циклах. І, нарешті, будь-який цикл є або програмним, або непрограмним. Звичайно, між останніми двома варіантами межа є досить умовною. Важко собі уявити твір, який би абсолютно не мав деяких програмних орієнтирів. Суть питання полягає у рівні конкретизації програмності, його коливанні між мінімумом і максимумом.

Протягом багатовікової історії формувалися дуже різні варіанти циклічних композицій – від досить довільних за кількістю складових і характеру їх зіставлення до таких сталих за принципами формотворення, як варіації, сюїти, партити й сонати. З цих чотирьох варіаційні цикли стоять дещо відособлено у зв'язку із специфікою композиційної техніки, яка не є притаманною сюїтам, партитам і сонатам, хоч сама по собі варіаційність може бути включеною до них. Останні три циклічні жанри на ранніх етапах формування знаходилися у тісних взаємозв'язках, але з часом вони все більше набували специфічних рис і згодом значно диференціювалися. М.Калашник, з'ясовуючи сутність жанрових інваріантів сюїти і партити, намагається дати їх визначення, які могли би сприяти найбільш чіткому їх розрізненню. Цілком правомірною буде спроба доповнити порівняння сюїтного і партитного інваріантів, що визначені М.Калашник [8, 14; 42], враховуючи інваріантні якості сонатних циклів:

Жанри	Сюїта	Партита	Соната
Загальне уявлення	Сукупність відносно самодостатніх одиниць	Сукупність відносно самодостатніх одиниць	Сукупність супідрядних одиниць
Жанрові одиниці	Жанрові моделі	Драматургічні плани (композиційні одиниці та їх групи)	Композиційні одиниці та їх групи
Тип циклу	Послідовність жанрових моделей	Послідовність стилізованих моделей	Диференційована драматургічна цілісність

Звертає на себе увагу поступове розходження визначальних характеристик цих трьох явищ. Перша позиція тотожна для сюїт і партит, але в сонатному циклі відразу відбувається заміна відносно самодостатніх одиниць на супідрядні, тобто такі, що обов'язково знаходяться у певних взаємозв'язках. Це можна загалом пояснити так: у сюїтах і партитах контраст розділяє, а в сонатах – об'єднує.

У другій позиції визначення сюїт і партит розходяться, циклічні одиниці у них різні. Зате вони спільні для партит і сонат (фіксація композиційних одиниць та їх груп). Це обумовлено посиленням інструментального начала й уникненням (особливо на ранніх етапах існування) програмності в партитах і сонатах. Треба зауважити, що сонатне мислення, як це видно із таблиці, посилює значення композиційних засобів, виводячи їх на перший план.

Кінцева позиція різна для всіх трьох жанрів. Сюїтні і партитні цикли складаються з послідовності хоч і різних, але відносно самодостатніх одиниць, що було закладено вже у першій позиції. Сонатні ж цикли завдяки супідрядності жанрових одиниць складають диференційовану цілісність розгорнутого драматургічного плану, тоді як, за М.Калашник, драматургічні плани сюїтних одиниць

відносно самодостатні.

Процес розмежування сюїт, партит і сонат у XX ст. змінюється на інтеграційні тенденції. Цьому сприяють різні фактори: виникнення неокласичного та необарокового стильових напрямків, наявність таких явищ, як полістилістика й фольклоризм різних типів, поява програмного симфонізму тощо. У цьому контексті зближуються програмні сюїти і сонати, утворюючи полюс протилежності непрограмним партитам і сонатам. Між цими жанровими угрупованнями також спостерігається мінливість меж і можливість виникнення різних «гібридних» явищ з домінуванням певних характерних рис. «Сюїта на українські народні теми» В.Барвінського є дуже показовим прикладом стосовно сказаного.

За певною сукупністю ознак цей цикл нібито повністю вписується у парадигматичне коло сюїт, що створені на народні теми: цикл складається з чотирьох частин за сюїтним принципом (повільно—швидко—повільно—швидко), темпові контрасти узгоджені з жанровими ознаками залученого фольклорного матеріалу. Але саме на цьому закінчується зв'язок з найбільш стабільними рисами наміченого вище інваріанта сюїти.

Передусім назви частин не є традиційними для сюїт такого типу (Прелюдія. Скерцо. Пісня. Варіація та фуга). Якщо прелюдія є цілком звичайним початком сюїт, то пісня – типове явище «фольклорних» сюїт, а скерцо і варіації з фугою явно належать до партит або до більш пізніх романтичних сюїт, коли суто інструментальні жанри замінили класичні сюїтні прототипи (танець, пісня). По-друге, кожна з частин досить масштабна, тобто це не є серія мініатюр, що відображено у самій назві твору. Коли композитор звертався до жанру мініатюри, він так і називав твір – «Шість мініатюр на українські народні теми», або «Мініатюри на лемківські народні пісні», а в даному випадку слова «мініатюра» немає, що підкреслює звернення до іншого жанрового стереотипу. Це повномасштабна романтична сюїта з наскрізним розвитком і авторською програмою. Саме тому назви пісень або їх жанрових ознак, окрім пісні, не виносяться у заголовки п'єс.

Програма сюїти сформульована так, що спочатку перелічуються залучені народні пісні, а потім даються розгорнуті пояснення щодо тематичних зв'язків між третьою і четвертою частинами та їх образного значення. Про це автор пише: «3-я і 4-а частини цієї сюїти настільки зв'язані між собою і тематично, і змістовно, що вступ до маршової теми фіналу введений мотивно, як обернення фрагменту з «Ой не світи», а уривки, і пізніше і ціла пісня «Ой не світи» появляються під кінець фуги. Змістовний зв'язок я уявляв собі таким чином, що залюблена дівчина співає своєму милому, який опісля вирушає з козаками в похід, пісню» [9, 203]. Такий авторський задум дозволяє вважати наявність в цьому творі елементів симфонічної поемності, яка так характерна для пізнього романтизму – одного з головних стильових чинників творчості композиторів Галичини і, зокрема, В.Барвінського.

У зв'язку з тезою про наявності у сюїті наскрізного розвитку виникає питання про драматургічне значення перших двох частин. Визначення першої частини як прелюдії говорить про її вступну функцію. За законами сприйняття скерцо, що контрастує прелюдії відносно темпу, є логічним продовженням сюїтної композиції. Оскільки сам автор, виходячи з програми, ділить сюїту на дві частини (Прелюдія – Скерцо) – (Пісня – Варіації та фуга), то можна припустити, що кожна з цих пар виконує певну драматургічну функцію. Для першої пари її можна визначити як контекстуальну, а для другої – персоналізовану. Тоді драматургічна концепція циклу стає повністю ясною:

Частини	I	II	III	IV
Функції	контекстуальна		персоналізована	

Контекстуальна функція реалізується через показ двох контрастних образів, що стає ясним з тексту пісень: знедоленої сиротини, що втратила своє кохання (перша частина), і парубка – трохи розбишаки, трохи залицяльника-невдахи (друга частина). Ці образи використані В.Барвінським передусім як психологічні замальовки побуту, між якими не встановлено ще жодних зв'язків. Персоналізація в третій і четвертій частинах виникає саме завдяки задуманій композитором програмі, точніше, у другій її половині, де задіяна ціла низка образних перехресчень, що втілені через різні форми

синтезу тематизму двох останніх частин. Цілісність драматургії циклу підтримується і всіма іншими мовними засобами музики.

Тональний план циклу є дуже концентрованим. Тональності перших двох частин знаходяться у тоніко-домінантовому співвідношенні. У третій і четвертій частинах фігурують паралельні тональності до попередніх частин із завершенням у мажорному варіанті основної тональності циклу:

Частини	I	II	III	IV	(Fuga)
Тональності	c – C	G	e	e-c-a.... вар. (c – C)	

Зі схеми видно, що тональний план досить простий, замкнутий репризним повторенням і має чітко виражену розвиваючу частину, яка починається з третьої частини і досягає кульмінації у варіаціях. Фуга хоч і містить у собі розробковий потенціал, але в цілому виконує функцію синтезуючого завершення циклу. Прості співвідношення основних тональних центрів немовби міцними обручами обіймають численні тональні відхилення, модуляції та зіставлення і зберігають загальну цілісність.

Значну роль у вирішенні зазначених питань відіграють принципи роботи В.Барвінського з тематичним матеріалом. Жодна з використаних ним народних пісень не подається, навіть у експозиційних розділах, у безпосередньо цитованому вигляді.

Прелюдія починається двотактовим експонуванням початкового інтонаційного елемента пісні «Та нема гірш нікому», який вже наприкінці другого такту переходить у вільну імпровізацію, складену з окремих похідних оборотів. Імпровізаційність цього фрагмента забезпечує йому значення вступу.

Після нього пісня проводиться повністю у вигляді підголосково-поліфонічної обробки. Коротка зв'язка підводить нібито до репризи, але знов виникає побудова аналогічна вступу, імпровізаційне завершення якої підводить до значного за масштабами епізоду у фа-дієз мінорі. Тематично він будується на фактурно-гармонічному варіюванні інтонацій приспіву, а закінчується переходом до наступної значної побудови, що складається з чотирьох фрагментів, які основані на варіюваному інтонаційному матеріалі як куплету, так і приспіву пісні. Тональні центри цих фрагментів складають таку послідовність: a – b – c – C. Саме у до-мінорі звучать початковий мотив пісні і вся перша частина циклу. Заключний епізод має функцію коди, що підкреслено проведенням окремих інтонацій пісні у до-мажорі.

Якщо позначити куплет і приспів пісні літерами A і B, а вступ – літерою I (імпровізація), то форма першої частини буде виглядати таким чином:

Тематизм	I	A,B	Зв.	AI	B1	B2	B3	B4	A1	K
Такти	4	4+4	3	7	4	6	4	2	6	11
Тональності	c	c-c	e-c	B	Fis	Fis	a	B	c	C

З таблиці видно, що композитор значно трансформує звичайну для таких випадків куплетно-варіаційну форму. Послідовно проводячи принцип варіювання, В.Барвінський створює вільну імпровізаційну композицію, генетично зв'язану з поемністю музичного мислення пізніх романтиків.

Робота з фольклорним матеріалом у другій частині також має цікаві особливості. Пісня – «Ой ішов я вулицею раз» – має куплет і приспів. Починається частина зі вступу, який інтонаційно дуже близький до початку приспіву. Повторність і логічний підхід до основної тональності надає цим восьми тактам функцію вступу так, як це було у попередньому випадку. Далі проводиться матеріал куплету у цитованому вигляді з мінімальним супроводом. Принцип розгортання масштабної варіантно-куплетної композиції багато у чому схожий з тими, що спостерігалися у першій частині. Суттєвою ознакою є наявність центрального епізоду (*Meno mosso*), який контрастує за образно-емоційним складом, але зберігає певні інтонаційні зв'язки з вихідним матеріалом. Загальна реприза

починається з проведення початкового мотиву куплета, а подальше розгортання цього фрагмента продовжує варіаційні модифікації обох інтонаційних комплексів (куплету і приспіву). Загалом можна зробити висновок, що й у другій частині В.Барвінський привносить у стереотип куплетно-варіаційної форми багато чого від романтичної поемності. Домінуюче значення варіантності як композиційної техніки обумовлено тісним зв'язком стилю композитора з практикою народного музикування.

Третя частина сюїти займає особливе місце у циклі. Її тісний зв'язок з четвертою частиною, закладений програмою та втілений інтонаційно-тематичною фабулою, обумовив більш стислий характер вислову. Відкритість досягається завдяки м'яко дисонуючому закінченню, акордова структура якого є вихідною до початкової гармонії наступної частини.

Як і в попередніх частинах, В.Барвінський створює такий контекст використання народної пісні «Ой не світи, місяченьку», який є органічним для втілення задуманої програми. Вступ базується на інтонаціях близьких, але не тотожних до фольклорного матеріалу. Сама пісня проводиться три рази і постійно в основній тональності – мі-мінор. Два епізоди, що розділяють проведення пісенного матеріалу, не переходять в далекі тональності і не привносять тематичного контрасту. Тому вони передусім служать зв'язками, аніж засобами розвитку чи переключення. Все це надає цій частині цілісності й смислової спрямованості до четвертої частини.

Єдність третьої та четвертої частин заявлена вже з самого моменту їх зіставлення: ключові знаки не змінюються, початковий акорд вступу до варіацій є наслідком обернення заключного акорду попередньої частини, а початкова пунктирна фраза абсолютно яскраво експонує мі-мінор. Ця поспівка повністю домінує у вступі та проходить у різних варіантах більше десяти разів, підводячи врешті-решт до основної тональності частини (до-мінор), в якій і звучить вже повністю пісня «Засвистали козаченьки» – головний тематичний матеріал варіацій, фуги й всього фіналу в цілому. Таким чином, знову має місце, здається, улюблений композитором композиційний прийом: спочатку вступ, як контекстуальний фон, і тільки потім фольклорний матеріал, наділений персоналізованою образністю.

В.Барвінський сам дав коротку характеристику форми варіацій та фуги у програмі до цього твору. Тип варіацій ним визначений як *variazioni in continuo*, тобто без перерв між поодинокими варіаціями. Фуга також побудована досить вільно. Вона має чітку триголосу експозицію, яка переходить у розгорнутий і дуже інтенсивний розвиток. Його етапи позначаються проведенням головного мотиву пісні у новій тональності, що змінюється імпровізаційними епізодами, де використовуються елементи залученого фольклорного матеріалу і віртуозний фактурний фон. Заключним апофеозом є контрапунктне проведення разом пісенного матеріалу «Ой не світи, місяченьку» й «Засвистали козаченьки», яке виконує функцію коди.

Закінчуючи аналіз «Сюїти на українські народні теми» В.Барвінського, слід звернути увагу ще на один момент. Вслід за композитором дослідники здебільшого зосереджуються на тематичних зв'язках між третьою і четвертою частинами. Більш детальний аналіз показує, що свідомо чи підсвідомо у твір закладена система лейтінтонацій, яка охоплює всі частини. Базується вона на початкових мелодичних фразах обраних пісень. Там, де у фольклорних оригіналах ці зв'язки не дуже чіткі, композитор підсилює їх варіюваними змінами. Так, наприклад, у початкових фразах пісень «Йшов я вулицею раз», «Ой не світи, місяченьку» і «Засвистали козаченьки» є ходи, що охоплюють значний інтервальный простір (секста і октава). Октавний хід у темі фуги композитор доповнює квінтовым тоном, що наближує його до гармонічної структури й зближує з початковими інтонаціями перших двох пісень. З цією ж метою у вступі до третьої частини вводиться розкладений тонічний сектакорд. Разом з тим між першою та другою частинами також є інтонаційна арка – подібна до дуги мелодична фраза у сполученні із романсовою ліричною секстою. Ретельне простеження прояву цих інтонаційних зв'язків могло би стати темою окремого дослідження.

Підсумовуючи аналітичні спостереження, можна стверджувати, що у «Сюїті на українські народні теми» В.Барвінського тісно переплелися характерні риси композиційних принципів сюїт, партит і сонат. Згідно з наведеною вище таблицею інваріантів зазначених жанрів цей твір – сюїта не тільки за назвою, але й за такими ознаками, як жанровий й темповий контраст частин, зв'язок з пісенним фоль-

клорним матеріалом (фольклорні сюїти), конкретна програмність, що також є типовою для сюїт.

Композиційні принципи партит проявляються в основному через переосмислення жанрових характеристик частин у бік підвищення значення інструментального начала: прелюдія, скерцо, варіації й fuga. Аналогічна трансформація сюїтного циклу спостерігається й у М. Колесси, котрий визначив частини сюїти для фортепіано як пасакалію, скерцо і фугу. Інструментальність твору підкреслюється відсутністю будь-якої програми. Таким чином, сюїта М. Колесси за композиційними принципами передусім є партитою. Якщо взяти до уваги підвищення ролі композиційних одиниць та їх груп (див. вище згадану таблицю), то це також притаманно партитам і сонатам. У В. Барвінського це суттєво впливає на принципи роботи з музичним матеріалом: уникнення прямого цитування, копітка робота на мотивному рівні, метою якої є встановлення смислових зв'язків у процесі інтонаційно-образного розгортання твору, підбір таких принципів формотворення, які би найбільшою мірою відповідали меті створення цілісної музичної композиції. Останні міркування підводять до думки щодо прояву сонатних принципів мислення у сюїті В. Барвінського.

Перші дві частини циклу, що складають контекстуальний розділ композиції, дуже нагадують розгорнуту сонатну експозицію із зворотною послідовністю образних сфер: лірична – дійова. Це підтверджується також кварто-квінтовим співвідношенням основних тональностей частин (с-С - G). Другий розділ, що персоналізований з точки зору сонатних принципів мислення, виконує декілька функцій. Пісня має значення повільної частини сонатного циклу або вставного епізоду. Варіації четвертої частини можуть трактуватися як розробкова фаза, а fuga – синтезуючий фінал.

Таким чином, проведений аналіз показав, що «Сюїта на українські народні теми» В. Барвінського є яскравим прикладом пошуку органічного об'єднання в межах одного твору принципів сюїтних, партитних і сонатних композицій, що базуються на актуальних для європейської музичної культури XX століття полістилістичних і поліжанрових напрямках музичного мислення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. – М., Л.: Музгиз, 1947.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс: Кн. 1 и 2. – Л.: Музыка, 1963.
3. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. – М.: Музыка, 1964.
4. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. – М.: Музыка, 1974.
5. Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы Бетховена. – М.: Музыка, 1970.
6. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1979.
7. Клин В. Українська радянська фортепіанна музика. – К.: Наук. думка, 1980.
8. Калашник М. Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов XX века. – Харьков: Форт, 1994.
9. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX-XX ст. – Тернопіль: Астон, 2000.

Svitlana Saldan

THE COMPOSITION AND DRAMATURGIC PECULIARITIES «SUITES FOR UKRAINIAN FOLK THEMES» BY VASYL BARVINSKIY

The article views the peculiarities of the cycles of different types and intersection of their original features by the example of «Suites for the Ukrainian folk themes» for piano by Vasyl Barvinskiy.

Наталія Савицька

ПРИНЦИП «НОВОЇ ПРОСТОТИ» В ПІЗНІХ ФОРТЕПІАННИХ ТА ХОРОВИХ ТВОРАХ МИКОЛИ КОЛЕССИ

У статті зроблена спроба розгляду останніх, найпізніших опусів М.Колесси в аспекті стильового спрощення і остаточної кристалізації індивідуального виразового арсеналу.

Еволюційний процес в межах як епохальних, так і індивідуальних стилів є явищем неоднорідним і залежним від багатьох факторів. Академік Д.Лихачов якось зауважив, що серед інших еволюційних закономірностей можна особливо виділити перетворення риторичних орієнтацій на стилістичні [2]. Динаміка індивідуальних композиторських стилів здебільшого виглядає так: від переускладненості на початку творчого шляху до «нечуваної простоти» (Б.Пастернак) останніх творів. Перші кроки в мистецтві зазвичай є найбільш епатажними, свідомо чи підсвідомо митці намагаються заявити про себе максимально яскраво, ефектно, часом навіть лапідарно. Їх захоплює океан життєвих і художніх вражень, що призводить до еклектичності, надто яскравої маркованості сфери впливів. «Нетемперований» стилістичний зміст, поступово набираючи щоразу більше авторських «обертонів», стає цілісним, органічним – таким, що відрізняється зрілою повнотою і насиченістю мови. Пізні, прощальні твори випромінюють спокійну силу мудрості, інтелектуальне переважає над чуттєвим, процесу роздумів надається статус абсолюту. Трансформація особистості в період осені життя веде до переваги нових психологічних станів – просвітлених, сповнених гідності і вмиротворення, «коли душа підноситься над тілом і робить людину чистішою» (Ю.Лотман).

Відтак ритм еволюційного процесу виглядає як тріада: емоційне – драматичне – логічне, втілене в життя графічною, скупю стилістикою. Цю формулу можна екстраполювати на величезну кількість індивідуальних траєкторій еволюційного розвитку: Бах, Бетовен, Шуберт, Брамс, Ліст, Малер, Дебюссі, Стравинський, Шостакович...

Метою даної статті є спроба розгляду останніх, найпізніших опусів М.Колесси в аспекті прояснення стилю й остаточної кристалізації індивідуального виразового арсеналу.

Душа, талант і труд Миколи Колесси (1903 р.н.) створили його власний світ, де завжди панував емоційний аскетизм, прагнення ідеалу, відповідальність за кожен мить музичного часу. У 80-ті роки тенденція до «класичної» простоти стає визначальною. Останні опуси Майстра (фортепіанні мініатюри, вокальний цикл «В краю квітучої вишні», хори) буквально заворюють конструктивною ясністю і одухотвореністю, безпосередньою «спрямованістю форми на слухача» (Б.Асаф'єв). Повсюдно відчувається самотність музичної мови, міцно пов'язаної з генезою національного мистецтва.

Фортепіанна п'єса «Танець» («Коломийка», 1983) віддзеркалює найхарактерніші риси пізнього фортепіанного стилю М.Колесси: пастельність темброво-колеристичної гами, класичну стрункість і логіку розвитку, форми, ювелірну майстерність фактурного викладу¹. Своєрідний «шарм» авторського підходу до особливостей західноукраїнського фольклору відразу впізнається за вишуканою, «сецесійною» манерою оздоблення музичної тканини.

Коломийка – жанр надзвичайно мобільний за семантичним наповненням, постає в інтерпретації М.Колесси як лірична мініатюра. Подібно до Шопена, що вивів мазурку з побутових низин і репрезентував європейській еліті національну своєрідність польської музики, М.Колесса вводить в піаністичний репертуар ХХ ст. найтипівіший жанр карпатського інструментального фольклору. Сивочолий Майстер інтерпретує коломийку вільно, фантазійно, вбирає її у шати майже

¹ Ще в ранній період творчості («Мазурка», «Думка» для фортепіанного тріо, Сонатина – 1922) сформувалися прийоми суто колессівської «колеристики»: застигли на тривалих органах пунктах гармонії, вуалювання за допомогою імітацій коротких фраз інтонаційно рельєфних обрисів тематизму тощо.

імпресіоністичних гармонічних барв, адаптує до новітніх виразових засобів¹. Особливий внесок М. Колесси в інструментальну традицію Галичини визначається майже автентичним відтворенням гуцульського фольклорного колориту, що збагачується своєрідним індивідуальним мисленням митця. Фольклорна стилістика проступає в п'єсі багатогранно. Точне дотримання коломийкової ритмо-структури фраз при вибагливості фактурного оздоблення свідчить про стремління автора відтворити практику народних інструменталістів-віртуозів. Окремі мелодико-ритмічні формули також ніби запозичені з народного танцю – пружність, сила відчутні у типовому для гуцульських мелодій кадансовому малюнку (т.т. 33 – 34). Однак чи не найпомітніше карпатський колорит позначається на ладовому забарвленні твору. Основою тематизму є гуцульський лад (fis, dis на тлі a-moll вже в першому такті), часто мелодичні фрази окреслюють типові низхідні формули IV – III – I, дають синтез елементів кількох ладів. Мінливість мажоро-мінорних світлотіней (F – f) на тлі дисонантного загострення тону h¹ надає звучанню то лідійського, то гуцульського ладового забарвлення. Експресія, темпераментність, що йдуть від фольклорного первня, реалізуються через гармонічну терпкість. З метою досягнення такого ефекту композитор застосовує, окрім альтерованої «підсвітки» окремих щаблів, органні пункти, педалі, акордику нетерцової будови (тт. 1, 23). Відтак ідея поетизації побутового жанру логічно узгоджується з пізньоромантичним типом її стилістичної реалізації. Ладогармонічний характер мініатюри формується колористичними відхиленнями, тональними зіставленнями на межі синтаксичних побудов (F – subito As – тт. 34 – 35), граційними «натяками» на можливу модуляцію через еліптичні звороти тощо. Вживає композитор і багатотерцові вертикалі, альтеровані гармонії, імпресіоністичні акорди-плями. Як попередній висновок, можна констатувати: в пізній період творчості М. Колесси зберігає ладогармонічний стиль, сформований ним ще в молоді роки, лише імпресіоністично «розріджуючи» музичну тканину, тим самим виступаючи витонченим живописцем, поетом ліричної настроєвості.

Симетрична форма «Танцю» зіставляє деякий мелодраматизм крайніх частин з алюзією маршу у середній частині – квартовий інтонаційний контур теми на гострому пунктирному ритмі підсилює асоціацію з пружністю неспішної ходи. Звертає на себе увагу якомога довше відтягування тоніки через «замилування» гармонічною варіантністю в передкадансовій зоні.

Мініатюрність масштабів п'єси посилює семантичну вагомість кожної деталі: з перших же тактів звертає на себе увагу доречне використання імітаційності: характерна низхідна формула гуцульського ладу потактово розподіляється між партіями правої і лівої руки. Примхливі перепади темпу, сюрпризи динамічних subito також засвідчують «маньєризм» пізньої еволюційної фази стилю М. Колесси.

Написаний двома роками раніше **прелюд «Про Довбуша» (1981)** також виявляє поетизацію автором образів Гуцульщини. Романтичної символіки п'єси надає сам факт звернення до теми легендарного історичного минулого. Постать Олекси Довбуша, народного героя-месника з села Печеніжин (Коломийщина), ватажка незборимих повстань селян-опришків, неодноразово втілювалася М. Колессою (згадаймо Сонатину для фортепіано (1939), другу частину Першої симфонії – Скерцо «Спомин про опришків – народних месників» (1950)) та іншими композиторами Львівської школи (А. Кос-Анатольський – балет «Хустка Довбуша» (1951), С. Людкевич – опера «Довбуш» (1955) на власне лібрето та симфонічна поема під тією ж назвою). Програмний задум твору, зафіксований у назві, конкретизується прийомом цитування народної пісні про Довбуша «Ой, попід гай зелененький».

Своєрідна програма визначає дещо диференційованішу, порівняно з «Коломийкою», систему виразових засобів та більш розгорнуту форму Прелюду. Як і в багатьох інших творах композитора,

¹ Саме ідея глибинної (свідомої або несвідомої) опори на фольклор є традиційною для української класики, не вперше в ролі моделі авторської інтерпретації виступає коломийка. Ще в кінці XVIII – на початку XIX ст. українська фортепіанна музика була представлена легкими варіаціями на теми народних пісень і танців маловідомих аматорів. Згодом ладогармонічне та ритмічне багатство фольклору проступило у коломийках, думках-шумках, чабарашках, рапсодіях І. Витвицького, В. Заремби, М. Завадського та ін. Широкого визнання ці твори не набули – на заваді стояв недостатній рівень професіоналізму, об'єктивна неспроможність авторів вийти за естетичні межі домашнього музикування. У першій половині XX ст. танцювальні і пісенні фольклорні моделі цілком інакше постали у фортепіанній музиці В. Барвінського, Н. Нижанківського, С. Людкевича, Р. Сімовича, А. Рудницького.

ладовою основою тем виступає гуцульський звукоряд. Крім того, неповторності фольклорного забарвлення гармонії надає поєднання як по горизонталі, так і по вертикалі підвищеного та натурального ступенів мінору (див., наприклад, тт. 1-4). Їх розщеплене накладання в симультанному звучанні вже на початку твору імітує віддалене перегукування трембіт. Згодом «трембітові» соло міститимуть характерні тритонові ходи, що охоплюють тоніку й підвищений четвертий щабель ладу. Загалом фортепіано у прелюді «Про Довбуша» неодноразово наслідують звучання народних інструментів – темброве розмаїття піаністичної палітри по-своєму засвідчує романтичну основу стилістики автора. Так, тужливий наспів, пишно прикрашений мелізматикою, наче виводить флюєра; в подальшому розгортанні фактуру усе частіше «прорізають» сигнали трембіт. Їх повне, соковите звучання чуємо майже повсякчас. Окрім наслідування типового інтонаційного малюнка трембітових награвань, композитор імітує специфіку тембру трембіти, вводячи в мелодичний контур мотивів гостродисонантні секундові сполуки – так виникають сонорні нетемперовані ефекти.

Як і в «Коломийці», в Прелюді «Про Довбуша» гармонічну мову формують два основні джерела. Це, по-перше, карпатський фольклор – звідси особлива ладова організація, застосування органних пунктів, гармонічних педалей (тт. 2–7, 20–22, 24–25, 30–35 та багато інших), терпких акордів тощо. З другого боку, у п'єсі чимало ознак пізньоромантичної гармонії (див., наприклад, D_9 т. 14, D_6 т. 15, виразне затримання з подальшим оспівуванням терцового тону в кадансі т. 16, D_9^{6-b5} на тонічному органному пункті т. 17, завислу на ферматі подвійну альтеровану доміную (ДД4 $_3^{b5}$) т. 36, змДДVII6 $_5^{b3}$ т. 47 тощо). На фактурну багатшаровість імпресіоністичного типу натрапляємо наприкінці Прелюду (тт. 5–3 з кінця); особливо ефектно постають епізоди «зависання» колористичних гармоній на зупинках-ферматах. Часто автор «розцвічує» гармонічні барви прийомом арпеджіато. Картинність, пейзажність взагалі відіграють у п'єсі неабияку роль. Перегуки трембітарів, сопілкові мотиви, якісь химерні нашарування дивних гірських відлунь поглиблюють відчуття простору, у якому бринить звукове життя Карпат.

Тричастинна форма п'єси – динамічного типу. Першу частину (тт. 1–19, період) утворює неспішна оповідь, спочатку спокійна і розважлива, згодом – більш схвильована; епічний, величавий тон вносить початок викладу другого речення (з т. 11) у субдомінантовій тональності (с-moll). Фермати, темп *rubato* у цьому контексті підсилюють епічну «тональність», додають розповіді поважності, статечності. З початком середини (з т. 20) ліро-епічний тонус набуває драматичних обертонів. Матеріал середньої частини групується у секвенційні ланки (спочатку розгорнені – тт. 21–25, потім більш дрібні – тт. 26–28); постійний секвенційний підйом, примножений на зростання динамічного рівня, дає наростання напруги аж до кульмінації у т. 28. Ферматам немає місця у цьому розділі, крім того, у складному гармонічному русі середини не знайдемо жодної консонантної вертикалі. Реприза (Темпо *primo*, з т. 37) синтезує епічний, ліричний та драматичний струмені, чим виявляє близькість драматургії Прелюду до жанру балади. Від першої частини залишилося тільки початкове речення, згодом ініціативу переймають образи середини. Завершення твору – героїчного складу: ремарка *desico* (рішучо, сміливо) супроводжує гостродисонантний акорд та фанфару висхідної кварта (фактично заключний каданс Д–Т).

Фольклорний пісенний жанр у жодний спосіб не вплинув на композиційну схему цілого. З піснею «Ой, попід гай зелененький» Прелюд споріднений передусім образним змістом, на тематичному ж рівні автор застосовує лише окремі поспівки, що мозаїчно інкрустуються у звукову картину твору. Лірико-пісенних утворень в Прелюді взагалі небагато (вони містять типовий пісенний хід від підвищеного четвертого щабля через третій до тоніки – див. крайні частини). Більшість тем п'єси – речитативно-декламаційні (награвання трембітарів) або конструктивно-інструментальні – з ламаною мелодичною лінією, різкими інтервальними комбінаціями.

Фактура п'єси багата на колористичні ефекти, насичена лінеарністю. Прийоми імітації покликані відтворити перегуки сопілок та трембітарів.

Енергійну, мужньо-оптимістичну коду дослідниця творчості М. Колесси О. Фрайт тлумачить вельми оригінально: «Композитор наче не погоджується із смертю Довбуша, адже народний месник все одно виконав свою місію і тому залишився в народній пам'яті та творчості на віки» [4, 166].

Отже, створений у 1981 р. Прелюд «Про Довбуша» завершив формування циклу «Чотириох

прелюдів». Цікаво, що номери цього циклу писалися в різні хронологічні періоди творчості композитора («Фантастичний» – у 1938, «Осінній» – у 1969, «Гуцульський» – у 1975 рр.). Однак образно-емоційна та стилістична єдність «розсередженого» в часі циклу вкотре засвідчила цілісність творчого методу патріарха української музики ХХ ст.

Будучи представником «віденсько-празької» школи, М. Колесса «запропонував свою авторську версію та відтінки національного стилю. На зовнішньому рівні це виявилось в актуалізації та внесенні до українського музичного словника кількох... діалектів – лемківського, бойківського та гуцульського», – зауважує О. Козаренко [1, 174]. Продовжуючи думку українського вченого, слід зазначити, що цей полідіалектичний словник у завершальний період еволюції власного стилю М. Колесса органічно оздоблює імпресіоністичною декоративністю, згладжуючи гостроту інтонаційних та ладо-гармонічних зворотів. У пізніх фортепіанних творах Майстра «поверхня музики виглядає як оксамит, запрошуючи в глибину – до найпростіших національно-етнографічних первнів» (В. Сильвестров). Цілком протилежна картина відкривається у двох хорах а cappella – «Думи мої» (1983) та «Кам'яний сон» (1985). Тут вражає урівноваженість, позачасовість, позаособистісність образного строю, а на рівні музичної мови – повна відсутність прямолінійних асоціацій з жанровими і фольклорними прообразами.

У хорі «Думи мої» (для мішаного складу) М. Колесса пропонує своє прочитання широковідомого шевченківського твору. Для музичного втілення композитор обирає завершальні фрази поезії й на основі їх будує наскрізне драматургічне полотно. Глибоко проникаючи в зміст кожного віршованого рядка, М. Колесса максимально точно відтворює найделікатніші настроєві нюанси. У роботі з поетичним матеріалом композитор вдається до довільних багаторазових повторів окремих фраз – строфічна форма текстової основи переростає у складну композицію. Розвиток кожного з її етапів підпорядковано авторському задуму й реалізується за іманентно музичними законами розгортання думки. Приймаючи систематизацію типів взаємодії словесного і музичного начал у хорових п'єсах, запропоновану Л. Пархоменко, визначимо спосіб використання тексту у даному творі як «модифікований» – тобто такий, що передбачає автономність словесних і музичних принципів організації змісту [3].

Хоровий твір розпочинається із сольного заспіву басів. Специфіка тембру сприяє створенню похмурого та водночас мужнього тону. Мелодична лінія починається з вершини-джерела й охоплює октавний діапазон. Значний семантичний потенціал містить інтервал збільшеної секунди як наслідок доречного застосування гуцульського ладу (в комплексі з гармонічним d-moll). Відтак шевченківська поезія узгоджується з локальним колоритом її музичного втілення. У початкових тактах твору М. Колесса застосовує ефектний прийом поступового розростання фактури від одноголосого заспіву до розвинутого багатоголосся: до басової лінії долучаються тенор, альт, згодом вступає сопрано. Серед інших прийомів, що імітують фольклорні пісенні типи, – перемінність метра, рух паралельними секстами, особливо відчутний завдяки тимчасовому припиненню мелодичного потоку в інших голосах (див. тт. 6, 10, 13: не задіяні у секстових вторах голоси зупиняються на гармонічних педалях). Індивідуальний почерк автора впізнаємо у романтичних затриманнях (тт. 8, 9, 10) і барвах D^6 (т. 8), D_7^{b5} (т. 9) – тонкими гармонічними штрихами композитор увиразнює найменші відтінки пануючого задумливого настрою: елегійні нотки вносить, наприклад, колористична змінність багатих на неакордику вертикалей (т. 9).

Характер світлого спомину має другий епізод твору – зі слів «Виростав вас, доглядав вас» вперше у творі сяє мажорна барва – починається епізод у тональності G-dur. Народно-хоровий багатоголосий склад поєднується тут з елементами імітаційної поліфонії, зокрема імітаціями партій альту і тенора (т. 15), сопрано, тенора й баса (тт. 19–20). Найважливіший текстовий момент – «де ж мені вас діти» (тт. 23–24) виокремлено зміною штриха (tenuto), темпу (poco ritenuto), метра (2/4 після попереднього 3/4), зведенням усіх хорових голосів у єдину силабічну структуру.

Мажорну консонантність випромінює епізод «В Україну ідїть, діти» – найяскравіше тут подані вертикалі сонцесяйних A-dur та D-dur. Як і раніше, секстові імітації накладаються на тонічний органний пункт (т. 1 після ц. 2), у кадансовій зоні «розспівується» гармонічне затримання (т. 6 після ц. 2).

Новий виразовий нюанс вносить епізод «Попід тинню сиротами»: відповідно до віршового

тексту з хорової маси виокремлюються два солісти (сопрано й альт), сумовите звучання їх голосів покликане підсилити драматичність змісту поетичного рядка (і знову втора, цього разу в терцію, поєднується з унісоном органного пункту інших голосів).

Трагічна кульмінація збігається зі словами «А я тут загину», автор обрамлює її зупинками на ферматах. Попри задіяність усіх голосів хору, динаміка не виходить за межі *pianissimo*, темп поступово сповільнюється до похоронного *Adagio lugubre*. І знову на перший план виступає гармонія, кожна з трьох фраз спирається на звучання зменшеного септакорду, причому останній виокремлюється з ще більш напруженої неакордики; певну драматургічну роль відіграє і поворот до вихідної бемольної сфери.

Як посткульмінаційний катарсис виступає епізод «Там найдете щире серце». Тип мелодики, темп *Moderato cantabile*, вибір тональності (D-dur) створюють величний, піднесений настрій. Вершинна роль цього епізоду в драматургії твору викликала необхідність застосування особливого типу багатоголосої організації – семантика хорової фуги якнайкраще відповідає стану апофеозності (згадаймо розвиток теми Радості у фіналі Дев'ятої симфонії Бетховена). Так виникає *quasi* експозиція класичної фуги з традиційним тоніко-домінантовим співвідношенням голосів. Розвитковий етап завершується типовим секвенційним «сходженням» до генеральної кульмінаційної точки («А ще, може, й славу»), підкресленої ремаркою *allargando* й відзначеної єдиним у хорі спалахом динаміки *forte*. Застосування класичної поліфонічної форми у даному епізоді поєднується із вже звичними для стилістики цього опусу прийомами народного багатоголосся. Останній епізод – «Привітай же, моя ненько» – є тематичною репризою – (хор повторює вихідну басову мелодичну лінію з перших тактів твору); тональна реприза просвітлена ладово (d–D). Ефект екстатичного піднесення, здобуття емоційної рівноваги досягається колористичними світлотінями гармонії, використанням розкішних акордових вертикалей (див. Д₉ до e-moll т. 4 після ц. 7), м'яких, округлих затримань (див., зокрема, останній такт).

Отже, найсимптоматичнішою рисою мислення зрілого Майстра в хорі «Думи мої» є глибинне усвідомлення принципів фольклорного інтонування в хоровому співі і вміння поставити їх на службу власним рефлексіям, пов'язаним з настроями осені життя.

Хор «**Кам'яний сон**» на слова Л.Костенко (1985) – один з останніх творів М.Колесси. Це філософський роздум на одвічну тему сенсу людського буття. Невеликий масштаб композиції узгоджується тут зі значною образною наповненістю – звідси насиченість музичної лексики особливими виразовими прийомами. Зокрема, на рівні гармонічної мови відзначаємо розмаїття фонічних знахідок, що відіграють як колористичну, так і експресивну роль. Залежно від специфіки поетичного змісту змінюється характер його музичної адаптації: так, описово-констатуючий тон першої віршової строфи визначає її «прямолинійне» відтворення формою квадратного періоду з однотактовим каденційним розширенням, в той час як друга строфа («І хто він був?») розвоює поетичної думки провокує ускладнення не лише на рівні формотворчому, але й фактурному. Відновлюючи в кінці твору умировотворене звучання першої строфи, композитор, як і в багатьох інших творах, обирає тричасинність із скороченою репризою.

Експозиційний розділ хору передає настрій вічного спокою, яким оповита велична мармурова фігура цвинтарного надгробка. Темп *Adagio tranquillo*, квадратність структури, чотиридольний метр, розмірений ритмохід із вкрапленням пунктирів вказують на перетворення в хоровому викладі ознак похоронного маршу. Показовим у цьому контексті є перший такт хору: увага слухача відразу фіксує застиглість, «неживу» одноманітність рівномірного чергування четвертних в партії баса, яка протиставляється хоровій масі й ще більше підкреслює імпровізаційну свободу решти хорових ліній. Басовий органний пункт бере на себе й іншу функцію: в ході його з'єднання з гармонічними надбудовами верхніх голосів утворюються досить напружені дисонантні сполуки, що відразу налаштовують на похмурий, сутінковий настрій. Серед найбільш виразних гармонічних штрихів першого розділу хору насамперед слід звернути увагу на прийом неакордового затримання на сильній долі в одному з хорових голосів, що призводить до його секундового чи септового «тертя» із сусіднім голосом – так виникають особливо щемливі звучання, які посилюють траурність характеру музики (див. тт.. 2, 3, 5, 8 тощо). Семантичні ознаки романтизму упізнаються у наонакордах подвійної домі-

нанти та інших, не менш характерних вертикалях. Традиційно трактується обрана композитором тональність g-moll: впродовж багатьох століть саме ця тональна барва пов'язувалася з елегійними чи скорботними образами (згадаймо арію Дідони з опери Г.Персела «Дідона і Еней», Арію Agnus dei № 23 з Меси h-moll Й.-С. Баха, симфонію № 40 В.-А.Моцарта). Жодні зовнішні події не в змозі порушити статику «кам'яного сну», однак елемент незнаного, загадкового, присутній у поетичному тексті, все ж виявляє глибоко приховану нотку напруги, збентеження серця.

Середній розділ різко змінює фактурний виклад. Сум'яття думки у пошуках відповіді на запитання «І хто він був?» ілюструється розщепленням звукового полотна на окремі самостійні лінії-голоси, що в сукупності творять контрастно-поліфонічне плетиво. Загалом цей розділ хору чітко розподіляється на три структурні елементи. Перший описано вище, другий (ц. 2) знову організує голоси у компактні вертикалі й двома ланками висхідної секвенції веде до кульмінації твору («Серце лицарське там билось» т. 3 після ц. 2). Третій фрагмент (Adagio lugubre) остаточно вгамовує попередні пристрасті, й схвильовані, навальні (ravvivando, stringendo) інтонації поступаються місцем неспішним, лаконічно-строгим – аж до псалмодіювання. Як і раніше, виразова функція гармонії передбачає привнесення в хорову палітру типово траурних звучань, більшість з яких народжено експресією, ефектом зламу від малосекундового зіткнення сусідніх голосів на сильних долях. Тональна динаміка середнього розділу досить інтенсивна, багата на відхилення та модуляційні зіставлення. Той же ефект наслідування траурної музики досягається мажорними «бліками» на похмурому тлі мінору. Останній одночасно виконує й зображальну роль: після бентежних тональних зрушень, непевності дисонантних сполук As-dur'ний двотакт вражає «відкритістю», твердістю звучання, непохитною опорністю на тонічний тризвук, стверджений класичним ходом Д–Т. У такий спосіб автор творить своєрідну ілюстрацію до відповідного поетичного рядка («Кого він бачить в кам'яному сні?»). Романтика таємничості віддзеркалюється у «багатозначних» багатотерцових вертикалях, що так і не отримують свого розв'язання.

Отже, найсимптоматичнішою рисою мислення М.Колесси в пізній період творчості є глибинна, підсвідома опора на традиції українського хорового співу, вміння поставити цей неоціненний досвід на службу власним рефлексіям. Легко надаються до порівняння риси фортепіанного та хорового письма – ще один серйозний аргумент на користь універсалізму мислення, дивовижної логіки і досконалості композиторської техніки, яка на схилі літ набула рис «нової» геніальної простоти.

ЛІТЕРАТУРА

1. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Львів: Вид-во НТШ, 2000.
2. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. – М.: Наука, 1979.
3. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса. – К.: Наук. думка, 1979.
4. Фрайт О. Способи опрацювання фольклорних джерел у фортепіанній творчості Миколи Колесси // Миколі Колесі – у сторічний ювілей. – Дрогобич: Коло, 2003. – С. – 164-169.

Natalya Savytska

THE PRINCIPLE OF NEW SIMPLICITY IN THE LATE PIANO AND CHORAL COMPOSITIONS BY MYKOLA KOLESSA

This article is an attempt to examine the last piano and choir works of Mykola Kolessa from the standpoint of style simplification and final crystallization of individual expressive arsenal.

Наталія Вакула

СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ ОРКЕСТРОВИХ КОНЦЕРТІВ ОЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКА

У статті вперше в українському музикознавстві аналізуються концерти для оркестру О.Козаренка, написані в цілком протилежних манерах. «Konzertstück» дає приклад жанрової алузії бароко; «Concerto Rutheno» майстерно відтворює багатство карпатського фольклору на базі традицій Б.Бартока, І.Стравинського, В.Лютославського.

Специфічною рисою сучасної музичної культури є зустрічний рух композиторської та музикознавчої думки у спільних пошуках нових стильових номінацій. Так, стосовно стилю московського композитора В.Мартінова виникає категорія «неоканонічний»; А.Пярт пропонує визнати свій стиль, як «tintinnabili» (відлуння); В.Сильвестров – як «неоактуальний» або «інтерпретуючий». Цей перелік можна продовжити, але в ньому, на жаль, не знайдемо влучної і абсолютно беззаперечної дефініції стилю О.Козаренка. Самобутня постать цього українського митця буквально приголомшує рівноцінним союзом унікального композиторського обдарування, високої піаністичної культури, аналітизму вченого-науковця і хисту педагога. Усі ці іпостасі проявляються в нього на рідкість безпосередньо – як уособлення артистизму – і в мистецтві, і в житті.

Метою статті є спроба аналізу оркестрових концертів – центральної жанрової галузі у творчому доробку львівського композитора, висвітлення граней його індивідуального мислення.

Про інструментальні опуси Майстра написано небагато – здебільшого рецензії на прем'єрні виконання [2] або згадки в тексті деяких наукових досліджень, присвячених специфіці певного жанру [5]¹.

Concerto Rutheno Козаренка (1990) – своєрідний маніфест стилю композитора. Вражає буяння фантазії, багатство карпатських співаних і інструментальних мелодій, пройнятих експансивним, потужним струменем ритму. Саме ритм домінує у цьому багатовимірному комплексі.

Дуже цікавим є твір з точки зору оркестрового складу. У партитуру включено фортепіано у препарованому вигляді, що надає «металевого» звучання цьому ударному за природою інструменту. Тембровий «образ» другої частини Concerto Rutheno багато в чому залежить і від введення в партитуру глиняних горщиків. Жорсткій ударності протистоять обертоново багаті звучання вібрафону, челести, дзвіночків. Твір вражає нетрадиційним оркестровим складом та нетиповим використанням інструментів, звуконаслідуванням цимбал і ансамблю сопілок². Жодного з учасників оркестрового цілого не потрактовано в статусі соліста. Інструменти по чергово концертують групами, обмінюючись матеріалом (так, в першій частині головна лірична тема доручається спочатку дзвіночкам, згодом – струнним, дереву).

Отже, дві частини Концерту утворюють типовий, динамічно спрямований цикл, перша частини якого – вступного характеру, речитативно-імпровізаційна, друга ж – запальна, танцювальна, швидка. Тональний план «g – c» має вигляд автентичної каденції вищого порядку, що підсилює відчуття єдності (вказемо й на нерозривність частин, об'єднаних прийомом attacca), цілеспрямованості до кульмінації, якою є коломийка в другій частині циклу.

Початок **першої частини** відразу огортає слухача дивовижною аурую вібруючих звучань. У м'яких тонах g-moll поступово зринають обриси теми, кожен штрих якої зачудовано обігрується багаторазовими повторами фігурацій, плине у відбитті обертонової луни. Витончений, майже імпресіоністичний ефект народжений передусім вибором інструментарію: в якості солістів виступають

¹ У 2003 р. випускницею ЛДМА ім. М.Лисенка О.Гасюк-Андрушко була захищена дипломна робота «Творчість О.Козаренка в контексті естетики постмодернізму» [1].

² Фортепіанна фактура, а не тільки сам тембр препарованого інструменту спричиняються до «цимбального» звучання фортепіано у Концерті О.Козаренка. «Семантику національно-своєрідних фактурних формул-знаків (кварто-квінтови арпеджіо, тремоло, репетиційне повторення звуків) <...> слід виводити з народного інструментального музикування – як імітація прийомів гри на бандурі, цимбалах тощо» [4, 88].

дзвіночки та препароване фортепіано – обрання цих специфічних, рідко вживаних тембрів для експонування матеріалу обіцяє не менш цікаву перспективу майбутніх тембрових знахідок.

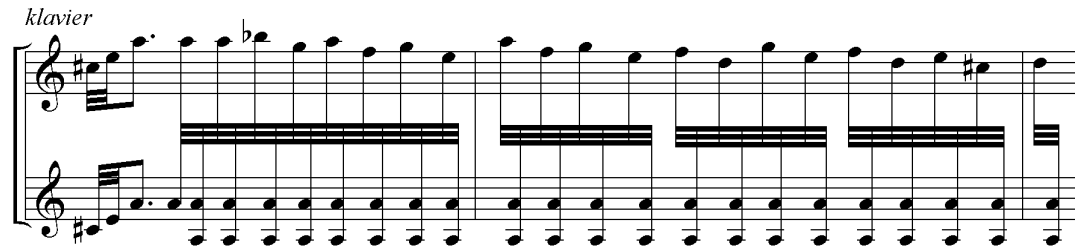
Інтонційно-ритмічний контур теми виявляє споріднення її будови з коломийковою формулою, що виявляється в двочастинності, квадратності, тональній замкнутості та зміщенні початку другої частини теми в тональність субдомінанти – c-moll. Навряд чи можна говорити про кантлену: окремі мотиви-ланки є відображенням своєрідних гармонічних барв – в багаторазових повторях препарованим фортепіано інтонаційні зерна раптом перетворюються на мерехтливий фігураційний орнамент. «Розриваючи» теми на комірки, композитор не порушує логіки формування мелодичного плину, властивого гуцульському фольклору. Дискретність мелодичного розгортання, притаманна Заходу України, на протигагу континуальності східноукраїнського фольклору, дозволила автору довільно розбивати цілість теми на окремі комірки й концентрувати увагу на кожній з них. Це здебільшого типові елементи гуцульських інструментальних награвань, своєю виразністю вони головним чином завдячують опорності п'ятого ступеня ладу (зокрема, тривалим репетиціям на домінантовому d² в першій каденції – обігрування домінанти натурального мінору), «просторовим» кварто-квінтовым кличам за участю домінантового тону. Гуцульського колориту додають підвищені четвертий та шостий ступені g-moll. Доповнює образ своєрідність звучання фортепіано – листок паперу під клавіатурою додає сріблясто-дзвінкої прозорості арпеджіато, імітуючих гру віртуоза-цимбаліста. Вільний виклад rubato, відсутність визначеного метра та повне ігнорування влади тактової риски (останньої просто немає), довільна кількість повторів окремих фігуративних комплексів в партії фортепіано, приблизна фіксація моментів злиття учасників дуету демонструють послідовне і свідоме наближення автора до алеаторної техніки, причому повсюдно не втрачається домінанта колористичного фактора. У даному випадку елемент випадковості сприяє створенню відчуття вільного, безпосереднього струменя народного мистецтва, непідвладного нормам академічного мислення. Автор ніби імітує імпровізаційну гру цимбаліста, вступ же дзвіночків щоразу ніби запізнюється – як відбиття отриманих слухових вражень у свідомості, їх романтичне індивідуальне сприйняття митцем, що безмежно закоханий у звуки рідної землі.

У другій експозиції – з ц. 1 – домінує струнна група: їй доручено проведення тематичного матеріалу під акомпанемент фортепіано та челести. Відтак тембровий ракурс образу змінюється: «нереальний», ефемерний звук дзвіночків поступився місцем поетичній ліриці струнних – подібне перевтілення викликає моментальний емоційний відгук. Звучащий у сяючому forte, широкий регістровий простір «вібрує» хвилями канонічних відлунь кожного з голосів струнної групи (кожен новий вступ – на октаву нижчий від попереднього). Музика буквально «розквітає» дивним цвітом екстатичного піднесення. При всій очевидності домінуючої ролі струнних величезну драматургічну роль бере на себе партія фортепіано, в мелізматичі якої вчувається то весняний щебет птахів, то ледь чутні звуки народного свята — в екстатичних фортепіанних фігураціях (імітація карпатських награвань) із «нав'язливим» обігруванням інтонації збільшеної секунди – маємо на увазі збагачені форшлагами коливання c^{is2} – v¹ на тонічній гармонії, f^{is2} – e^{s2} на субдомінантовому відхиленні; щоразу при цьому акцентовано «гуцульський» підвищений четвертий шабель.

Вельми ефектним є початок другого розділу (з ц. 2). Уперше в Концерті зазвучали дерев'яні духові інструменти, їх вступ відразу спричинив оновлення тональної барви, зміну логіки гармонічного розвитку. До цього моменту мова йшла про експозиційний тип викладу – тема в першій появі та при повторі мала чіткі контури, тональну визначеність. Розділ же між цифрами 2 і 3 містить типові ознаки середини. Так, маємо справу в даному випадку з масштабною гармонічною секвенцією з чотирьох ланок. Перша з них утворена зворотом D₁₁ – (Es)=DD₄^{#1b5} t₉ d-moll, друга – D₉ – T₉ H-dur, третя – D₇ – (F)=DD₄^{#1b5} t₉ e-moll, четверта – D₉ – (B)D – (g). Очевидна в нотному запису, ця гармонічна схема є практично невпізнанною на слух. Багатотерцеві вертикалі, ускладнені неакордікою, не дають відчуття функційної залежності компонентів схеми. Більше того, партії духових, будучи мелодично ідентичними, знову, як це було зі струнною групою в другій експозиції теми, вступають із незначним запізненням одна від одної (типове сонористичне гіпербагатоголосся) – інтонаційно складні, вони в сукупності складають ажурне мереживо політонального типу. Загалом виникає ефект наслідування гри народних сопіляків – блискучі технічні можливості сопілки даються взнаки

через рясну орнаментику. Фольклорна стилістика впізнається також через характерні інтонаційні ходи (маємо на увазі тритонову поспівку «fis – e – c» у третій секвенційній ланці) не надто злагодженого ансамблю, награвання-імпровізації, поєднані в єдине звукове ціле. Позбавлений тематичної персоніфікації, даний розділ імітує запаморочливу атмосферу народного гуляння, подаючи її через арабесково-імпресіоністичну ескізність.

Реприза (з ц. 3) відтворює матеріал експозиційного розділу. Головна зміна, порівняно з експозицією, полягає в масштабному укрупненні образу: зріс динамічний рівень, до проведення теми залучено практично весь оркестровий потенціал; вперше в Концерті зазвучав вібрафон:



Духова група, щойно виступивши з невибагливими «сопілковими» награваннями в середньому розділі, вливається в ліричну хвилю романтично піднесеної головної партії. У коді (з ц. 4) в партії фортепіано повертаються сопілкові награвання, «вгамовані» заключним мотивом з першого речення головної теми; по суті, кода утворена двома розширеними автентичними кадансами D – t.

Фортепіанну зв'язку між першою та другою частинами, що слідує attacca, побудовано згідно із «законом» другої частини: досі функційна ієрархія обумовлювала зміст усіх фактурних компонентів, у тому числі віртуозних пасажів; тепер же у стрімкому (*accelerando* *rosso a rosso*) охопленні усього фортепіанного діапазону розгорнутим арпеджіо відкрито заявив про себе конструктив як основний принцип звукоорганізації. Звернемо увагу хоча би на ходи cis – fis – h – e – a – d – g – c – f – b. Сам композитор так оцінює подібні ходи: «... строго векторне (угору чи вниз) довготривале розгортання квартового інтонаційного контуру створює враження механістичности розвитку...» [4, 238].

Перша та друга частини циклу співвідносяться як Думка й Шумка, Лашан і Фрішка. Якщо в першій частині лірична тема, не позбавлена речитативно-декламаційних рис, викладалася в манері імпровізаційного *rubato*, то в другій частині коломийкова танцювальність народжує експансивні ритми, стихію моторики, пружних синкоп, екзальтовані «втоптування»-проголошення складних ритмічних формул у момент кульмінації.

Інтродукція до **другої частини** – єдина потужна хвиля темпового *accelerando*, динамічного й фактурного (поступове включення інструментів) наростання. У невпинній, стрімкій хвилі пришвидшення темпу починають свою партію глиняні горщики¹, тембр яких влучно імітують ударні та дерев'яні духові. До навалючого звукового потоку згодом долучаються струнні, виступаючи в нетиповому для себе амплуа. Їх мелодична природа поступається стихії ударності: репетиції кожного з інструментів звучать різко – це наслідок великосептового співвідношення кожної партії із сусідніми (долучення струнних створює ефект ущільнення вертикалі, вибудованої з великих септим (G – fis – f¹ – e² – es²).

На початку другої частини – *Allegro giusto* – вперше вводиться розмір (4/4), причому з вимогою точного, без відхилень, дотримання темпу. Фрагмент між цифрами 1 – 2 ще не містить ритмо-структури танцю, це лише підготовка ґрунту: сила зростаючої енергії пульсує у фортепіанних репетиціях органного пункту c¹, проривається назовні у мікроспалахах синкопованих *sf* дерева; гостроту «заряду» відчутно в акцентуванні тритонового до органного пункту тону fis. Локальний колорит

¹ В оцінці музики Л.Грабовського до кінофільму «Криниця для спраглих» О.Козаренко згадує про «незабутній «етюд» для глиняних горщиків, коли зазвучала, здавалось, сама жива плоть-земля, витворена упродовж тисячоліть народом гончарів та гречкосіїв» [4, 228].

підкреслюється настійливою повторністю комбінацій звуків $g - c - fis - e$ (хід $fis - e - c$ є типовим для багатьох карпатських мелодій, те саме стосується квартової тоніко-домінантової опори $c^1 - g$; подібні тритонові поспівки притаманні трембітовим награванням). Із вказаних чотирьох звуків з ц. 2 вже формується тема (у фортепіано), метроритмічна будова якої (4+4+6) виявляється типово коломицькою. Симптоматичними є закінчення рядків із синкопованим подовженням останнього звука («зворотня синкопа»).

Подальший перебіг подій наближується до варіацій. Так, фрагмент з ц. 3 дає новий варіант коломицької мелодії (яка складається з тих же звуків, але в іншій послідовності), підіймає її на октаву, відтінює барвистим скрипковим орнаментом з дрібних фігурацій. Три варіації цц. 4 – 5 – мікроцикл у циклі: запозичену з інтродукції ідею репетиційної пульсації великих септим переймають тут дерев'яні духові, формуючи на цій основі хвилі динамічної прогресії і спаду; струнні ж накладаються на це тло із усе складнішими малюнками синкоп (фактично струнні і дерево помінялися ролями: дерев'яні проводять матеріал струнних з інтродукції, струнні ускладнюють партії дерева з фрагменту ц. 2). Своєрідним обрамленням цього мікроциклу служать варіації цц. 3 та 7, причому фрагмент з ц. 7 знову залучає дрібний рух шістнадцятками у струнній групі. Масштабна кульмінаційна зона починається з ц. 8. Коломицька ритмоформула «захована» у фортепіанних басах, на перший же план виведено пластичні тріолі дерева, досить опосередковано пов'язані з фольклорними джерелами. Інтонаційно ускладнена, заснована на півтонових оспівуваннях, вона викладається тризвучним півтонового наповнення кластером з уже звичним неспівпадінням моментів вступу голосів; архаїчно-первісного відтінку їй додають незвичайні ритмічні малюнки ударних. По суті, мелодична лінія духових є висхідною секвенцією з кроком на малу секунду (розпочавшись у першій ланці від g^2 , секвенція досягає рівня fis^3 у дванадцятій ланці). Одночасно з духовими віолончель вперто інтонуює гаму тон-півтон. Задіяно весь оркестровий склад, поєднання партій має характер складного інтонаційного й ритмічного нагромадження (в основі якого – продумана конструктивна логіка); секвенційний спосіб розгортання вперед по-своєму нагнітає напругу, що виливається остаточно з ц. 9 в оголошеному ритмічному скандуванні fortissimo «Rutheno!» (оркестрове tutti підкорене ідеї ритму, будь-яка інтонація вилучена).

Кода (з ц. 10) – це знову тривалий і невпинний підйом, наростання динаміки від *pp* до *fff*, нашарування тембрів від одного фортепіано до повного оркестрового складу в кінці. Щоб усвідомити роль конструктивного елемента у формуванні коди, важливо простежити лінію фортепіанного басу: остання здійснюється по квартах $C_1 - F_1 - B_1 - E_2 - A_2 - des - ges - a - d^1 - g^1 - c^2$. Завершує Концерт вже знайомий тріольний мотив.

Пропонований аналітичний етюд дає усі підстави погодитися з О.Гасюк в тому, що «Concerto Rutheno» О.Козаренка є показовим прикладом трансформації на українському національному ґрунті барокового жанру concerto grosso і одночасно звернення до давнього гуцульського фольклору [1, 133].

Роком пізніше О.Козаренко пише *Konzertstück für Klavier, Flauto und Archi* – невеликий твір з обмеженою кількістю виконавців, відбиття тенденції камернізації оркестрово-концертних жанрів. Залучення до виконавського складу тільки чистих тембрових барв, відсутність єдиного віртуоза-соліста надають опусу необарокового стильового профілю. Вступаючи в діалог з мистецтвом минулих століть, композитор вживає окремі жанрові (токата) і фактурні формули, запозичені від інструменталізму епохи бароко; містить твір також ряд витончених алюзій до раннього класицизму. Сучасність наклала свій вагомий відбиток на способи звукоорганізації, позначившись на дисонантності вертикалі, сонорних ефектах глісандуючих струнних, кластерних нагромадженнях тощо.

Композиція цілого розпадається на ряд розділів, кожен з яких протиставляється попередньому і є водночас органічно пов'язаним з іншими етапами форми засобом інтонаційної єдності матеріалу. Головне зерно Концертштюку – тризвучне секундове коливання – проходить крізь усі розділи, трансформуючись з непевно-тривожного мотиву (яким виступає ця інтонаційна ланка у першому розділі) в екзальтовано-надридливе скандування фортепіано у репрізі, просвітлений флейтовий наспів-катарсис у коді. Подібним чином зазнає видозмін закличний мотив висхідної кварта, вперше поданий у т.14, розвинений у другому розділі, відновлений у коді; крізь перші два розділи та

коду проходить незмінний пульсуючий фон одночасового з'єднання нон звуками d, e, f (fis).

Перший розділ опусу твориться трьома хвилями наростання напруги. Кожна з цих хвиль починається із стану збентеження, тривоги, росте динамічно й різко гальмується генеральною паузою в момент досягнення кульмінації. Вихідною точкою щоразу стає сонористичний пласт струнних. При першому ж погляді на партитуру Концертштюку впадає в око максимальна розщепленість звукового цілого на індивідуальні лінії-голоси. Жоден з інструментів не дублює партію іншого, кожен з них – соліст. Так, вже з перших тактів маємо передбачені п'ять партій для групи перших скрипок, чотири – для других, три різні лінії в альтів, дві – у віолончелей. Відштовхнувшись від динаміки *pianissimo*, композитор поступово підключає голоси, наповнюючи ними дисонантну зону (кожна з партій вступає в секундово-септове співвідношення із сусідніми) і підсилюючи рівень звучності прийомом *sf* на гребені кожної з трьох динамічних верхівок. Зважаючи на дисонантні співвідношення голосів навіть у момент одночасного звучання чотирьох-п'яти інструментів (див. початок твору), на *ppp* запановується стан очікування, в подальшому ж багатозвучні кластерні вертикалі сповнюють простір реальним відчуттям очікування зриву. Першим мотивом-з  Концертштюці виступає скрипкова інтонація секунди $a^1 - g^1 - a^1$ у характерному ритмі . Оперта на басову лінію-остинато органного пункту тону D (велика октава), вона є алюзією до початку знаменитої органної Токати d-moll Й.С. Баха (цикл Токата і fuga ре мінор). Саме ця асоціація підсилюється усім наступним розвитком Концертштюку – стильова алюзія до бахівських творів траплятиметься ще не раз. Проімітоване кожною зі скрипок на іншій висоті ($a^1 - g^1 - a^1 - b^1 - a^1 - b^1 - g^1 - f^1 - g^1 - a^1 - g^1 - a^1$ і т.д.) й щоразу затримане на останньому звуці, це секундове «тертя» поступово заповнює весь звуковий діапазон вібруючою сонорною плямою. Акустична напруга, народжена тісним секундовим діапазоном, вибухає нервовими фігураціями шістнадцяток фортепіано (після вібруючих струнних – ударність, після бемольної сфери – «холод» дієзів), в основі яких – квартові, тритонові й великосептові ходи (характерною семантикою великої септими автор вважає «романтичну піднесеність, екзальтацію, декламаційну патетику»[4, 230]). Так розгортається перша композиційна фаза (перша хвиля), наступні ж дві (з ц. 1 та ц. 2) виявляються висотно піднесеними, динамічно підсиленими (виникає ефект подібності до розгорнутої триланкової секвенції).

Другий розділ (з ц. 3) – похідний і водночас контрастний до попереднього. Знову, як і на початку твору, альти витримують у ритмічній фігурації тризвучний органний пункт ($d - e^1 - f^2$), підсилений квінтовою вертикаллю $D - A - e$ у контрабаса та віолончелей. З тими ж секундовими субмотивами виступають скрипки, однак цього разу маємо не їх поліфонічне співвідношення, а злагоджене силабічне злиття в кластерні потовщення єдиної інтонаційно-ритмічної лінії (окремо в першій та другій скрипках). Ініціативу в творенні образу тут рішуче переймає фортепіано. Його вихідний мотив-поштовх $a^1 - d^2 - e^2$ запозичено також з першого розділу (там імпульсивний випад $fis - h - cis^1$ починав фортепіанні кульмінаційні сплески наприкінці кожної з хвиль). Контрастність розділу по відношенню до попереднього полягає в його **дієвості**. Ударна токатність, процесуальність, невпинне просування вперед, діатоніка підштовхують до подальших асоціативних порівнянь з бахівською Токатою d-moll; майже цитату з цього твору чуємо у партії фортепіано (тт. 1-3).

До нових асоціацій з музикою Баха інспірує розділ з ц. 5. У жвавому тонусі синкопованих ритмічних фігурацій витриманих тонів у перших скрипок та низьких струнних продовжується «бурління» фігуративно розкладених гармоній у перших скрипок та альтів. Тональність c-moll викликає алюзію до прелюдії c-moll з першого тому ВТК, однак ще сильнішою є алюзія до прелюдії e-moll з того ж тому, викликана типом мелодико-гармонічних фактурних формул та характером їх змінності (чергуються розспівані вертикалі $t - s_{b4} - VII_7^{-3}$) у фортепіано. Поступово (з ц.6) щоразу очевиднішим стає зв'язок між цим епізодом і кульмінаційним матеріалом піаніста з першого розділу твору.

Реприза (з ц. 7) кардинально змінює вихідний образ: тремоло, глісандо у струнних, динаміка *fff*, дещо брутальне звучання фортепіано, що скандує в октавних дублюваннях секундові мотиви із залученням усього діапазону інструмента, визначають граничну збудженість, екзальтованість тону. У момент досягнення найвищого рівня напруги звучність раптом різко спадає (*fff - sub. pp*). З абсолютної тиші зринає кода (з ц. 8).

Вперше до оркестрової палітри долучається флейта. Чистота, ясність і небесна просвітле-

ність – ось що привносить у п'єсу цей тембр. Якщо усі попередні алюзії були пов'язані з творчістю Баха, то в даному випадку ніжне соло флейти на тлі ясних гармоній у «крапельках» фортепіанних арпеджіо у високому регістрі викликають асоціації з «Мелодією» Глюка з балету блажених тіней (опера «Орфей»). Абсолютну новизну образу аж ніяк не створює принципово новий тематичний матеріал. Перший мотив «мелодії для флейти» – таке ж секундове коливання, яким розпочався твір; мотив тт. 4 – 5 після ц. 8 вперше був експонований ще в першому розділі (тт. 8 – 9 після ц. 2, партія першої скрипки). Витримане остинато органного пункту басів (віолончелей та контрабаса) утворюється вже знайомим нашаруванням звуків в межах інтервалів нон, яким розпочинався Концертштук ($D - e - fis^1$). Не відразу в коді запановує душевна гармонія – вертикаль ще містить політональні з'єднання, дисонантні секундові «трона». Прояснення приходить поступово. У тт. 2 – 3 після ц. 9 перші скрипки ще раз поновлюють наступальний мотив $d^2 - g^2 - a^2$ (вихідний для фортепіанних сплесків першого розділу, токатного напору в другому). Цей останній штрих тривожного сумніву отримує заспокійливу відповідь флейтового мотиву тт. 3 – 4 після ц. 9. Зупинившись на тоні fis^2 , флейта «засвічує» мажорну терцію $D-dur$ – тональності, що остаточно прояснюється в останніх тактах твору.

Отже, дві проаналізовані концертні партитури демонструють цілком протилежні естетичні результати: «Konzertstück» – стильового «омолодження» бароко, «Concerto Rutheno» – усвідомлення через фольклорний первень власної національної тотожності; сприйняття історичної пам'яті народу в поєднанні з досягненнями новітньої композиторської техніки, з деякими авангардовими її прийомми [3, 55]. І в кожному з них запорукою щирого захоплення самою музикою є концертний хист автора – справжнього уособлення *Homo ludens*.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гасюк-Андрушко О. Творчість О.Козаренка в контексті естетики постмодернізму. Дипл. робота. – Львів: ЛДМА, 2003.
2. Гожик Ю. Когда смотришь в бездну, обрати взор в небо // «Факты». – 1997. – 14 жовтня.
3. Кияновська Л. Син століття Микола Колесса в українській культурі ХХ віку. – Львів, НТШ ім.Шевченка, 2003.
4. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Львів, НТШ ім. Шевченка, Число 15, 2002.
5. Пономаренко Е. Жанрово-стилевые особенности украинского фортепианного концерта 1980 – 1990-х годов // Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. – К.: НМАУ, 2004. – С. 103-111.

Natalya Vakula

STYLISTIC ASPECTS OF THE BAND MUSIC BY OLEKSANDR KOZARENKO

The concerts for the orchestra by O.Kozarenko written in absolutely different manners are analyzed in this article, for the first time in ukrainian music science. «Konzertstück» gives a sample of genre allusion of baroco; «Concerto Rutheno» skilfully reflects richness of carpathian folklore on base of traditions of Bartok, Stravinsky, Lutoslavsky.

Уляна Молчко

МАРТА КРАВЦІВ-БАРАБАШ ТА ЇЇ ФОРТЕПІАННИЙ АЛЬБОМ «МОЯ УКРАЇНА»

У статті висвітлено життєвий та творчий шлях піаністки, педагога Марти Кравців-Барабаш, а також здійснено музикознавчий аналіз її фортепіанного альбому «Моя Україна».

На початку ХХІ століття до історії мистецького життя України та її регіонів усе більше повертається імен музичних діячів, котрі довгий час творили та збагачували національну культуру поза межами нашого краю. Відомо, що третя політична хвиля еміграції виштовхнула з рідної землі чималу кількість високоосвічених людей – цвіту нації. До їх числа належить відома громадсько-культурна діячка та викладач фортепіано Музичного Інституту ім. М.Лисенка в Торонто – Марта Кравців-Барабаш (1917-2002).

У музикознавчій літературі, а саме в Малій Українській Музичній Енциклопедії [9, 56] та в історично-критичному огляді «Українська музика» Антона Рудницького [19, 290-359], міститься коротка довідкова інформація про неї. Згадки про її видавничу роботу знаходимо в публікаціях В.Витвицького «Про події головні і – тихі» [5, 230] та «Жінки в українському музикознавстві» [4, 233]. Революційну діяльність глибоко патріотичної родини Кравцевих, у якій зростала Марта, описано в історично-мемуарному збірнику «Стрийщина» [13, 249-253] та в журналі «Квітучі Береги» [14, 50-53]. В українській літературі інформацію про неї зустрічаємо в статті М.Нижанківської [18, 9], монографії Л.Мазепи та Т.Мазепи [11, 246, 248, 252], в рецензії Н.Кашкадамової [7, 272-276] та біографічному довіднику «Мистецтво України» [1, 40].

На початку 90-х років серед репертуарних збірок для піаністів-початківців з'явився фортепіанний альбом «Моя Україна» [15; 16; 17], автором, редактором і видавцем якого є Марта Кравців-Барабаш. Ця добірка швидко зацікавила музично-педагогічну громадськість краю. Прикро, але про автора даного видання, талановиту особистість, колишню стриянку, мало відомо нашим сучасникам.

Тому метою пропонованої статті є повернення імені однієї із значних українських мистецьких діячів західної діаспори. Завдання публікації – висвітлити її важливі життєві віхи, творчу діяльність та здійснити музикознавчий аналіз збірника «Моя Україна» задля визначення його дидактичної цінності.

Марта Кравців-Барабаш народилася 13 грудня 1917 р. в Стрию. Її особистість та політичні переконання сформувалися в патріотичній сім'ї. Батько, інженер Михайло Кравців, був визначним діячем УВО та ОУН. Дім цієї родини став одним із націоналістичних осередків, у якому зустрічалися революціонери зі Стрийщини і дальших земель. Діяльність Кравцівих привертала увагу польської влади У 1934 р. Михайла Кравціва було ув'язнено в концентраційний табір «Берега Картузька». Через арешти родина терпіла матеріальні труднощі, але ніхто з членів сім'ї не скаржився на ці скрутні часи. Вони навпаки старалися морально підтримувати інших революціонерів.

З цього приводу Зеновія Мосійчук згадує: «... уже в гімназійних роках Марта Кравців була завантаженою піаністкою. Вона вирішила давати концерти для наших політв'язнів, які перебували в тюрмі по другому боці Трибунальської вулиці, напроти їх помешкання. Марта відчиняла широко вікна вітальні та з усією силою дрібних пальців грала сонати Бетховена. Старостою наших в'язнів був тоді студент Олекса Гасин з Конюхова – пізніший шеф штабу УПА «Лицар». Від імені товаришів він двома грипсами подякував молоденькій піаністці. Ці «грипси» появились пізніше у «Студентському Віснику» [14, 51]. Дружина М.Кравціва Меланія багато праці приділяла громадській організації «Союз Українок» у Стрию та Львові. Восени в 1938 р. вона виступила проти діяльності Мілени Рудницької та її подвійного головування в «Союзі Українок» і «Дружині Княгині Ольги». Але, незважаючи на всю політичну насиченість, сім'я знаходила час на плекання духовної культури, літератури, музики і малярства. «Господиня дому (п.Меланія – У.М.), – пише З.Мосійчук, – читала

вибраним гостям власні оповідання. Дім був теж повний музики. Дочки й мама грали на фортепіано. Пані Меланія була солісткою в хорі о.О.Нижанківського й виступала на концертах в Стрию, Перемишлі й у Львові. Була активна в театральному житті Стрия. На початку 20-х років помагала організувати Музичний Інститут ім. М.Лисенка і Рідну Школу в Стрию» [13, 249]. Інженер Кравців мав особливе замилювання до малярства, якого колись навчився у реальній гімназії. Ця мистецька атмосфера вплинула на вибір професій дочок: Дарії – хореографії, малярства і мистецтва та музики – Марти.

Перші уроки з фортепіанної гри початкуюча піаністка отримала у Стрийській філії Вищого Музичного Інституту ім. М.Лисенка під керівництвом вчительки Софії Окуневської. Пізніше Марта переходить у клас Галини Левицької. Ця світової слави піаністка і талановитий педагог скеровувала увагу своєї учениці на вивчення як творів світових класиків – Баха, Бетховена, Шопена, Брамса, так і на композиції вітчизняних митців. Підмітивши виконавські здібності дівчинки, вона заохочувала її до концертнування. Ось як М.Кравців-Барабаш згадує про власні виступи: «Вона (Г.Левицька – У.М.) перша із учителів Музичного Інституту організувала збірні й індивідуальні концерти своїх учнів. До таких належали концерт на два фортепіано елевів її вищих клас у Львові, у якому брали участь теж стрияни Ірина Селезінка та Марта Кравців, що виконувала тоді, вперше в Галичині, концерт українського композитора Ігоря Белзи» [8, 242]. У 1933 р. шістнадцятирічна піаністка була в числі перших випускників Стрийської філії Музичного Інституту ім. М.Лисенка.

Після повернення батька Михайла Кравціва з тюрми «Береги Картузької» його дружина постановила продовжити донькам мистецькі навчання, і вони переселяються до Львова. Марта далі вдосконалюється під керівництвом Галини Левицької і 7 травня 1935 р. дає свій перший сольний концерт у великому залі Музичного Інституту ім. М.Лисенка у Львові. У журналі «Нова Хата» з цього приводу надрукована рецензія Меланії Нижанківської. До програми концертантки входили твори композиторів Баха, Бетховена, Брамса, Ліста, Нижанківського. Авторка публікації зазначає, що тогочасний концертний сезон був небагатий на дійсно добрі концерти. Саме зрівноважена гра Марти Кравців зробила помітне враження на вимогливу публіку, «молода піаністка показала своє повне вміння поборювати успішно і технічно трудні річі. Вони вийшли в неї певно і прецизно Найбільша цінність концертантки – це її мистецько-зрілий підхід до всіх музичних справ. І тим вона стає глибока понад свій вік у виконанні творів» [18, 9]. Далі М.Нижанківська відзначає позитивні риси в інтерпретації композицій концертної програми. Так, «Бетховен... вийшов у виконанні Марти Кравців цікаво. Захоплював милими, може ще не зовсім викристалізованими п'янами. Але інтерпретувала добре з переконливою свіжістю. Брамса Рапсодію відтворила з молодечим запалом і темпераментом і показувала велику силу удару» [18, 9]. З особливою піднесеністю авторка рецензії наголошує на прем'єрне виконання у Львові дуже складної Фуґи на тему ВАСН Нестора Нижанківського. Молода піаністка «створила могутню, маркантну, мистецьку цілість» [18, 9]. На «біс» концертантка заграла композиції Скарлатті та Косенка. У кінці публікації Меланія Нижанківська пише: «Марта Кравців, хоч молоденька піаністка, розпоряджає непересічними п'яністичними здібностями. При її працьовитості, її невимушеності, замилюванні до музики – під дбайливим проводом доброї професорки (Галі Левицької) – не тяжко уявити собі, що допровадить вона вnedовзі до остаточного технічного і виразового удосконалення своєї гри і стане в ряди найліпших п'яністів на українській концертній естраді» [18, 9].

Навчаючись у Львові, дівчина активно включається до роботи музичного гуртка «Домінанта» при Вищому Музичному Інституті ім.М.Лисенка, котрий провадив різноманітні мистецькі акції. У монографії Л.Мазепи та Т.Мазепи «Шлях до музичної академії у Львові» згадується, що в червні 1937 р. силами гуртківців відбувся концерт з творів українських композиторів М.Лисенка, Л.Ревуцького, Д.Січинського, В.Барвінського, М.Колесси, Н.Нижанківського, які виконували М.Кравців та І.Федчук і струнний квартет в складі: Цісик, Согор, Задорожного, Березовського [11, 246], а також у лютому того ж року М.Кравців виступила з творами Ф.Шопена у заходах, організованих вже згаданим навчальним закладом [11, 248]. Вищий Музичний Інститут ім.М.Лисенка у Львові М.Кравців закінчила з дипломом педагога і концертного виконавця. За великі досягнення дирекція рекомендувала їй продовжувати освіту у Відні.

У 1937 р. вона і її сестра відїжджають на студії за кордон. Навчаючись у Віденській музичній академії музики у професора Гедвіґа Андрашфі, а потім у Берлінській вищій музичній школі, дівчина підняла свою професійну майстерність на вищий рівень. Про цей період вона згадувала: «Відень – це найбільша духовна школа мого життя. Я побачила у музеях полотна Дюрера, Рембрандта, Тиціана. Щоденно відвідувала оперу, слухаючи Вагнера, Моцарта та італійських майстрів. Я чула віртуозів – Емілія Зауера, Егона Петрі, Рахманінова, Крайслера, Тосканіні... Незнищений ніякими воєнними переживаннями дух музичного Відня осів на дні душі, як ядерний пилок, і променює безупинно ціле моє життя» [7, 275].

Національно-патріотичні переконання молодшої піаністки в той час спонукали її до визвольного-революційної діяльності для рідного краю. Під час навчання у Відні вона виконувала роль «кур'єра» між О.Гасином, який перебував тут на військовому вишколі у 1938 р., та Є.Коновальцем. Про це згадується у спогадах І.Боднар-Волощук, котра зазначає, що «Марта Кравців була першою зв'язковою за кордоном» [3, 373]. Багато років пізніше М.Барабаш описує складні сторінки історичного минулого у праці «Олекса Гасин – Лицар» [10, 239-244].

Восени 1939 р. родина інженера Кравців виїхала за Сян і музичні студії Марти були перервані. Та вже в червні 1941 р. вони повертаються назад додому, батько очолює Інститут Національної Освіти у Львові, а вже у вересні гестапо розгромило цю організацію і арештувало та кинуло його у концентраційний табір «Авшвіц», з якого він повернувся аж через три роки.

Після війни сім'я емігрує в місто Зеефельд, біля Інсбруку (Австрія), а далі – переселенні табори, пошуки тощо. У 1945 р. Марта поєднує свою долю з Мироном Барабашем – визначним українським громадсько-політичним діячем. У вересні 1950 р. родина Кравцевих переїжджає в Торонто. Складний та тернистий шлях українського національного руху знайшов втілення в романі Меланії «Дорога» та оповіданнях, які вийшли друком у видавництві «Гомін України» (Канада, 1955-1960 рр.). Вона відразу включилась до діяльності в жіночих організаціях, а її чоловік до останніх років свого життя працював в Організації Українського Визвольного Фронту.

Подружжя Барабашів у складних умовах чужини виховувало своїх дітей (доньок Ларису і Марію та сина Андрія) у дусі суспільного жертвовного служіння рідному народові.

У Торонто Марта розпочинає педагогічну працю в Українському Музичному Інституті ім. М.Лисенка. На той час його керівником був скрипаль Іван Ковалів, а викладачами – Х.Колесса, О.Бризгун, Л.Туркевич. Активно працюючи в цьому мистецькому закладі, М.Кравців-Барабаш стає членом Канадського музично-професійного товариства. Разом зі своїми студентами вона брала участь у Канадському музичному фестивалі Ківаніс [7, 275]. Маючи добре родинне патріотичне виховання та глибоко розуміючи свій обов'язок служіння національному мистецтву, вона в 1970 р. засновує товариство «Український Музичний Фестиваль». Його завданням було проведення щорічних музичних конкурсів для дітей та юнацтва виключно з творів українських композиторів. Силоміць відірвана від батьківщини, М.Кравців-Барабаш розуміла, яке велике значення в умовах чужини має функціонування такого мистецького заходу, котрий би знайомив юних музикантів з творчістю рідних національних композиторів. І така діяльність стала ціллю її життя.

При згаданому Товаристві було створено видавництво творів українського педагогічного репертуару. Тут побачили світ композиції В.Витвицького: Сонатина в чотири руки, Сюїта для скрипки, віолончелі та фортепіано та інші музичні твори. В.Витвицький відзначає в статті «Жінки в українському музикознавстві» [4, 229, 233] вагомий внесок М.Кравців-Барабаш у музично-редакційну і видавничу діяльність; зокрема, сьомого тому «Українських народних пісень» З.Лиська.

Разом із щорічними концертними заходами, що провадив Український Музичний Фестиваль, нею було започатковано конкурс музикантів-виконавців імені С.Людкевича. Поряд з цим ця організація, президентом якої залишалася М.Кравців-Барабаш, почала організовувати концерти випускників консерваторії, лауреатів конкурсів ім. С.Людкевича та артистів з України. Але найбільш актуальною проблемою, котрою займалася вона в рамках фестивалю, було залучення молодих музикантів-аматорів до активної концертної та громадсько-культурної діяльності, спрямованої на розвиток національного мистецтва. Цей досвід, як зазначає Н.Кашкадамова, є «актуальним сьогодні і має стати прикладом наслідування розумної та корисної праці для добра свого народу» [7, 276].

Розуміючи велике значення особливостей регіонального мистецтва бойківського краю як складової всієї національної культури, М.Кравців-Барабаш пише статтю «Вклад Стрийщини у розвиток української музики» [8, 221-256], котра була надрукована у другому томі історично-мемуарного збірника «Стрийщина».

Публікація поділяється на три розділи. Перший з них присвячений одному з жанрів народного мелосу – коломийці. Авторка зазначає, що «початки коломийки сягають козацьких часів (XV століття), про що свідчать згадки у них про козаків, як теж деякі історичні польські записи (Чарториських)» [8, 221]. Далі вона характеризує наявність синкретичної форми в цьому виді фольклору, що вказує на приналежність її до найстаріших зразків, таких, як веснянки та купальські пісні. М.Кравців-Барабаш звертає також увагу на те, що, особливо на Бойківщині, деякі старі коломийкові мелодії зберігають архаїчні лади, запозичені від обжинкових та весільних ладкань і цим зближуються з найдавнішим народним мелосом. Авторка детально розглядає метричну будову, тематичний матеріал жанру на прикладах бойківських коломийок зі Стрийщини та Сколівщини. Аналізуючи мелодії танцювального різновиду коломийки, вона порівнює гуцульські та бойківські манери виконання їх народними музикантами в складі ансамблю троїстих музик. Так «на Гуцульщині розвинулася форма коломийки-танку, що потонула у мелізматичних прикрасах. Куди скромніші на прикрашування були бойківські скрипалі (в тому числі й Стрийщини), які дискретно додавали віртуозні орнаменти, шануючи головну мелодію» [8, 225]. Далі М.Кравців-Барабаш описує знаних збирачів і дослідників цього жанру, аналізує їх праці та здобутки в даній ділянці фольклору.

У другому розділі авторка розглядає розвиток професійної української національної музики в Галичині. Вона поділяє його на три стадії, де кожна була органічним продовженням і вдосконаленням попередньої. М.Кравців-Барабаш зазначає, що «Стрийщина брала у цьому поставанні активну участь і видала людей, які своїм талантом, працею і творчістю вийшли поза межі Стрия й Галичини та увійшли в історію української музики як її видатні творці» [8, 227].

Розмежовуючи на стадії розвиток музичного мистецтва в бойківському краю, авторка подає коротку характеристику еволюційних етапів. Перший – домашнє музикування першої половини XIX ст., яке базується на старогалицькій пісні; другий – зародження професіоналізму, котре проявляється в організації хорових одиниць, театру, шевченківських концертів і припадає приблизно на другу половину XIX ст.; третій – прямування до професіоналізму, що було закріплене працею професорського складу Українського Музичного Інституту ім. М.Лисенка і припадає на першу половину XX ст.

Далі М.Кравців-Барабаш описує побутово-музичне середовище родин, у яких улюбленою стала старогалицька пісня. Вона визначає її тематику, мелодику, акомпанемент. Найбільш популярними були «Ой у полі могила», «Ніхто не винен, тільки я», «Віє вітер», «Ой Морозе, Морозенку», «Мир вам браття», «Щасть нам, Боже» та ін. Саме вони спрямували потреби музики другої половини XIX ст. у професійне русло.

Характеризуючи другий етап музичного становлення Стрийщини (кінця XIX – початку XX ст.), Марта Кравців описує діяльність визначних діячів перемишльської школи – М.Вербицького та І.Лаврівського, які мали вплив на розвиток бойківського регіону. Ще одним моментом, що дав поштовх прямування до професійності, стала громадсько-культурна та творча праця А.Вахнянина. Авторка відзначає його особливу роль у заснуванні товариств «Січ», «Торбан», «Львівський Боян», «Союз співацьких і музичних товариств у Львові», при котрому відкрили Вищий Музичний Інститут ім. М.Лисенка. Послідовником музичних та громадських спрямувань А.Вахнянина у Стрию став о.О.Нижанківський, який запрошував зі Львова до Стрия визначних митців та хорові колективи з концертами. Ще одну важливу роль у розвитку та становленні Стрийщини відіграв композитор Г.Топольницький та фольклорист, етнограф, академік Ф.Колесса. Марта Кравців-Барабаш описує на тлі біографічних фактів громадсько-культурну працю та творчий шлях цих провідних діячів, вихідців із Бойківщини.

Третій етап розвитку мистецтва в краю розпочався на початку XX ст. значними досягненнями у сферах вокальної музики та етнографії, а також в цей час створюється Стрийська філія Музичного Інституту ім. М.Лисенка, яка розмістилася на вул. Трибунальській у колишньому будинку С.Олесницького. Авторка детально перелічує членів адміністративного апарату навчального закла-

ду, першим директором якого був Є.Форостина, та відзначає педагогів: Л.Савицьку, Н.Галайчук, О.Окуневську – фортепіано; А.Крушельницьку, Г.П'ясецьку – вокал. У середині 20-х років сюди доїжджають на роботу Г.Левицька, Р.Темницька, Я.Куницька, М.Байлова, Р.Савицький, З.Лисько, І.Повалячек, Н.Нижанківський, Є.Перфецький. Про всіх цих відомих та талановитих митців Марта Кравців-Барабаш подає стислі життєві факти, розлогі музичні характеристики їх творчої діяльності, визначаючи при цьому значні досягнення у розвитку національного мистецтва. Авторка також згадує працю провідних диригентів краю: С.Масного, Є.Пасіки, М.Колесси. У цьому розділі читач знайомиться з іншими цікавими постатями: Б.Весоловським, Б.Вахнянином, А.Грубським, О.Бобикевичем, В.Тисяком, М.Кокольською, І.Селезінкою-Чумою, М.Антоновичем.

Праця М.Кравців-Барабаш є короткою музичною історією Стрийщини (XIX – початку XX ст.), яка стане цікавим науковим джерелом для вивчення мистецького минулого Бойківщини.

Маючи значний педагогічний досвід та розуміючи велике значення націоспрямовуючого репертуару, вона створила музичний альбом «Моя Україна». Він складається з трьох книжечок, в яких представлені 84 українські народні пісні в полегшеній обробці для фортепіано. Вони вийшли друком у видавництві Українського Музичного Фестивалю в Торонто. Ця добірка призначена для початкових років навчання гри на інструменті.

Привертає увагу оригінальне художнє оформлення нотного посібника. Обкладинка та графічні ілюстрації здійснені Ніною Мудрик-Мриц. У третій книжечці малюнки до п'єс створені Оленою Литвин. На титульній сторінці зображені українські діти за фортепіано, а на кінцевій – подано національні інструменти: бандура, сопілка, трембіта, ліра, дуда, цимбали, кобза, гуслі. Твори в добірці розміщені за технічною складністю. Альбом жовтого кольору призначений для дошкільнят, а синій та червоний – підійде молодшим учням.

Перша книжечка збірника «Моя Україна» [15] опублікована за допомогою жертводавця Юрія Ємця в 1979 р. і присвячена українським дітям у час відзначення світовою громадськістю Міжнародного року дитини. Сюди увійшло 30 простих різнохарактерних фольклорних зразків. Вибираючи їх, редактор опиралася на основні жанрові сфери – пісня, марш, танець. Саме в них музика знаходиться в нерозривній єдності зі словом та рухом, і це допомагає дитині відразу включитися в процес активної дії. М.Кравців-Барабаш подає тут популярний та широковідомий народний мелос: веснянки «Прийди, сонечко», «Сонечко, сонечко», «Жучок», «Горобчику, пташку, пташку», «Вийди, вийди, сонечко», «Подояночка», «Огірочки»; зимово-обрядові: «Щедрик», «Щедрівочка щедрувала», «А хто, хто Миколая любить», а також дитячі пісеньки: «Іди, іди, дощику», «Бабусенька і курчатка», «Мишка і котик», «Я коза ярая», «Біла квочка». З маршем дошкільнята знайомляться, виконуючи п'єси «Марширують козаченьки», «Гей, там на горі Січ іде», «Марширують вже повстанці», а танцювальні мелодії представлені у творах «Запорожець», «Коломийка», «Метелиця». Велике значення редактор надає словесному тексту, який вводить майже до кожної музичної речі, що допомагає учневі краще осмислити її, пережити, відчувати її метроритмічну структуру, образність. М.Кравців-Барабаш, розуміючи вагу національного репертуару на початковому етапі навчання, використовує у своїй добірці лише українські фольклорні зразки, які здатні виховати патріотичні почуття та викликати інтерес до рідної культури.

Привертають увагу початкові композиції аналізованої книжечки, оскільки редактор подає їх в одинадцятилінійковій системі з двома нотоносцями по п'ять лінійок та однією додатковою. Вперше такий спосіб засвоєння нотного стану запропонував швейцарський педагог В.Буркгард [6, 51]. Так, у першій п'єсі «Боже великий, Боже єдиний», яка будується на одній ноті «до» першої октави, учень має яскравий приклад, як зрозуміти музичний запис одного і того ж звука.

Найбільш важливе завдання викладача в роботі з початківцями – навчити виконувати і слухати мелодію. Відомо, що одним із простих фортепіанних технічних прийомів для учня є гра цілою вагою руки. Саме тому М.Кравців-Барабаш рекомендує вивчати композиції штрихом *non legato*. У добірці в процесі ознайомлення вона подає твори в доступному ритмічному малюнку. Це переважно четвертні та половинні тривалості, а в заключних п'єсах вводить уже восьмі. У нотному тексті ми зустрічаємо редакторські позначення аплікатури, виконання котрих привчає дитину до грамотного прочитання пальцевих позначень.

Друга книжечка добірки «Моя Україна» вийшла друком у 1978 р. у вже згаданому видавництві [16]. На зворотньому боці титульної сторінки редактор зазначає, що присвячує її своїм внукам Меланії та Данилові. До цієї частини увійшло 29 зразків народної музики. Серед великого розмаїття фольклорних зразків авторка вводить нові для дітей жанри: колискову – «Котику сіренький», «Ой ходить сон коло вікон»; колядки – «Бог предвічний», «Нова радість», «Добрий вечір тобі», а також вже відомі веснянки – «Огірочки», «Ой зацвили фіалочки», «Іде, їде Зельман». На прикладах рухливих композицій «Аркана», «Козачка» діти знайомляться з характерними для певних регіонів України танцями. Чільне місце займає в книжечці гімн «Ще не вмерла Україна».

На відміну від попередньої частини М.Кравців-Барабаш вводить у музичний текст динамічні та темпові відтінки. З нових нотних позначень тут зустрічаються паузи, знаки альтерації, фермати, репризи. У деяких п'єсах тричастинна форма відзначена редактором італійськими термінами *Da Capo* al Fine; Fine.

У творах другої книжечки помітною рисою є введення авторкою нескладних елементів поліфонічного письма. Це виконання мелодії в одній руці на тлі довготривалого або залізованого звуку в іншій («Котику сіренький», «Стоїть явір над водою», «Ой дзвони дзвонять», «Де Дніпро наш котить хвили»). Такий найпростіший вид багатоголосся своїм корінням сягає в народну музику.

В обробках Марта Кравців-Барабаш часто використовує колорити ладів народної музики. Так, у п'єсі «Котику сіренький» у кінці з'являється II низький ступінь, який додає фригійського забарвлення, а в композиціях «Посаджу я грушечку» та «Ой на горі жито» альтерація вказує на вживання лідійського ладу. Аранжування «Коло млина, коло броду» набуває оригінального звучання через застосування терпкого хроматизованого супроводу. Таким чином, М.Кравців у цих простих п'єсах використовує як особливості українського мелосу, так і елементи сучасної музики.

Крім широко вживаної техніки *pop legato*, авторка в другій частині альбому вводить штрих *staccato*. Цікавим прикладом є п'єса «Дощик іде», де мелодія, котру веде права рука, звучить на репетиційному повторенні звуку «соль», гостре звуковидобуття якого зображає падіння крапельок. На цьому творі початківець не тільки знайомиться з різними технічними прийомами фортепіанної гри, але й розвиває художню уяву.

Інструментальна фактура музичних творів у другій книжечці ускладнюється за рахунок введення різноманітних акомпанементів, що відображають звучання бурдонних квінт, яке властиве фольклорним зразкам. Це простежується у танцювальних п'єсах «Аркан», «Коломийка», «Козачок», а також у пісенних композиціях «Стоїть явір над водою», «Ой дзвони дзвонять», «Вийди, вийди, сонечко». Цікавим є супровід твору «Який ти добрий, Боже», де митець застосовує акомпанемент, що рухається опорними звуками тонічного тризвука. Техніку акордів авторка застосовує переважно в кінцевих тактах обробок («Я лисичка, я сестричка», «Стоїть явір над водою» та ін.).

Третя книжка, яка завершує альбом «Моя Україна», присвячена внучці Тамарі. На зворотньому боці титульної сторінки редактор висловлює подяку за видання цієї добірки засновникам фундації «Прометей» інженерові Степану Онищукові та Стефанії Швед. Заключна збірка обробок для фортепіано видана у 1982 р. [17]. Вона нараховує 25 композицій.

Серед численних фольклорних номерів М.Кравців-Барабаш звертається до аранжування мелодій українських композиторів: М.Леонтовича, О.О.Нижанківського, Я.Барнича, А.Філіпенка та ін. Редактор, поглиблюючи обрану сферу третьої книжечки, вводить п'єси, що базуються на тематизмі різноманітних популярних пісень. Серед них вирізняються «Їхав козак за Дунай», «Ніч така, Господи», «Взяв би я бандуру», «Копав же я криниченьку», які також широко звучать у світовому мистецькому просторі. Особливе місце займають обробки релігійних пісень «Дума» («Через поле широке»), «Лірник» («Ой зійшла зоря вечерова, над Почаєвом стала»), «Христос воскрес».

Елементи танцювального жанру трансформовані в п'єсах «Там грали цимбали», «Троїста музика», «Пісня бойків», «Марусенька», а народнопісенні зразки використовуються авторкою в композиціях «Пісня лемків», «Ой пряду, пряду», «Ой ходила дівчина бережком» та ін.

Фортепіанна фактура в заключній книжечці все більше ускладнюється. Редактор велику увагу приділяє вихованню в дітей поліфонічного мислення, яке досягається використанням в обробках різних видів багатоголосся. Так, імітаційний виклад застосований у творі «Трембіта», де мотиви

«перегукуються» в різних регістрах. У цій п'єсі М.Кравців-Барабаш подає найпростіший приклад трипланової романтичної фактури, де на тлі витриманого басу звучить рухливий підголосок, який супроводжує мелодію. З підголосковою поліфонією учні знайомляться, виконуючи музичну п'єсу «Червона калинонька».

У п'єсі «Ой пряду, пряду» редактор цікаво та оригінально використовує нашарування залігованих звуків, за допомогою яких застосовує так звану «ручну педаль», що збагачує барвистими обертонами тему композиції.

Авторка велику увагу надає ознайомленню дітей з народними інструментами. Імітування сопілкових награвань яскраво відтворено у п'єсі «Сопілка», звучання народного інструментального ансамблю передано в композиціях «Троїста музика» та «Там грали цимбали».

У третій частині добірки переважають твори, де редактор вводить як техніку legato, так і поєднання різних штрихів. У заключній п'єсі «В гаю зайчик утікає» авторка використовує багату палітру виразових засобів для змалювання музичного образу. Веселий настрій переданий уже в невеличкому вступі, який насичений імітаційними перекличками основного мотиву в різних октавах. Контрастні штрихи надають цій мелодії жартівливого характеру. У процесі розвитку авторка застосовує канонічне проведення теми твору. Швидкобіжучий пасаж восьмими підводить до кульмінації композиції, яка звучить в гармонічному e-moll і підкреслена динамікою *ff*. Емоційний склад досягається введенням довготривалої паузи, після якої все «обривається» на тонічному звукові «мі» в третій октаві. У цьому творі учні знайомляться з новими позначеннями: динаміки, темпу, штрихів.

Фортепіанний супровід у композиціях третьої книжечки все більше ускладнюється, тут переважає акордова фактура, техніка подвійних нот, пульсуючий акомпанемент інтервалами кварта, терції, бурдонні баси, звукові нашарування залігованих тонів тризвуків.

Фортепіанна добірка «Моя Україна» є вартісним музично-педагогічним збірником, який збагатив український піаністичний дидактичний репертуар. В обробках М.Кравців-Барабаш для учнів дошкільного і першого року навчання простежується використання складних елементів українського багатоголосся, ладів народної музики, глибоке проникнення в образний світ дитини – звідси така широка палітра жанрів пісенного фольклору. Ці твори є піаністично зручними та легко сприймаються і виконуються дітьми. Маючи великий педагогічний досвід, авторка будує свою добірку від простого до складного, опираючись як на елементи народної, так і романтичної та сучасної музичних мов. Альбом «Моя Україна» є тим національноспрямованим збірником, який виховує патріотичні почуття, знання та любов до рідної культури. Це видання є добрим дидактичним матеріалом, завдяки якому можна виховувати підростаюче покоління українського народу.

Мистецький талант М.Кравців-Барабаш плідно служив розвитку національної музики як на батьківщині, так і в діаспорі. Із здобуттям Україною незалежності митець приїздить до рідного краю, де бере участь у Світовому конгресі гімназистів у Стрию, сприяє створенню музею О.Гасина в с.Конюхові, а також зустрічається з провідними музичними діячами Бойківщини. З великим піднесенням вона відгукується в пресі на ювілейний концерт М.Колесси в Нью-Йорку і високо оцінює професіоналізм та виконавську інтерпретацію його фортепіанних творів Заслуженою артисткою України, професором М.Крушельницькою [12, 131]. Визначна громадсько-культурна діячка відійшла у вічність 5 травня 2002 р., залишивши плоди своєї жертвовної праці для всіх наступних поколінь.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барабаш Марта Михайлівна // Мистецтво України Біографічний довідник / За редакцією А.Кудрицького. – К.: Українська енциклопедія. – 1997. – С. 40.
2. Барабаш Марта (некролог) // Гомін волі. – 2002. – 11 травня.
3. Боднар-Волощук І. Надзвичайно розумний військовик і прекрасна людина // Дем'ян Г. Генерал УПА Олександра Гасин – «Лицар» – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2003.
4. Витвицький В. Жінки в українському музикознавстві // Василь Витвицький. Музикознавчі праці. Публіцистика / Упорядник Любомир Лехник, редактор Юрій Ясіновський. – Львів, 2003.
5. Витвицький В. Про події голоснії – тихі // Василь Витвицький. Музикознавчі праці. Публіцистика / Упорядник Любомир Лехник, редактор Юрій Ясіновський – Львів, 2003.

6. Воробкевич Т. Методика викладання гри на фортепіано – Львів: Логос, 2001.
7. Кашкадамова Н. Фортепіанне мистецтво у Львові. Статті. Рецензії. Матеріали. – Тернопіль: СМП «Астон», 2001.
8. Кравців-Барабаш М. Вклад Стрийщини у розвиток української музики // Стрийщина. Історично-мемуарний збірник: У 3-х т. – Нью-Йорк, 1990. – Т. 2.
9. Кравців-Барабаш Марта // Мала Українська Музична Енциклопедія. – Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1971. – С. 56.
10. Кравців-Барабаш М. Олекса Гасин – Лицар // Стрийщина: Історично-мемуарний збірник: У 3-х т. – Нью-Йорк, 1990. – Т.1.
11. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові: У 2-х т. – Т. 1. – Львів: В-во «Сполом», 2003.
12. Марія Крушельницька. Спогади. Статті. Матеріали. – Львів: Сполом, 2004.
13. Мосійчук З. На революційних позиціях // Стрийщина: Історико-мемуарний збірник: У 3-х т. – Нью-Йорк, 1990. – Т.1.
14. Мосійчук З. На пошану інж. Михайла і Меланії Кравцевих // Квітучі Береги. – 1976. – Ч. 16. – С. 50-53.
15. Моя Україна (перша книжечка). – Торонто: Український Музичний Фестиваль, 1979.
16. Моя Україна (друга книжечка). – Торонто: Український Музичний Фестиваль, 1978.
17. Моя Україна (третя книжечка). – Торонто: Український Музичний Фестиваль, 1982.
18. Нижанківська М. Концерт Марти Кравців // Нова Хата. – 1935. – Ч. 10. – Травень. – С. 9.
19. Рудницький А. Українська музика. – Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963.

Uliana Molchko

MARTHA KRAVTSIV-BARABASH AND HER PIANO ALBUM «MY UKRAINE»

A vital and creative way of the pianist and teacher Marta Kravtsiv-Barabash is reflected in the article and also the musicologist analysis of the album «My Ukraine» is carried out in the article.

Світлана Коробецька

СТРУКТУРА ТА ЗМІСТОВІ АСПЕКТИ ПОНЯТТЯ «ОРКЕСТРОВИЙ СТИЛЬ»

У статті запропоновано та розглянуто структурно-змістові аспекти поняття «оркестровий стиль»: філософсько-естетичний, культурологічний, психологічний та музичний.

Оркестровий стиль – одне з фундаментальних понять загальної теорії музики, яке вимагає чіткого з'ясування свого змісту, специфіки, структури у її внутрішніх та зовнішніх зв'язках. Вирішення цих проблем стало злгоденним завданням у сучасній розробці теорії композиторського оркестрового стилю.

Активні розвідки, що здійснюються останнім часом у галузі стилезнавства (роботи В.Медушевського [5], В.Холопової, М.Арановського, В.Сирова [11], Є.Шевлякова, українських музикознавців Н.Горюхіної, С.Тишка, Г.Побережної, І.Коханик, Л.Кияновської, В.Москаленка та ін.), створили підґрунтя для вивчення різноманітних стильових явищ, у тому числі й оркестрового стилю.

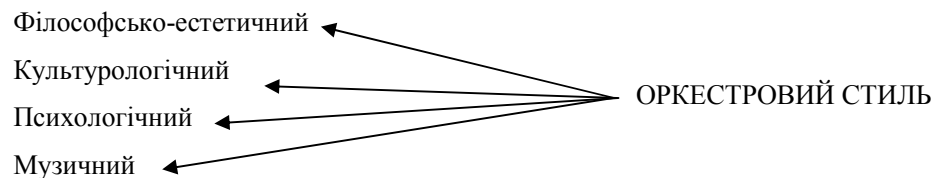
Слід відзначити, що наукою про оркестр також накопичено значний за обсягом аналітичний матеріал з питань теорії та історії оркестру. Про проблеми тембру, оркестрового мислення та стилю писали М.Агафоніков, М.Бер, І.Барсова, Г.Благодатов, О.Веприк, Ф.Вітачек, Е.Денисов, М.Друскін, Д.Житомирський, Ю.Кон, Ю.Крейн, Л.Мазель, Є.Назайкінський [10], Д.Рогаль-Левицький, С.Слонімський, Р.Тер-Терян, І.Фінкельштейн, Ю.Холопов, В.Холопова, В.Цуккерман, В.Цитович, А.Шнітке та ін. В українському музикознавстві питанням тембрової драматургії та

окремим аспектам оркестрового мислення композиторів присвячено роботи О.Н.Дмитрієва [2], Ю.Іщенко, В.Самохвалова, С.Бородавкіна [1] та ін. Однак більшість авторів досліджують лише окремі питання та сторони оркестрового стилю, тоді як цілісне сприйняття цього складного, багато-аспектного явища все ще залишається поза увагою дослідників. У межах статті ми лише стисло позначимо основні змістовно-структурні аспекти поняття оркестрового стилю та запропонуємо структурну модель-схему, що віддзеркалює єдність спільних принципів оркестрового стилю на різних його ієрархічних рівнях. Вирішення цього завдання й склало *мету* даної статті.

Гносеологічні корені поняття оркестрового стилю криються у духовно-матеріальній природі явищ буття, культури, мистецтва. Духовно-матеріальна єдність виступає як загальний принцип існування усього сущого, пронизуючи ієрархічну вертикаль від загально-філософського до конкретно музичного рівня. Варто відзначити, що й провідний «стильоутворюючий фактор» оркестрового стилю – Особистість композитора – також обумовлюється в кінцевому рахунку духовно-матеріальною (тілесною) природою Людини. Отже, зазначений принцип охоплює всю змістово-ієрархічну структуру оркестрового стилю, у якому духовне та матеріальне начало втілюються як два взаємодіючі компоненти.¹

Осмислення художніх явищ культури (до яких належить і оркестровий стиль) повинно узгоджуватися із загальною методологією та логікою культурного пізнання, вектор дії яких має бути спрямованим не на розділення, а на пізнання явища як цілісності у різних його проявах. Схожі засади відрізняють і сучасний філософський підхід та методологію досліджень культури: «І ця логіка (логіка розуміння культурного дійства – С.К.) буде не ... логікою дискурсивного мислення, мислення поділяючого, а логікою мислення недискурсивного, логікою міркування, що виділяє різні іпостасі єдиного цілого» [3, 25]. Таким чином, усвідомлення оркестрового стилю як феномену художньої культури вимагає й відповідного підходу у його дослідженні як до цілісного об'єкта. Саме такий недискурсивний метод узгоджується із загальнофілософським пізнанням культурних явищ.

Змістові аспекти поняття оркестрового стилю:



1) Філософський підхід до стилю виявляється у розумінні стильової системи як тріадної діалектичної єдності філософських категорій *загального*, *особливого* та *одиночного*. Вони уособлюють загальноприйняту у музикознавстві типологічну стильову ієрархію, яка складається відповідно зі *стилю епохи*, *стилю напрямку* та *індивідуального стилю*. Специфічним поняттям, що «знаходиться у складних взаємовідносинах з названими трьома рівнями», є *національний стиль* [6, 106]. А оскільки оркестровий стиль є проявом загальностильових закономірностей, то, здається, застосування до нього подібного підходу є цілком доречним.

Філософсько-естетичний аспект змісту поняття оркестрового стилю виражає його духовний потенціал і складає, образно кажучи, «астрально-ментальне тіло» стилю, «метастиль» (Сиров) [11, 123]. У цьому аспекті виявляються зв'язки оркестрового стилю з низкою понять естетичної спрямованості, у тому числі *композиторським задумом* та *художньою концепцією* творів, їх ідейно-смысловим спрямуванням: «В естетичному плані Стиль музичний може виступати і як свідцтво концепційної спрямованості твору. Закріплюючи за собою певні змістові асоціації, стильові ознаки минулого у творчості композиторів ХІХ і особливо ХХ століть можуть виступати як «друга мова» ... про атмосферу епохи, ідейно-емоційні цінності, що втілилися у стилізованих мовних нормах» [8,

¹ В.Медушевський також розрізняє дві сторони феномена стилю: духовну та матеріальну [1, 33].

522]. Їх прояв у кінцевому рахунку обумовлюється *світоглядом* композиторів, естетичними уподобаннями, художнім смаком, традиціями тощо. Тож, філософсько-естетичний аспект, на рівні якого формується творчий задум, виявляються ідейно-творчі мотиви, вибудовуються художні концепції творів, репрезентує духовне начало оркестрового стилю.

2) Широке розуміння оркестрового стилю дає підстави розглядати його у колі понять культурологічного рівня, на якому згортаються більш «вузькі», конкретніші: оркестрова культура з історією оркестру та етапами його розвитку, оркестрове виконавство та його традиції, еволюція інструментів, оркестрова музика та її жанрові типи аж до окремих культурно-художніх цінностей – оркестрових творів та їх творців.

Отже, оркестровий стиль виступає компонентом художньої культури, її часткою. У той же час в оркестровому стилі переломлюються певні особливості, що характеризують стан культурно-історичного розвитку. Цей аспект становить культурологічний зміст поняття оркестрового стилю у його комплексній духовно-матеріальній єдності. Такий підхід є цілком логічним, зважаючи на поширений розподіл самої культури на матеріальну та духовну, що відповідають двом видам діяльності людини [12, 167].

На зв'язок стилю з культурою вказує і В.Медушевський: «Художній стиль – найважливіший елемент культури, одна з найдосконаліших і ємких форм культурної пам'яті людства»[5, 39].

Показниками стильової цінності виявляються дві найважливіші загальні філософсько-культурологічні категорії: *ч а с і п а м ' я т ь*. Недаремно кажуть, що кожне явище мистецтва повинне пройти «випробування часом». Істинність мистецького явища стає мірою його значущості в культурі, а цією мірою є *ч а с*, сконцентрований у творах мистецтва. Кожне культурне явище є своєрідним акумулятором часу [3, 27]. Оркестрові стилі як явища культури стають сконцентрованим вираженням історичного часу та художньої пам'яті. Тому до них цілком можна віднести тезу: «Наскільки дане культурне явище може вирішувати проблеми сьогодення, настільки воно значиме» [3, 27].

В аспекті культури, зокрема художньої, оркестровий стиль мислиться як цілісне явище у вигляді функціонування усіх його складових: музичних творів, оркестрових (та технічних) інструментів, композиторських та виконавських Особистостей з їх творчими задумами тощо. У цьому аспекті найважливішим стає історико-культурний «зріз» – типологія оркестрових стилів у відповідно до певного етапу художньо-культурного розвитку. Оркестровий стиль визначається й станом художньо-культурного розвитку, у тому числі тенденціями у музичному мистецтві.

Матеріальний аспект оркестрового стилю загалом характеризується соціально-культурним станом суспільства та рівнем технічного прогресу, який позначається на технічному стані інструментарію та винаході нових музично-технічних приладів, що залучаються до оркестру. Особливо відчутним став фактор впливу технічних досягнень на оркестровий стиль у ХХ столітті, коли технічні засоби вплинули на подальший розвиток оркестрової культури й оркестрового стилю. На стику з «матеріальним аспектом» знаходиться рівень виконавської майстерності гри на оркестрових інструментах, який певною мірою також залежить від технічного стану інструментів.

Матеріальний фактор в умовах оркестрового стилю набуває особливої ваги й існує нарівні з його «духовним компонентом»: «Усе те, що проходить крізь практику культури, що усупільнює й потім береться на озброєння музикантом, несе на собі не лише сліди узагальненої людини, типового представника епохи й культури, відбиває не тільки властивості його слуху й пам'яті, але й сліди *м а т е р і а л ь н о ї к у л ь т у р и* ... – в інструментах, у властивостях середовища (приміщень ...). Це означає, що стиль переплавляє у дещо, що належить йому й те, що не має прямого відношення до людини, до суб'єкта, індивідууму» [10, 183].

Класифікація стилів відповідно до *м а т е р і а л у* існує в інших видах мистецтва (стиль бронзи, мармуру і т.д.). На значущість цього фактору при дослідженні стилю зауважує А.Лосєв: «Кожний матеріал досягає найвищих виразних можливостей тільки при правильному розумінні його стилю; і художні ідеї, розроблені для одного матеріалу, але виконані в іншому, складають на глядача враження фальші й недостовірності» [4, 212.]. І далі: «для конкретного аналізу художнього стилю ці речовинні матеріали якраз і відіграють одну зі значних ролей» [4, 215].

3) Психологічний рівень оркестрового стилю визначається рисами Особистості, її психологією та зумовленими нею проявами, зокрема оркестровим мисленням як психічним актом. Духовність оркестрового стилю визначається якостями Особистості, у тому числі й колективної Особистості. Є.Назайкінський з певною часткою метафоричності взагалі визначає стиль як «особистість, що виявляється у музичних звуках» [10, 176.]: «Особистість – ось що генерує, народжує неповторний за стилем твір або його виконання» [10, 177]. Але йдеться про особистість не лише індивідуальну, одиничну, а також колективну, «соборну», тобто типізовану: «за стилем будь-якого рангу в музиці завжди відчувається особистісне начало і вся справа у тому, який тип особистості виявляється основою» [10, 179]. Такими «типами особистості» можуть виступати «народ, нація, особа, епоха, група, суб'єкт і т.п.» [10, 179]. Цей аспект оркестрового стилю становить його *духовно-ідеальну «надбудову»* й збігається зі змістовим аспектом загального музичного стилю.

«Зв'язуючою ланкою» між творчим задумом та втіленням конкретного оркестрового стилю в музичному творі є *оркестрове мислення* – поняття, яке, по суті, стає визначальним фактором щодо оркестрового стилю. За його участю здійснюється функція відбору оркестрово-виразальних засобів та їх координаційно-стильова організація: ним визначається процес утворення оркестрового стилю в цілому та водночас обумовлюється конкретний «вигляд» стильових «деталей» (вибір складу оркестру, принципи оркестрування, тембро-фактурна організація тощо), тобто процес специфікації оркестрового стилю.

Поняття художнього мислення, зокрема його специфічного різновиду – оркестрового мислення, складає одну з найважливіших категорій сучасної музичної науки. У свою чергу мислення є також продуктом культури: «Мислення породжується культурою та живиться нею» [7, 46]. Все частіше музикознавці використовують його в наукових працях, особливо щодо оркестрової музики, у якій значення тембрів набуло особливої ваги: «Культура застосування тембрів витікає із загальної ідейно-художньої сутності мистецтва – мислення у художніх образах» [2, 37].

Поняття оркестрового мислення є комплексним, яке у свою чергу пов'язане з іншими, більш широкими категоріями: музичне мислення, художнє мислення, зрештою, мислення взагалі як вид людської діяльності. У цих зв'язках виявляється принцип системності в дослідженні визначених категорій. Усі категорії, пов'язані з процесом мислення, підпорядковуються спільній логіці. Якщо розглядати оркестрове мислення у системних зв'язках із іншими рівнями, зокрема з філософським розумінням цього поняття, то одразу стає зрозумілим, що їх об'єднує *процесуальність*, принцип розвитку та окремі логічні етапи цього процесу, набуття нових якостей, що витікають із попередніх етапів. Знання цієї логіки дає можливість прогнозування напрямків процесів мислення як такого й оркестрового зокрема. Проте кожний вид мислення має свою специфіку, що зумовлена об'єктом мислення: чи то художнє мислення (із залученням загально-мистецьких категорій), чи то музичне, де специфіка ще більш посилюється й обмежується вже суто музичними явищами та відповідним категоріальним апаратом. Наголосимо на тому, що відмінності між мисленням науковим та художнім зумовлюються принциповою різницею між науковими й мистецькими засобами пізнання світу й криються в тому, що мистецтво (на відміну від наукових методів) відображає світ за допомогою художніх образів, їх взаємодії та розвитку. Отже, головною «одиницею» музичного мислення стає музичний образ із його драматургічними перипетіями.

Оркестрове мислення в широкому розумінні – це психічний процес творчого втілення композиційного задуму оркестрово-виразовими засобами, обумовлений світосприйняттям, естетичними принципами та тембровим чуттям Особистості. Розвинений тембровий слух складає важливу передумову оркестрового мислення, в основі якого лежить вміння оперувати оркестровими тембрами¹. Є.Назайкінський визначає слух як «особливий музичний інструмент – унікальний та універсальний. ...за його допомогою людина може ...виконати в уяві будь-яку пісню й найскладнішу симфонію, як із вже колись створених, так і відразу створювану силою фантазії» [9, 177]. Чутливим

¹ Наприклад, М.А.Римський-Корсаков «мав найвищою мірою витончений тембровий слух. У нього був рідкісний талант знаходити аналогії між явищами зовнішнього світу та тембровими й гармонічними сполученнями» [Благодатов Г. История симфонического оркестра. – Л.:Музыка, 1969. – С. 232].

тембровим, оркестровим слухом він називає «дар тембрової пуантильності» – «схильності до надмірного розчленовування звукових вражень» [9, 178].

Оркестрове мислення у вузькому розумінні – це психічна діяльність композитора, спрямована на втілення творчого задуму тембро-оркестровими засобами. Схоже визначення оркестрового мислення (у вузькому розумінні) можна знайти й у дисертації А.Бородавкіна: Оркестрове мислення – це «сукупність психічних актів, спрямованих на інтонаційно-художнє втілення творчого задуму композитора інструментально-тембровими засобами, що призначені для об'єднання виконавців» [1, 7].

4) Музичний аспект змісту поняття «оркестровий стиль» безпосередньо пов'язаний із суто музичними його компонентами, що виступають як «будівельний матеріал» стилю – це засоби музичної виразності, оркестрово-інтонаційний процес, це увесь оркестровий інструментарій з індивідуальними властивостями тембру кожного інструмента, їх сполучень тощо. Оркестровий стиль має прямий зв'язок зі своїм «матеріальним першоджерелом» – оркестром та оркестровими інструментами, які є «носіями» стилю. До них примикають також умови звучання та виконання (тип приміщень, акустика, склад оркестру, його типологічні різновиди, наявність додаткових інструментів, нових джерел звукоутворення тощо).

Оркестрове мислення втілюється через комплекси виразових засобів, серед яких першорядними є тембр та оркестрова фактура, які знаходяться у системі поряд з іншими засобами: мелодією, гармонією, метро-ритмом тощо. Загальновідомою є думка про різний ступінь значущості кожного виразового засобу в певному музичному контексті. Однак, коли йдеться про оркестрову музику й, більше того, про оркестровий стиль, обминати питання тембро-фактурного порядку неможливо.

Природно, що поняття оркестрового стилю не є ізольованим й існує у тісному зв'язку з низкою інших понять, які утворюють категоріальний апарат системи оркестрового стилю. Складність з'ясування цілісної структури поняття оркестрового стилю полягає у тому, що його компоненти також не є простими. Основними компонентами, які беруть участь у виникненні та утворенні оркестрового стилю, є: оркестрове мислення як прояв музичного мислення на рівні тембро-оркестрових засобів, жанри оркестрової музики, оркестр, техніка оркестрування, оркестрові тембри, оркестрова фактура та інші мовно-виразові засоби.

Оркестрова музика є певним «просторовим» середовищем, у якому народжується, кристалізується й взагалі існує оркестровий стиль. Тільки через оркестрову музику та її конкретний прояв – музичний твір – можливим стає виникнення оркестрово-стильових явищ та стилю в цілому. До згаданих понять неодмінно примикає поняття *жанру* оркестрової музики, яке теж може дати певну інформацію про оркестровий стиль та, в свою чергу, також позначається на стильовій конкретиці. Так, специфіка жанрів, приміром, симфонії або оркестрової мініатюри, програмність чи непрограмність оркестрової музики – усе це відбивається на її оркестровому стилі.

Оркестр – одночасно віртуальна (в уяві композитора) й реальна (матеріальна) функціонально організована система тембрів, інструментів та виконавців на них. Разом з тим оркестр представляє собою колективний «інструмент», за допомогою якого композитор має змогу реалізувати свій задум, «виконати» й донести його до слухача. Поняття «оркестр» охоплює й умови звучання та виконання (розміри та акустика приміщень), склад оркестру, кількість додаткових інструментів, наявність технічних приладів та нетрадиційних музичних інструментів, нових джерел звукоутворення (електроінструменти, сторонні предмети), у тому числі незвичні прийоми артикуляції та звуковидобування.

Тембр, оркестрова фактура та інші мовно-виразові засоби утворюють своєрідний «будівельний матеріал» стильових елементів і беруть безпосередню участь в організації стилю як цілісного явища. Через них максимально конкретизується й «матеріалізується» оркестровий стиль у вигляді стильових елементів – комплексів засобів виразності з тембро-фактурним «ядром».

Процесуальне поєднання усіх цих компонентів й визначає зміст поняття оркестрового стилю.

У музичному творі оркестровий стиль виявляється відповідно до ієрархічної структури твору, а саме на концепційному, композиційному, синтаксичному, морфологічному рівнях.

Розглянемо особливості прояву оркестрового стилю на кожному з цих рівнів.

Кінцевий «продукт» оркестрового стилю – втілена індивідуальна *художня концепція* твору – становить найвищий рівень структури твору. Він формується й визначається такими поняттями, як світогляд митця, музично-естетичні принципи та ідеали, які через *оркестрове мислення* композитора (або композиторів) і втілюються у певні художні концепції оркестрових творів. Що ж таке художня концепція? Від лат. *conceptus* – думка, уявлення; художня концепція – це «образна інтерпретація життя, його проблем у творі мистецтва, конкретна ідейно-естетична спрямованість» [12, 159]. Художня концепція містить у собі смислову домінанту твору. Відповідно до неї можна оцінювати й загальні характеристики твору: завершеність, стрункість, повноту втілення і т.ін.: «У всякому творі мистецтва, великому чи малому, аж до найменшого, усе зводиться до концепції» (Гете) [12, 160]. На **концепційному** рівні втілюється *музична ідея* як «ведуча смислова спрямованість твору» (В.Г.Москаленко). На цьому рівні «перетинаються» оркестрово-стильові елементи інших рівнів, він є синтезом і кінцевим результатом їх дії. В оркестровому стилі елементи концепційного рівня збігаються із композиційним.

Композиційний рівень твору охоплює оркестрово-стильові явища, спрямовані на створення загальної та оркестрової композиції твору. На цьому рівні функціонують і драматургічні оркестрово-стильові засоби, за допомогою яких втілюється процес образного розвитку та змістовий план твору. Одночасно відбувається й «кристалізація» загально-композиційної структури твору. У реальному звучанні *оркестровий стиль на композиційному рівні представляє собою процес втілення художньо-образної концепції, який утворює цілісну композицію за допомогою тембро-оркестрових засобів*. Стильові елементи цього рівня мають процесуально-подовжений характер, масштабність прояву і діють в межах цілого. На відміну від елементів інших структурних рівнів, оркестрово-стильові комплекси композиційного рівня формують композиційне ціле. Вони є найбільш укрупнені, масштабні за своєю дією на рівні форми в цілому та її композиційних розділів. Вектор дії стильових елементів композиційного рівня всебічний: горизонталь, вертикаль, діагональ.

Синтаксичний рівень оркестрового стилю виявляється, зокрема, у формотворчій дії тембро-оркестрових засобів, які «сягають» стильового рівня. Оркестрово-стильові елементи на синтаксичному рівні мають тісні зв'язки з більш загальним – композиційним – і відрізняються меншою масштабністю та локальним характером дії. Локальний характер функціонування стильових елементів на синтаксичному рівні, як правило, веде до збільшення їх загальної кількості. Вони також є за своїм характером процесуальними, але в межах окремих складових синтаксичних побудов.

Морфологічний рівень оркестрового стилю умовно можна визначити як «мікрорівень», який утворюється найдрібнішими одиничними тембро-оркестровими сполученнями. Їх диференціація дозволяє установити найменші оркестрово-стильові «одиниці» на рівні мотиву, співзвуччя, оркестрової вертикалі, тембрової лінії тощо. Процесуальна якість у них виражена меншою мірою. Разом з тим вони становлять найчисленнішу групу стильових елементів і є простішими за свою будовою. Зазначимо, що на цьому рівні виникає такий феномен тембро-гармонічного звучання, як фонізм. Загальна сукупність оркестрово-стильових елементів у їх численних зв'язках на усіх структурних рівнях й утворює зміст поняття оркестрового стилю.

Підсумовуючи сказане, пропонуємо схему-модель оркестрового стилю, що свідчить про єдність оркестрово-стильових принципів на різних системних рівнях:



Ця схема-модель віддзеркалює загальну єдність оркестрово-стильових принципів в усьому його обсязі: від «макрорівня» – стилю епохи – до «мікрорівня» – окремої стильової «одиниці» (елемента стилю). Модель можна запропонувати також як допоміжний робочий інструмент для здійснення типологізації стильових ознак та явищ у стильовому аналізі. Відповідно до неї можна визначити й масштаб функцій оркестрово-стильових елементів у творі: 1) елементи, що забезпечують композиційну та драматургічну цілісність (тембро-оркестрова драматургія, особливості оркестрово-композиційної будови творів, лейттембрового система як ціле і т.ін.); 2) стильові елементи «локальної» дії функціонують в межах окремих структурних розділів: оркестрові *crescendo* та *diminuendo*, оркестрові кульмінації, особливості тембрового експонування, темброві модуляції тощо; 3) нарешті, оркестрово-стильовими «одиницями» нижчого рівня є численні тембро-оркестрові сполучення в якості виразово-сміслових «одиниць»: характерно-виразові темброві соло або міксти, лейт-темброві комплекси, тембро-гармонічні «згустки», тембро-мотиви тощо.

Однак попри усі структурні схеми та теоретичні моделі стиль все одно залишається тасмницею, виступаючи як певний художній закон, котрому підпорядковується творчість композиторів, виконавців і навіть слухачів. За Асаф'євим, стиль – це інтонація. Тому стильові явища за своїм змістом охоплюють діапазон від інтонації (як щонайменшої стильової одиниці) аж до світосприйняття Особистості, залишаючи безмежне поле для майбутніх наукових досліджень у цьому напрямку.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бородавкін С.О. Принципи оркестрового мислення Й.С.Баха: Дис. ... к-та мист. – Одеса, 1998.
2. Дмитриев А.Н. Музыкальная драматургия оркестра М.И.Глинки. – Л.:Музыка,1962.
3. Конев В.А. Философия культуры и парадигмы философского мышления //Философские науки. – М.: Высшая школа, 1991. – №6. – С.16-29.
4. Лосев А.Ф. Материалы для построения современной теории художественного стиля // Контекст-75. Литературно-теор. иссл.: – М.: Наука,1977. – С.211-241.
5. Медушевский В.В. Музыкальный стиль как семиотический объект //Сов. музыка,1979. – №3. – С.30-39.
6. Михайлов М. Стиль в музыке. – Л.: Музыка, 1981.
7. Моль А. Социодинамика культуры. – М.:Прогресс,1973.

8. Музыкальный энциклопедический словарь. – М.: Сов. энци., 1990.
9. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. – М.: Музыка, 1988.
10. Назайкинский Е. Стиль как предмет теории музыки // Музыкальный язык, жанр, стиль. Сб. науч. трудов. – М.: Моск. конс., 1987. – С.175-185.
11. Сыров В. Стиль композитора в связи с идейной концепцией творчества (на примере музыки Б.Тищенко) // Советская музыка 70-80-х годов. Стиль и стилевые диалоги. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1986. – С.123-143.
12. Эстетика. Словарь / Под общ. ред. А.А.Беляева и др. М.: Политиздат, 1989.

Svytlana Korobetska

STRUCTURE AND SEMANTIC ASPECTS OF THE NOTION «BAND STYLE»

In this article the structural-substantial aspects of concept «an orchestral style» are offered and considered: philosophical-aesthetic, cultural, psychological and musical aspect.

Марина Булда

ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВИЙ ЖАНР ТА ЙОГО ТРАНСФОРМАЦІЯ В АКАДЕМІЧНУ МУЗИКУ

Естрадно-джазова музика була популярна в усі періоди свого становлення і розвитку. Її характерними особливостями цікавилися композитори-класики і використовували у своїй творчості. Саме впровадженню цього жанру в академічну музику присвячена дана стаття.

Естрадно-джазовий жанр – це найпопулярніший і найпоширеніший вид «легкої музики» нашого часу. Легка (розважальна) музика належить до виду музичного мистецтва, що об'єднує різноманітні форми вокального та інструментального виконавства (естрадна пісня, танцювальна музика, а також увертюра, фантазія, попури, сюїта, різноманітні п'єси тощо) [18, 54].

Історичний аспект розвитку естрадної та джазової музики ґрунтовно висвітлений у працях вітчизняних та зарубіжних учених. Найбільш глибокими й актуальними в наш час є монографічні дослідження М.Добрухіна [3], В.Конен [5], Л.Мархасьова [9], І.Нестьєва [11], Ю.Панасьє [13], Б.Савченка [16], У.Сарджента [17], Г.Скороходова [19], О.Уварової [15], Т.Чередніченко [21]. Джазовій музиці присвячені дисертації В.Романка [14], В.Олендарьова [12], у яких аналізується соціокультурна та музикознавча інтерпретації джазу в музичній культурі України, а також проблеми стильових особливостей цього жанру.

У сучасному музикознавстві проблема трансформації естрадно-джазового жанру в академічну музику висуває на перший план ті твори композиторів-класиків, які до останнього часу були поза увагою дослідників.

Метою статті є з'ясування характерних ознак естрадно-джазового жанру та основних причин його «входження» в академічну музику. Поставлена мета зумовила вирішення наступних завдань, а саме:

- узагальнити матеріал, що стосується висвітлення характерних ознак естрадно-джазового жанру, та з'ясувати його художньо-культурну вартість;
- виділити в процесі аналізу найтипівіші приклади музичної «конвенгерції» та показати на конкретних прикладах зміни індивідуальної стильової системи у творчості композиторів-класиків.

Однією з форм інструментального виконавства, що побутує у танцювальній музиці, є салонний танець фокстрот (в перекл. з англ. – «швидкий крок лисиці»). Фокстрот виник із регтайму й уан-степу у США (бл. 1912 р.) і за короткий час набув широкого розповсюдження в Європі. Жанрові риси фокстроту знайшли своє перевтілення в музиці композиторів-класиків Дж.Пуччіні (опера «Джан-

ні Скіккі»), Д.Шостаковича (фінал 1-го концерту для фортепіано з оркестром) та ін. [10, 861].

Джаз входив у побут «через легкожанрову естраду, був тісно пов'язаний з нею» [20, 31]. Але не все створюване в галузі джазу можна беззастережно віднести до «легкої музики». Більшість джазових творів вирізняються за стилем, характером виконуваної музики, «мають глибокий і серйозний зміст, відзначаються надзвичайною складністю музичної форми і засобів музичної виразності» [7, 243].

Серед музикантів-професіоналів також можна зустріти прихильників джазової музики. Так, наприклад, С.Рахманінов захоплювався джазом і матеріально допомагав відомому оркестрові Поля Уайтмена. Про джаз позитивно відгукувалися Д.Гершвін, О.Глазунов, І.Дунаєвський, С.Кусевицький, А.Онеггер, Л.Стоковський. Вони відзначали музичні особливості кращих проявів творчого джазу.

Джазова музика негрів своєю красою й оригінальністю відразу захопила пильну увагу «серйозних» європейських композиторів і розповсюдилася майже всіма континентами. Причиною цього є декілька визначальних факторів. Африканські мелодії відрізняються від європейських не лише стилістичними особливостями, а передусім своєю суспільною функцією. Життєві прояви, почуття та переживання негри виражають музикою і танцями (ритмічними рухами тіла). Ритмічне начало (поліритмія) є головною особливістю африканського музичного мистецтва – душа і суть музики негрів. Характерною відмінністю африканської музики є зовсім незвичайна манера співу (різні прийоми звуковидобування, вільне глісандування, вібрування), активна участь у творенні музики всього колективу музикантів з прийомами вільної творчої імпровізації кожного учасника.

Духовні піснеспіви американських негрів – народний спірічуелс – наповнені живим безпосереднім почуттям, яскравою образністю. «Спірічуелс, які були результатом синтезу різноманітних елементів двох культур, стали першою загальноамериканською формою народної музики і професійного мистецтва» [7, 253]. Ці пісні, опрацьовані для професійного виконання, є окрасою концертного репертуару співаків (М.Андерсона, П.Робсона, хори Р.Шоу, Р.Вагнера) і проникають у творчість композиторів (опера Д.Гершвіна «Поргі та Бес», симфонія А.Дворжака «З Нового Світу»).

Сильний вплив джазу виявляється у ранніх творах Даріуса Мійо, особливо у мюзікхольній пантомімі «Бик на даху», де звучать мотиви популярних американських танців кінця 10-х рр. XX ст., а також в балеті «Створення світу», побудованому на музично-поетичних образах негритянських спірічуелс і який включає елементи поліфонії в стилі раннього нью-орлеанського джазу.

Соратник Мійо з групи «Шести» Жорж Орік віддав належне захопленню джазом у п'єсах «Фокстрот» і «Прощай, Нью-Йорк». Інший її учасник Франсіс Пуленк вражав слухачів твором «Кока-рди», написаним для тенора у супроводі скрипки, корнета, тромбона, великого барабана і трикутника.

У кінці XIX ст. великого поширення набув новий жанр фортепіанної музики, пов'язаний з певною манерою гри на фортепіано (характерний підхід до інструмента як до ударного) – регтайм, коріння якого сягають побутового танцю кек-уок. Саме з перших творів С.Джопліна (найпопулярніша п'єса «Maple leaf Rag» опублікована у 1899 р.) «веде початок музичний жанр, який стає відомим під назвою «класичного регтайму» [6, 145]. Регтайм багато в чому передбачив і підготував деякі риси джазової музики (гостре синкопування мелодії, імітування звуку банджо, використання різноманітних поліритмічних ефектів). За винятком К.Дебюссі, «композитори Західної Європи відгукнулися на уособлювану в регтаймі художню ідею лише наприкінці наступного десятиліття» [6, 193].

Танцювальні п'єси для фортепіано К.Дебюссі також з'явилися в результаті вражень композитора від знайомства з деякими формами негритянської музики та джазу. Створивши «на порозі «джазової епохи» (1908 р.) свій дивовижний «Ляльковий кек-уок», композитор «значно осучаснив п'єсу за допомогою «блюзових тонів» [6, 152]. Вплив ранніх форм регтайму чітко проявлявся і в інших творах К.Дебюссі. Музична образність менестрельної естради перевтілена у фортепіанній прелюдії «Менестрелі». Програмні асоціації з середньовічним музикуванням вдалося досягнути завдяки використанню різноманітних засобів музичної виразності. «Тут і верховенство пентатоніки, і виразний натяк на сентиментальну баладу, і безліч ознак порушення ритмічної одноплановості, але загальний художній колорит виникає перш за все завдяки переламуванню тембрів і фактурних прийомів головних, тобто ударних інструментів менестрельного «банду» – банджо, тамбурина, костей» [6,

128]. Очевидно, Дебюссі мав на увазі артистів американського музичного театру кінця XIX ст., де й відбувалася кристалізація жанрів нової естради. Парадоксальність полягала в тому, що більшість глядачів сприймали менестрель-шоу як справжнє негритянське мистецтво, називали його африканською або ефіопською оперою, хоча усі без винятку артисти в театрі «Менестрелей» були білі, загримовані під чорних. Вони мандрували негритянськими районами півдня США, добирали танці і пісні, комічні рухи тіла. Властива чорним гнучкість визначала характер ледь не всіх менестрелівських танців. У музиці «останніх» негретянського було мало, але характерні прийоми допомагали створити необхідний колорит і антураж.

За короткий період свого існування негритянський джаз суттєво вплинув на весь загал професійних музикантів, які відчували своєрідність і перспективність джазової музики. Звернення до джазу було прикладом того, як глибоко «модне», розважальне мистецтво увійшло в надри «серйозної» музики. Мабуть, навряд чи було випадковим те, що першими, кого полонила нова музика (модні тустепами і регтаймами), були саме французи. Париж, де процвітала розважальна індустрія, був не просто культурним центром, а й законодавцем моди, яку диктували перш за все молоді модерністи. Серед них – поети, художники і композитори: Жан Кокто, Пабло Пікассо, Моріс Равель, Мануель де Фалья, Габріель Форе, Ерік Саті, молода французька «Шестірка» (Луї Дюрей, Даріус Мійо, Артур Онеггер, Жорж Орік, Франсіс Пуленк, Жермена Тайфер), а також Ігор Стравинський, який разом з Кокто і Саті виявився ватажком французької музичної молоді. «На зміну імпресіоністській естетиці Дебюссі прийшли нові конструктивні тенденції, зухвало площадна, а інколи й прямо епатична музика цирку, мюзік-холів, парадів, ярмарок, вуличного примітиву» [22, 123].

Нові джазові ритми та інтонації, дух новітньої сучасності відчували в регтаймі і використовували у своїх творах Ч.Айвз, Л.Дюрей, А.Нагер, Ф.Пуленк, Ж.Рік, Ж.Тайфер, П.Хіндеміт та ін. Регтайм фігурував також в акробатично-цирковому балеті Р.Саті «Парад», прем'єра якого (20 травня 1917 р.) «стала великою подією не стільки за суто художніми вартостями музики, скільки за вираженням нових тенденцій, причому в парадоксальній, войовничій формі» [8, 191]. Справа не в тому, що Саті виявив неабияку зухвалість і новаторство, ввівши до складу оркестру звичайні друкарські машинки. Новим там було практично все – сюжет, постановка, музичне оформлення. Спочатку глядачі здивовано дивилися, як піднімається абсолютно незвична для них завіса роботи П.Пікассо і відкривалися (що приголомшили своєю новизною) кубистські декорації, але ще більшим викликом здоровому глузду була музика – проста, підкреслено повсякденний мюзік-хол. На сцені було чути стрекотіння друкарських машинок, автомобільних клаксонів і гудіння пропелерів. З'являлися циркові акробати, фокусники, артисти кабаре, одягнені в костюми абстрактної геометричної форми, демонструючи модний танець уан-степ. Разом з тим у підтексті цієї буфонади криється серйозна думка, у якій звучать мотиви, запозичені з музики богослужіння. Таким чином, звернення композитора до естради, цирку і конкретно – до регтайму «проголошує нові принципи музичного професіоналізму, запозичені не з високих сфер, а з простонародного «вуличного» репертуару сучасного буржуазного міста» [6, 182].

Вплив джазу на нову європейську музику 20-х рр. був обмеженим в основному поверховим шаром звукової виразності, він не торкався самих основ художнього мислення композиторів. Елементи джазу трактувалися ними часто як засіб для створення гостро дошкульних, іронічних, навмисно шокуючих і навіть скандалізуючих образів, де насамперед підлягали висміюванню і знищенню віджиті естетичні й етичні норми. Джаз у цілому сприймався як музична ексцентрика. Після декількох років експериментування з джазом європейські композитори помітно охололи до нього.

Як виняток є творчість німецького композитора Ганса Ейслера, який втілював у форми джазової музики актуальний громадянський зміст. Наприкінці 20-х – початку 30-х рр. Ейслер у співдружності з Бертольдом Брехтом створив цілий ряд агітаційно-пропагандистських сатиричних і бойових пісень, які виконувалися на антифашистських мітингах і демонстраціях під акомпанемент диксиленд-ансамблю.

Виключною чуттєвістю до мови негритянського джазу відрізнявся М.Равель. Як відомо, до нових танцювальних ритмів він звернувся набагато пізніше, ніж К.Дебюссі. Композитора справді захоплювали нові гостро ритмічні танці. Але на той час у нього була можливість послухати і справж-

ній джаз у тій його формі, що сформувалася на початку 20-х рр. у США, та згодом була перенесена і в Європу. Увійшовши до кола людей нового післявоєнного мистецтва, Равель зустрічається з Брамсом, Кокто, Жакобом, Пікассо, Стравінським, Мійо, Пуленком, Онеггером та ін. Композитор відвідував знамените кафе «Бик на даху», слухав там фортепіанний дует Ж.В'єнера і К.Донсе, які були в числі перших ентузіастів джазу.

Коли вперше в Парижі з'явилися негритянські музиканти, Равеля одразу зачарувала надзвичайна манера виконання, блискуча віртуозність їхнього мистецтва. Проте у нього ніколи не виникало бажання, щоб самому створити подібну музику або якимсь чином копіювати її стиль, хіба що використати тільки деякі її особливості, застосувати окремі елементи. Равель «був у числі музикантів, які побачили в джазі дещо більше, ніж модна розвага, – джерело технічних і виражальних засобів, що здатні оновити традиційні форми» [8, 194]. Усе це можна побачити на прикладі опери «Дитя і чари». Риси естрадності виразно виступають у дуеті англійського Чайника і китайської Чашечки – витонченому фокстроті, а також у сцені Вчителя арифметики, у якій також відчутні елементи французької естради. «Равель не стільки імітує джаз, скільки вільно поєднує його ритмічні і темброві елементи, створюючи «ідеальне», абстраговане від побуту втілення жанру» [8, 204].

В одному із своїх висловлювань щодо опери «Дитя і чари» сам Равель зауважив, що в його казковій феєрії є те, що зближує її з американською оперетою. На той час, як відомо, композитор ще не був знайомий з бродвейськими мюзиклами, але він дуже хотів підкреслити естрадність, що була притаманна його твору. Дует Чайника і Чашечки мав приголомшуючий успіх у слухачів, і вже згодом Равель зробив переклад для фортепіано з метою впровадження модного фокстроту в домашнє музичування.

Найбільшої уваги Равель надавав блюзу. У ньому для композитора було сконцентровано майже все багатство американської музики. Прем'єра його Сонати для скрипки з фортепіано відбулася в Парижі 30 травня 1927 р. у виконанні Дж.Енеску й автора. Нововведенням стала друга частина сонати – «Блюз» – вперше включена у світ камерної музики, причому з глибоким розумінням суті жанру. Протягом цілого твору відчувається вплив стилю джазової імпровізації, з якою Равель був на той час уже добре знайомий. Композитор відтворив не лише характерні *glissando* негритянських скрипалів, але й зумів передати специфічні ефекти духових інструментів (тромбона, саксофона), що дало Сонаті колорит, незвичайний для камерно-інструментальної музики. Таким чином, Равель ще раз показав здатність до сприйняття і засвоєння нового і поряд зі Стравінським «виявився в числі європейських композиторів, що знайшли свій підхід, свій ключ до джазової специфіки, введеної до камерної сфери» [8, 217].

У січні 1928 р. М.Равель вирушив у чотиримісячну концертну подорож до США і Канади. Він не обминав жодної нагоди послухати джаз і дивувався з того, що американські композитори так мало використовують його елементи у своїх творах. Ці елементи Равель знаходив лише в «Рапсодії в стилі блюз» Д.Гершвіна, з яким він познайомився у Нью-Йорку. Знайомство Равеля і Гершвіна цікаве не лише як сторінка у взаєминах між двома видатними композиторами, а як свідчення величезного тяжіння музикантів до розробки елементів джазу в симфонічній і камерній музиці.

Європейська прем'єра Рапсодії відбулася в Парижі у 1928 р. Равель тоді знову зустрівся з американським композитором, вони багато спілкувалися, і темою їхньої розмови був знову джаз. У 1931 р. Равель написав свій знаменитий Другий концерт для фортепіано з оркестром, можливо, один із найскладніших за концепцією із усіх його творів. Нервово напружена, різка, драматична музика була несподіванкою навіть для найближчих друзів композитора. І, здавалося, про який джаз або його вплив можна тут говорити, якби сам композитор не назвав один із епізодів концерту джазовим. У ньому, звичайно, можна знайти чимало елементів, що притаманні також джазовому мистецтву, передусім гостра ритміка, деякі характерні інтонації. Практично, кожен з дослідників, що писали про Концерт Равеля, влучно зауважували у ньому вплив джазової манери, особливо у фіналі. Отже, композитор проявляв великий інтерес до розробки джазових елементів у різних формах і робив це з присутньою йому сміливістю і майстерністю. Використовуючи нові для свого часу інтонації і ритми, Равель завжди залишається самим собою.

У 20-х рр. Париж був одним із найжвавіших культурних перехресть у Європі. Проте згодом

нові ритми модної розважальної музики захопили такого «серйозного» композитора, як Пауль Хіндеміт. Якщо придивитися уважніше до його творів, можна дійти висновку, що композитор був зовсім не схильний вилучати зі своєї сучасної за суттю музики популярні жанри. У Концерті для оркестру (Камерна музика № 1) слухачів шокувало несподіване вторгнення у заключному розділі труби з темою популярного фокстроту «Вільм-вільм». Усі вісім Концертів «камерної музики» збагачені стильовими контрастами: «композитор зухвало вводить в цикл ритмоінтонації сучасних побутових танців, представлених в гостросатиричному, гротескно-пародійному плані» [4, 441].

Найновітніша музика П.Хіндемита відображала навколишнє життя, створюючи, по суті, «поему сучасного міста» (Б.Асаф'єв). У сюїті «1922» композитор відроджує старовинний принцип об'єднання п'єс жанрового характеру, спираючись на ритмоінтонаційний матеріал п'яти «модних» танців: Марш, Шіммі, Ноктюрн, Бостон і Регтайм. Найвідчутніший вплив джазу відображений у Шіммі, де П.Хіндеміт відтворив увесь арсенал тодішньої естради – гостросинкоповані ритми, несподівані гармонічні сполучення і специфічну фактуру, яка імітує імпровізуючий інструментальний ансамбль. Композитор так трактує інструмент, що можна почути глісандуюче ковзання міді, імпровізацію саксофона й чітку роботу ударних. Як і Регтайм, Шіммі був дуже популярний на початку 20-х рр.

Епіграфом до Регтайму П.Хіндемита був малюнок із зображенням на обкладинці метушні вулиці, скупчення трамваїв, різноманітних машин. Увесь цей відбиток цивілізації мав бути, очевидно, ілюстрацією до музики. Ще однією незвичайністю було те, що музичний текст супроводжувала ціла авторська декларація: «Забуть все, чому тебе вчили на уроках. Не роздумуй довго, четвертим чи шостим пальцем ти повинен вдарити *re-diez*. Грай цю п'єсу дико, але завжди строго в ритмі, як машина. Розглядай рояль як цікаву різноманітність ударних інструментів і дій відповідно» [4, 445]. Ця ремарка і сама музика фіналу сюїти дають найбільш яскраве уявлення про інструментальний стиль Хіндемита 20-х років.

Різні естетичні і стильові тенденції переплітаються у творчості І.Стравінського 10-х – початку 20-х років. Постає композитора титулована цілим переліком персональних характеристик: «Людина тисяча одного стилю», «Музичний Протей», «Композитор-хамелеон», «Законодавець музичних мод», «Винахідник музичних страв на світовій кухні...» [22, 11]. У своїй музиці Стравінський тонко відчуває і відбиває інтонаційні особливості регтайму. У його джазових творах відчутна надзвичайно цікава творча манера, якої він дотримувався: композиційна будова ґрунтується на паралельному звучанні двох абсолютно різних інтонаційно і стилістично пластах – джазі і російському фольклорі – своєрідній жанровій поліфонії з елементами джазу.

Вже у Трьох легких п'єсах для фортепіано (Марш, Вальс, Полька) чітко простежуються принципово нові сфери музичної творчості: цирк, мюзік-хол, пізніше – джаз. У листопаді 1918 р. композитор написав Регтайм для одинадцяти інструментів – духових, струнних, чембало і ударних, який вперше прозвучав у Європі в 1918 р. У «Хроніці» свого життя Стравінський зауважував: «Всі ці враження навели мене на думку зробити замальовку цієї нової танцювальної музики і надати їй значущість концертної п'єси, як це робили деколи по відношенню до менуету, вальсу, мазурки і т.п.» [22, 88].

Відгуки негритянських джазових ритмів прозвучали і в «Історії солдата», де композитор звертається до танцювальних жанрів: Танго, Вальс, Регтайм. Шість місяців поспіль ця музика була покладена в основу фортепіанної п'єси «Piano Rag Music», яку композитор присвятив піаністу А.Рубінштейну. І.Стравінський, виходячи, з одного боку, з ритмічної чіткості джазової імпровізації, а з іншого – з моторності виконавської техніки, в каденції скасовує тактову риску – вона стає непотрібною (!), адже «замість ритму є рахунок» [4, 93]. Сам композитор стверджував, що він не стилізує свою музику під джаз, його джазові твори не є танцювальними, а передусім – портретами-фотографіями джазових жанрів, подібно, як вальси Шопена, які не є вальсами для танцю, а лише відображенням романтичного вальсу. Таким чином, в інструментальному стилі Стравінський «один з перших, якщо не перший (хронологію тут установити важко) інстинктом чутливого художника вгадав новий шлях». Тут композитор «проявив себе як видатний майстер і проникливий мислитель» [1, 221].

Завершенням джазової творчості І.Стравінського є тричастинний «Ebony Concerto» («Чор-

ний концерт»), написаний у 1945 р. для негритянського джаз-оркестру Вуді Германа. Припускають, що друга назва пов'язана із чорним кольором кларнета (сам Стравінський якось зазначив, що «Ебону» означає «африканський»). У Концерті яскраво виражені віртуозні джазові ефекти, прикрашені віртуозним соло кларнета, а виступ оркестру супроводжували кольорові прожектори, що спеціально передбачалося кольоровою партитурою. Твір мав величезний успіх у на концерті Карнегі-холі в Нью-Йорку (1946 р.). «Сам автор, очевидно, не надавав великого значення такого роду творам, називаючи їх «ремісничими» [22, 181-182].

У той час, як європейські композитори використовували джаз лише в окремих творах, в Америці блюз та спірічуелс стали імпульсом і творчою основою професійної музики Д.Гершвіна. Знаменитими його творами є опера «Поргі та Бесс», «Рапсодія в блюзових тонах», фортепіанні концерти тощо. За його переконанням, «будь-який жанр – естрадна пісня і танець, концерт для фортепіано з оркестром, кіномузика, опера, мюзикл – вартий серйозної уваги зі сторони художника» [2, 3]. І в кожному з названих жанрів Гершвін створив шедеври. Не менш відомі й «Афро-американська симфонія» У.Стілла, багато творів Ю.Кея, А.Копленда, Л.Бернштейна, Р.Сешенса, П.Крестона, які б не могли просто з'явитися «без творчого переосмислювання негритянської, зокрема джазової музики» [7, 268].

Таким чином, в оригінальних засобах виразності джазу присутня унікальна самобутність й автентичне художнє багатство – риси, які співзвучні в широкому плані музичним пошукам сучасності. Велике захоплення джазом у середовищі європейських композиторів було обумовлено тим, що джаз уособлював цю тенденцію в яскравій, художньо завершеній формі, яка розширювала кордони сучасного музичного мислення. Прикладом такого розширення є діяльність «зірки» поп-музики вокально-інструментального ансамблю «Бітлз». Його учасники підкреслювали, що основою їх творчості був намір відкинути всі стереотипи музики минулого, у тому числі «легкожанрові», і знайти сучасні образи й звучання. При цьому в якості одного з головних образів для своїх пошуків вони вибрали різновид афро-американської музики, відомий під назвою «ритм енд блюз». «Це означало несприйняття сучасних, вищою мірою ускладнених форм джазу, що далеко відійшов від свого раннього прототипу, і відродження характерної виразності блюзу та тісно пов'язаного з ними «молодого» танцювального джазу, глибоко близького регтайму» [6, 270]. Отже, з того моменту, як джаз проникнув на світову естраду, широко впроваджуючи естетику «американського шляху в музиці» (Конен), народився особливий пласт культури ХХ ст., що кинув виклик багатовіковим традиціям європейської композиторської творчості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском. – Ленинград, 1977.
2. Волинский Э. Джордж Гершвин. – Ленинград, 1988.
3. Добрухин Н. Рок из первых рук. – М., 1992.
4. История зарубежной музыки. Вып./ Ред. В.В.Смирнов. – Санкт-Петербург, 2001.
5. Конен В. Пути американской музыки. – М., 1977.
6. Конен В. Рождение джаза. – М., 1984.
7. Малишев Ю. Це – музика! – К., 1974.
8. Мартынов И. Морис Равель. – М., 1979.
9. Мархасев Л. В легком жанре. – Ленинград, 1986.
10. Музыкальная энциклопедия. Т. 5. – М., 1981.
11. Нестьев И. Звезды русской эстрады. – М., 1970.
12. Олендарьов В. Вітчизняний джаз та проблеми стилю. – К., 1995.
13. Панасье Ю. История подлинного джаза. – Ленинград, 1978.
14. Романко С. Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретації. – К., 2001.
15. Русская советская эстрада 1930-1945; 1946-1977. Очерки истории /Отв. ред. Е.Д.Уварова. – М., 1977; 1981.
16. Савченко Б. Кумиры забытой эстрады. – М., 1992.

17. Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. – М., 1987.
18. Симоненко В. Лексикон джаза. К., 1981.
19. Скороходов Г. Звезды советской эстрады. – М., 1986.
20. Советский джаз. Проблемы. События. Мастера //Сборник статей. – М., 1987.
21. Чередниченко Т. Кризис общества – кризис искусства. Музыкальный «авангард» и поп-музыка в системе буржуазной идеологии. М., 1987.
22. Ярустовский Б. Игорь Стравинский. – М., 1982.

Maryna Bulda

VARIETY-JAZZ GANRE AND IT'S TRANSFORMATION IN THE ACADEMIC MUSIC

Variety-jazz music was popular on all periods of its development. Its peculiarity characteristic are interested some composers-classicals and used in their creations. That's why, this article is devoted inculcation this ganre in the academic music.

Олег Лучанко

ЖАНР КОНЦЕРТУ У КОНТЕКСТІ КОНТРАБАСОВОГО МИСТЕЦТВА ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розглядається розвиток контрабасового мистецтва у ХХ ст. У цьому контексті аналізується жанр контрабасового концерту. Виявляються основні риси концертів С.Кусевіцького, С.Б.Порадовського, Г.Конюса, Е.Нанні, Е.Тубіна, Ф.Гертля, А.Богатирьова, а також висвітлюються процеси становлення українського контрабасового мистецтва та контрабасової творчості українських композиторів.

Контрабасове мистецтво до ХХ ст. пройшло значний еволюційний шлях. Контрабас «доводив» і «підтверджував» свої сольні можливості від середини ХVІІІ ст. Вершини розвитку концертного жанру та принципів концертування у контрабасовому мистецтві позначилися віртуозністю й мелодичною тонкістю, технікою і поезією, темпераментною імпровізаційністю і витонченою довершеністю. Це твори К.Д. фон Діттерсдорфа (концерти та Концертна симфонія для альта, контрабаса і оркестру), В.А.Моцарта (арія «Per questa bella mano» для баса і контрабаса з оркестром), концерти Й.М.Шпергера, Д.Драгонетті, Дж.Боттезіні. Зразками жанру є твори контрабасистів В.Піхля, Я.К.Ваньхаля, Ф.А.Хофмайстра, Й.Габбе (Габ'є), Г.Ласки, Я.Й.Аберта, Ф.Грегора, Я.Гейселя, Ф.Сімандля, А.Мойсля, Е.Шторха, В.Ф.Веррімста та ін.

Історія розвитку контрабасового мистецтва від початків його становлення висвітлюється у посібнику під ред. Б.В.Доброхотова [3], що значною мірою базується на класичному дослідженні Ф.Варнеке. У працях Р.Азархіна [1], Р.Ельгара [10], Т.Пельчара [12] ця проблема розглядається перш за все з виконавсько-методичної точки зору, у дослідженні Л.Ракова [5] – з точки зору оркестрового виконавства. Окремо слід відзначити працю А.Планявського [13], у якій найбільш повно розглядається розвиток контрабасового мистецтва в цілому та у ХХ ст. зокрема. Проте практично поза увагою вищевказаних авторів залишається жанр контрабасового концерту в аспекті визначення його структурно-семантичної, стильової еволюції, і найменш опрацьованою є ця проблема стосовно попереднього століття. Тому метою даного дослідження є виявлення характерних рис і особливостей жанру концерту в процесі розвитку контрабасового мистецтва ХХ ст.

На фоні загальної еволюції музичного мистецтва до ХХ ст. порівняно з якісною та кількісною характеристиками сольного репертуару інших інструментів контрабас залишався дещо осторонь генеральних ліній розвитку сольної творчості.

Еволюція художнього мислення у ХХ ст., що зумовила пошуки нових художніх рішень, нових звучань, спричинила активізацію звернення до контрабаса. Не входячи до когорти інструментів-фаворитів у попередні часи, на початку ХХ ст. контрабас «обіцяє» стати носієм ще не достатньо ви-

вчених, специфічних виразово-тембральних можливостей.

У XX ст. значну роль у пізнанні природи інструмента та збагаченні контрабасового репертуару відіграло використання його колориту в сольних епізодах симфонічної, оперної і камерної музики (Г.Малер, Р.Штраус, І.Стравинський, П.Гіндеміт, А.Шенберг, Б.Мартину, А.Руссель, Г.Ейслер, Д.Мійо, Б.Бріттен, Г.В.Генце, С.Прокоф'єв, Д.Шостакович, С.Губайдуліна, А.Шнітке та ін.). Своєрідний тембр контрабаса соло чи солюючої групи контрабасів, оригінальність його тембрової палітри, специфіка відтворення ним динамічної шкали, штрихової техніки виявилися дуже «доречними» у процесі інтенсивного оновлення музичного, зокрема оркестрового, мислення¹.

Роль інструмента стає на рівні інших струнно-смічкових, і цьому сприяє діяльність представників контрабасового мистецтва у сферах сольного та оркестрового виконавства, педагогіки, методики і композиторської творчості.

У даному контексті згадаємо тих митців, хто, будучи виконавцем, педагогом, також доклав зусиль і до оновлення контрабасового репертуару оригінальними творами ([1], [2], [3], [10], [11], [12], [13]).

Безумовно, надзвичайно вагому роль у цьому процесі зіграв художник наднаціонального, світового значення, що переніс європейські традиції на американський ґрунт. Це Сергій Кусевицький. Блискучий віртуоз, він прекрасно володів звуком, що мав густий та теплий тембр, а завдяки чудовій техніці смичка звук міг бути незвичайно довгим. Сучасників вражали також бездоганність його штрихової техніки і довершеність фразування. Про це неодноразово інформувалося у тогочасній пресі, зокрема: «У грі п.Кусевицького ніщо не спрямоване у сторону зовнішнього віртуозного блиску і бажання вразити публіку різними технічними хитрощами. Соковитість і співучість звука, що видобувається ним із товстих струн інструмента, дивовижно витончене фразування і чіткість пасажів здаються зовсім неймовірними, коли пригадуєш громіздкий вигляд інструмента, на якому грає віртуоз. Все це чаклування основане на надзвичайно тонкому знанні виразових засобів контрабаса і планомірному їх використанні. Техніка С.Кусевицького – саме техніка контрабасиста, і можна лише від душі пошкодувати, що талановитий артист до цих пір не мав можливості створити постійне коло своїх учнів, які б зберігали заповіти його гри» (1916 р.) [3, 94]. Звучання контрабаса Кусевицького сучасники порівнювали із «прекрасним альтовим голосом», «ніжними трубами з сурдиною», «вищою ніжністю духового інструмента, якому важко віднайти назву», «скрипково-флейтовим унісоном». Зрештою, С.Кусевицького назвали творцем «цілого комплексу нечуваних дотепер звучностей», «нового світу звуків» [2, 41]. У композиторському доробку С.Кусевицького – Концерт для контрабаса з оркестром (варіант для контрабаса і фортепіано), п'єси для контрабаса і фортепіано – «Анданте», «Вальс-мініатюра», «Сумна пісня», «Гумореска».

Серед найвідоміших чеських контрабасистів – Франтішек Черні, професор Празької консерваторії, концертмейстер і соліст, автор тричастинної праці «Сучасна школа для контрабаса». У його творчому доробку – твори для контрабаса і фортепіано, зокрема Концертна балада, Мазурка, «Думка», «Любовна пісня», «Мрії», Вальс-фантазія, Ноктюрн, Інтермеццо, а також важливі для розвитку техніки «Тридцять етюдів-каприсів».

Інший представник чеської школи Франтішек Гертль, – композитор, диригент і контрабасист, педагог Празької консерваторії та Академії музики, виконавець, перший контрабасист оркестру Чеського радіо, учасник Чеського нонету, автор традиційної «Школи для контрабаса» та «Школи гри на контрабасі в джазі і танцювальному оркестрі» – у своєму доробку має Концерт для контрабаса з оркестром, Сонату для контрабаса і фортепіано та ін.

Австрійський контрабасист Едуард Маденський, професор Віденської академії музики і мистецтва, перший контрабасист Віденської опери і симфонічного оркестру Віденської філармонії, визначний соліст, написав п'єси для контрабаса і фортепіано «Спогад», «Мрія», «Гарантела», два зошити етюдів «*Akkordstudien*».

Необхідно також згадати Едуарда Нанні, одного з найвідоміших французьких контрабасис-

¹ Цій проблемі присвятив своє дисертаційне дослідження Л.Раков [5], окремі відомості зібрані в інших працях: [3, 150-167] (у розділі, підготовленому Л.Раковим), [12, 166-179] та ін.

тів, соліста-віртуоза, першого контрабасиста кращих оркестрів Франції, зокрема оркестру Комічної опери, професора Паризької консерваторії, автора «Школи» для чотири- і п'ятиструнного контрабаса. Ним захоплювалися як виконавцем, йому присвятили свої твори Е.Боза (віртуозна п'єса на основі літер його імені), А.Шапюї, Ж.Рів'є, Н.Хіг'є. Серед творів Е.Нанні - п'єси, віртуозні етюди, етюди-капризи та ін.

У творчому доробку італійського контрабасиста Гвідо Галільяні – П'ять імпровізацій, Марш, «Десять маленьких етюдів», збірник «Двадцять чотири мелодичних етюди» та інші твори для контрабаса соло, твори для контрабаса з фортепіано («Пульчинела» та ін.), твори для контрабаса з оркестром.

Поступово збагачуючись, сольний контрабасовий репертуар значно поповнився завдяки приєднанню до загальної течії розширення сфери концертності, яка частково проявлялася в музичному мистецтві ще першої половини ХХ ст. і виявилася однією із домінантних у його другій половині. У цей час зростають як питома вага власне жанру контрабасового концерту, так і роль принципу концертності в цілому, активізуються пошуки шляхів оновлення жанру та розширення виразово-тембрального спектру інструмента.

У панорамі контрабасового концерту ХХ ст. як твори досить традиційного художнього вирішення, так і твори яскраво оригінальні, іноді значно віддалені від свого структурно-семантичного інваріанта. У даному контексті робиться акцент на найвагоміші для структурно-семантичної, стильової еволюції жанру зразки і водночас підіймається питання про твори маловідомі чи незаслужено забуті.

Концерт для контрабаса з оркестром С.Кусевицького (1874-1951), написаний у 1905 р. з допомогою Р.Глієра, був виконаний автором у цьому ж році в симфонічному концерті Філармонічного товариства (задум твору відноситься до 1902 р.) [2, 27-28]. Як писав критик І.Ліпаєв після першого виконання концерту, «дві перші частини, що звучать без перерви, наповнені елегійною настроєністю, мелодичністю, інколи досить доречно збагаченою пасажами спеціального віртуозного характеру. А головне, що велика рідкість, в Концерті вкладено багато безпосереднього почуття, живого темпераменту, що особливо заражає слухача в останній частині» [2, 28]. У цьому новаторському, високохудожньому творі замість утотоження концертності зі змаганням заради самого змагання, замість всеохоплюючої ідеї віртуозності заради віртуозності, часто характерних для концертів попередніх століть, С.Кусевицьким вказані концертність і віртуозність підпорядковано безпосередності почуття, і в цьому – самобутність, новий значний крок у художньому вирішенні жанру. Завдяки своїм високим художньому і технічному рівням концерт – у репертуарах кращих контрабасистів світу.

Концерт для контрабаса з оркестром С.-Б.Порадовського (1882-1957) написаний у 1929 р. для свого співвітчизника – одного із найвизначніших польських виконавців і педагогів А.-Б. Цеханьського¹. Твір повертає до романтичної поємності у жанрі концерту. На це вказують завершеність тематизму та внутрішня замкненість і відокремленість епізодів. Семантичне поле цього одночастинного концерту складають пізньоромантичний пафос і тонка елегійність. Окремі епізоди твору характеризуються підвищенням ролі оркестрової партії, внаслідок чого на деякий час функція солюючого контрабаса наближується до функції інструмента оркестру. Відтак можна говорити про спробу симфонізації жанру концерту у творі Порадовського.

Концерт для контрабаса і фортепіано теоретика, композитора і педагога Георгія Конюса (1862-1933) також одночастинний. Це різновид контрабасового концерту з елементами симфонізації музичної тканини, який досить далеко відходить від структурно-семантичного інваріанта жанру. У помірно-повільній темповій палітрі (Moderato – Largo – Moderato) трьох розділів форми виражені елегійність і драматична насиченість, лірика, експресія і патетика кульмінаційних вершин, часом пізньоромантичне напруження, підсилене альтераційністю гармонії, та барви імпресіоністичної пасельності. У цьому колі почуттів домінує семантика взаємозв'язку, а не змагання чи віртуозність, що лише додають внутрішньо-глибокого почуття та зовнішнього блиску.

¹ Для А.Б.Цеханьського були також написані концерти з оркестром З.Кассера і А.Цвюдзіньського й інші сольні і камерні твори [3, 147].

Навпаки, домінантно-сольний тип концертності¹ з ієрархічною підпорядкованістю оркестрової партії сольний спостерігається у Концерті для контрабаса з оркестром Е.Нанні (1872-1942). Розкриття віртуозних і мелодичних можливостей контрабаса, якими прекрасно володів автор, відбувається на фоні дотримання нормативності у структурі концертного циклу: енергійна цілеспрямованість розвитку першої частини, широкодіапазонний розмах кантилени другої частини та віртуозність фіналу. Таким чином, структурно-семантична тенденційність твору компенсується технічними і тембровими інноваціями, які й визначають високий рівень художнього вирішення жанру у даному творі.

Серед найкращих контрабасових творів ХХ ст. – одночастинний Концерт для контрабаса з оркестром Едуарда Тубіна (1905-1982), естонського композитора і диригента. Твір написаний у 1948 р. в Швеції. Для цього надзвичайно складного концерту характерний високий рівень симфонізації жанру. Вільна форма наповнена глибоко-драматичним змістом із декількома величезними хвилями напруги, насиченою фактурою, тональними і гармонічними зіставленнями, складністю модуляційного процесу, технічною складністю. Філософська проблематика, водночас високі рівні віртуозності і драматизму, що особливо загострено звучить у партії соліста в каденції, та значний розвиток оркестрової партії виявляють у даному творі риси концерту-симфонії.

Зразком симфонізованого концерту також є Концерт для контрабаса з оркестром Ф.Гертля (1906-1973), написаний у 1957 р. З точки зору ігрової взаємодії виконавських партій, їх комунікативної специфіки в єдиному симфонічному цілому при загальному домінуванні соліста високий рівень розвитку притаманний обом партіям – сольній та оркестровій. Цей концерт вирізняється неабиякою чуттєвістю до можливостей інструмента: досить складна сольна партія вимагає володіння на високому рівні як технікою, так і кантиленою. У цілому для даного твору характерні також тенденція до монументальності форми, збереження усталеної циклічної композиції та пост-романтичності звучання.

Концерт для контрабаса з оркестром білоруського композитора А.Богатирьова, написаний у 1963-1964 рр., «прозорістю» звучання народно-жанрового матеріалу різко відрізняється від попередніх творів. Тематизм концерту здебільшого побудований на слов'янських танцювальних та пісенних елементах, де носієм національного начала є соліст. Перевага партії соліста над оркестровою фактурою, трактування останньої як акомпануючої, значна нівеляція ролі діалогу між солістом і оркестром дозволяють віднести цей концерт до домінантно-сольних зразків жанру. Поєднання народно-жанрового начала з імпровізаційністю віртуозного плану є специфічною рисою даного твору.

Контрабасові концерти є також у творчій спадщині Т.З.Кассерна, А.Цвюдзіньського, Л.Монтага, З.Тібая, Е.Штейна, Ф.Фонтена, Л.-Е.Ларссона, П.Черноіваненка, К.Іванова, І.Жванецької, А.Мірзоева й інших митців, солюючий контрабас – в концертах Г.В.Генце, А.Ешпая та ін.

Розглянувши в загальних рисах розвиток контрабасового мистецтва у ХХ ст. в цілому та жанру концерту зокрема, звернемося до аналогічних аспектів в українській музиці [3], [7]. Своїм становленням українське контрабасове мистецтво завдячує чеським музикантам. Один із них – Федір Воячек – жив в Україні з 1883 р., де був концертмейстером групи контрабасів Київського оперного театру та інших оркестрів, викладачем класів контрабаса київського музичного училища і консерваторії (1913-1934 рр.). Інший – О.Шпергль – очолював групу контрабасів оперного театру (1919-1953 рр.), а також вів класи контрабаса в музичному училищі та в консерваторії (1934-1949 р.р.). Вони «перенесли на український ґрунт традиції класичної чеської контрабасової школи» [3, 120] та сприяли подальшому розвитку нашого національного мистецтва.

Вагому роль у цьому процесі відіграв С.Херсонський – концертмейстер групи контрабасів Одеського оперного театру, викладач класу контрабаса Одеської консерваторії, з 1936 р. – концертмейстер групи контрабасів Державного симфонічного оркестру України, викладач, згодом доцент Київської консерваторії. У 1954 р. С.Херсонський переїжджає до Мінська, де відіграє значну роль у становленні білоруського контрабасового мистецтва як педагог Мінської консерваторії і концерт-

¹ Даний тип визначено згідно з класифікацією І.Кузнецова (класифікація жанрових типів концерту з точки зору виконавської взаємодії ігрових партій, їх комунікативної специфіки). [4, 15-16].

мейстер групи контрабасів оперного театру. Потім знову повертається працювати в Одесу. У творчому доробку С.Херсонського – ряд перекладів для контрабаса. Серед його учнів – Ф.Козик, В.Беляков, В.Сремєєв.

Ведучим українським контрабасистом стає Б.Сойка, онук та учень О.Шпергеля. Творча доля Б.Сойки пов'язана із симфонічним оркестром оперної студії при Київській консерваторії (1938-1940 рр.), оркестром Держрадіокомітету України (1940-1941 р.р.), симфонічним оркестром Київського театру опери і балету (1946-1968 р.р.), педагогічною діяльністю у Київській консерваторії (від 1949 р., з часу її закінчення), він є членом журі всесоюзних конкурсів контрабасистів (1980 р., 1984 р., 1988 р.). Б.Сойка збагатив контрабасовий репертуар більш як 30 перекладами сонат, концертів, які увійшли до навчальних програм музичних училищ і консерваторій.

З оркестром консерваторії Б.Сойка виконав Концертну симфонію для контрабаса та альту К.Д. фон Діттерсдорфа. Працюючи концертмейстером групи контрабасів симфонічного оркестру оперного театру, виконав свою партію у близько 150 операх і балетах, всі соло контрабаса.

Як педагог Б.Сойка виховав значну плеяду контрабасистів. Його учні займають провідні місця у кращих оркестрах України, Санкт-Петербурга, Волгограда, виховують нові покоління контрабасистів. Серед учнів Б.Сойки – Ю.Шишов (Державний симфонічний оркестр України), Е.Лашук, А.Апальков (Київський театр опери і балету імені Т.Г.Шевченка), С.Белоусов (Київський театр опери і балету імені Т.Г.Шевченка, учасник всесоюзного конкурсу контрабасистів), І.Квач (артист Київського театру опери і балету, викладач консерваторії, учасник трьох всесоюзних конкурсів контрабасистів), учасники всесоюзних конкурсів С.Решетілов, В.Рябоконь, В.Волинець та багато інших діячів українського контрабасового мистецтва.

Контрабасові твори з'являються у доробках українських композиторів. Оскільки цим питанням практично не займалося українське музикознавство, то наведемо перелік відомих творів.

Українську контрабасову спадщину поза жанром концерту сьогодні складають такі твори [6], [8], [9]:

- Я.Верещагін. «Фреска» для контрабаса і фортепіано;
- Л.Грабовський. 2 Тріо для фортепіано, скрипки і контрабаса;
- А.Загайкевич. Музика після вірша «Короп» О.Лишеги для кларнета, фагота, контрабаса та електронного запису;
- С.Колобков. Тріо для віолончелі, контрабаса і фортепіано;
- В.Лиховид. Дуєт для контрабасів;
- Г.Ляшенко. П'єси для контрабаса і фортепіано;
- В.Маник. «Присвята Й.С.Баху» для флейти, челести, контрабаса та ударних;
- В.Мартинюк. «Соп фюосо» – концертна фантазія для флейти, скрипки, акордеона, гітари, контрабаса та ударних;
- Є.Мілка. 3 Концертні п'єси для контрабаса і фортепіано (варіант – з камерним оркестром), «Сипучі піски» за поезією Ж.Превєра для мішаного хору, контрабаса і вібрафона;
- І.Небесний. «Останній обряд старого ворожбита» для чоловічого голосу, саксофона-альта, контрабаса, фортепіано та електроніки;
- О.Пушкаренко. Сонати для контрабаса і фортепіано;
- Б.Стронько. «Біле дихання» для двох скрипок, двох контрабасів і фортепіано;
- К.Цепколенко. «Коли нитка увірветься, то їй ніколи не зібрати всі перли знову» для саксофона-тенора, ударних, баяна, контрабаса соло;
- Л.Юріна. «XING» для тромбона, контрабаса, фортепіано та ударних та інші твори.

Український контрабасовий концерт розпочинає свій активний розвиток у 80-х роках ХХ ст. Серед зразків жанру Концерт для контрабаса з оркестром композитора і контрабасиста Євгена Мілки; Концерт для контрабаса з оркестром «Купальський» Якова Лапинського, вперше виконаний Володимиром Беляковим; Концерт для контрабаса з оркестром «Романтичний» Геннадія Глазачова, вперше виконаний в Одесі Ігорем Чекалюком; Концерт для контрабаса і фортепіано Петра Ладженського; Концерт для контрабаса і фортепіано контрабасиста Григорія Оканя; Концерт для конт-

рабаса з оркестром Геннадія Ляшенка, прем'єра цього твору відбулася на фестивалі української музики – він прозвучав у виконанні Ігоря Квача та оркестру Київської консерваторії спершу у Дніпропетровську, згодом у Києві.

Хоча український контрабасовий концерт на сьогодні представлений нечисельними зразками, та навіть незначний творчий доробок вже є певним здобутком на фоні нечисельності контрабасової музичної літератури взагалі, і української в тому числі. І це є наш, національний доробок.

У цілому в контрабасовому мистецтві ХХ ст. жанр концерту проявляє себе як такий, що активно еволюціонує з точки зору його структурно-семантичних характеристик. У множинності зразків жанру – твори із високим рівнем симфонізації (Г.Конюс, Е.Тубін), яскравим домінантно-сольним началом (Е.Нанні, А.Богатирьов), рисами поемності (С.Б.Порадовський) або тенденцією до збереження усталеної циклічної композиції та монументальності форми (Ф.Гертль), високим рівнем віртуозності у високохудожньому трактуванні (С.Кусевицький) та ін.

Українське контрабасове мистецтво у ХХ ст. створило благодатний ґрунт для розвитку жанру концерту. Отож, на сучасному етапі необхідно здійснити систематизацію й аналіз музичного матеріалу в цілому, і жанру концерту зокрема, а відтак – виявити і проаналізувати риси самобутності українського контрабасового концерту, ознаки тенденційності та індивідуалізації у його художніх вирішеннях, а також визначити його роль у загальному розвитку сучасного контрабасового мистецтва. Це одна із проблем, на яку необхідно звернути увагу вітчизняного музикознавства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Азархин Р.М. Контрабас. – М.: Музыка, 1978.
2. Астров А.В. Деятель русской музыкальной культуры С.А.Кусевицкий: – Л.: Музыка, Ленингр. отд., 1981. – С.13-45.
3. Контрабас. История и методика: Уч. пособие / Ред.-сост. Б.Доброхотов. – М.: Музыка, 1974. – С.73-150.
4. Кузнецов И.К. Фортепианный концерт: К истории и теории жанра: Автореф. дис... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Московская гос. консерватория. – М., 1981. – С.15-16.
5. Раков Л.В. Контрабас в симфонической, оперной и камерной музыке конца XIX-XX в.в. (К вопросу о роли оркестрового исполнительства в развитии советской контрабасовой школы). Автореф. дис... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Московская гос. консерватория. – М., 1980.
6. Союз композиторов Украины: справочник / Ред. Н.Гордийчук, автор-сост. А.Муха. – К.: Музична Україна, 1984.
7. Столярчук Б. Контрабасисти України. – Рівне: Держ. ред.-вид. підпр-во, 1992.
8. Твори композиторів і музикознавчі праці, написані між Х і ХІ з'їздами Спільки композиторів України. – К.: Центр муз. інформ. СКУ, 1999.
9. Dictionary of Ukrainian composers / by I.Sonevits'kyi and N.Palidvor-Sonevyts'ka. – Lviv: Union of Ukrainian composers, 1997.
10. Elgar R. Introduction to the Double Bass. - St. Leonards on Sea, Sussex, 1960. – P.35-60.
11. Gajdos M. Slovník kontrabasistu. – Kroměříž: Rlaus Trumpf, 1994.
12. Pelczar T. Kontrabas od A do Z. – Warszawa, 1974. – S.166-195.
13. Planyavsky A. Geschichte des Kontrabasses. – Tutzing: Verlegt bei Hans Schneider, 1984. – S. 561-688.

Oleg Luchanko

THE CONCERTO GENRE IN THE CONTEXT OF DOUBLE BASS ART OF THE 20-TH CENTURY

The development of double bass art of the 20th century is given in this publication. The concerto genre is analyzed in this context. The general features of concertos by S.Kusevits'kij, S.B.Poradovs'kij, G.Konjus, E.Nanni, E.Tubin, F.Gertl, A.Bogatyriv are revealed. The Ukrainian double bass art and double bass creative work of Ukrainian composers are given. It is an actual problem of Ukrainian musicology.

ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

Євгенія Шуневич

ПРО СПЕЦИФІКУ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ РОБОТИ У КАМЕРНОМУ ХОРІ «ЛЕГЕНДА»

У статті робиться спроба опису специфіки вокальної роботи двох відомих диригентів – Олега Цигилика та Ігоря Циклінського в хоровому колективі «Легенда».

Духовна спадщина попередніх тисячоліть багатогранна, але у розмаїтті людської творчості музика була і є одним із найвагоміших чинників у духовному розвитку цивілізацій. Від часів єгипетських жерців, мудреців Сходу, античних мислителів музиці надавалось особливе значення як найбільш дієвому засобові впливу на духовну та психофізичну природу людини.

З усіх мистецтв музична творчість, особливо творчість людського голосу, стоїть на найвищому щаблі божественності. «Ця творчість є в мініатюрі точною копією закону, який діє у Всесвіті. Удари серця, пульс, вдих і видих – усе це дія непорушного ритму, що забезпечує життєдіяльність усієї природи. Дихання проявляється як голос, як слово, як звук, який ми чуємо і зовні і в собі», – зауважує видатний індійський співак і музикант Хазрат Інайят Хан [14, 12].

Немає такого почуття або відчуття, яке неможливо було б передати голосом. Саме співочому голосу властиве яскраве втілення образів і почуттів у музиці. Індивідуальність забарвлення, сили, діапазону в поєднанні із виконавською майстерністю має фантастичний вплив на слухача.

Особливо переконливо проявляється це в хоровій музиці, адже хор – це унікальний музичний організм, життєдіяльність і повноцінне функціонування якого великою мірою залежать від дій координуючого і керуючого центру – диригента.

За останні роки успіхам і творчим здобуткам камерного хору «Легенда», що є лауреатом і дипломантом численних національних та міжнародних конкурсів (Польща, Угорщина, Німеччина, Словаччина, Франція, Бельгія, Австрія), присвячено чимало публікацій у пресі. Серед них: «Нові хорові надбання «Легенди» – автор А.Власюк (газета «Вільне слово», 31 липня 2003 р.) [6]; «Хор «Легенда»: роки шліфують майстерність» – автор О.Куц («Жива вода», 2000, липень, №7) [7]; «Оновлена «Легенда» підтвердила свій клас» – автор О.Марітчак («Високий Замок», 8 травня 2003 р.) [10]; «Міжнародний успіх «Легенди» – автор Б.Пиц («Галицька Зоря», 26 липня 1991 р.) [12] та багато інших. Дані про диригентів опубліковані у довідниках: Бурбан М. Цигилик Олег Іванович // М.Бурбан. Хорове виконавство Львівщини. Хори. Диригенти. Посібник-довідник. – Дрогобич–

Львів, 1999, – [5, 256]; Бурбан М. Циклінський Ігор Михайлович [5, 256]. Усі ці публікації носять довідковий або оглядовий характер.

Метою публікації є спроба описати і порівняти специфічні методи вокальної роботи з хорovими партіями та солістами двох відомих керівників хору «Легенда». У статті також висвітлюється питання роботи над хоровою технікою, засобами емоційного впливу диригента на співаків в умовах репетиційних занять з колективом та в індивідуальній формі. Досягнення мети може відбутись лише через реалізацію таких завдань, як виховання високої вокально-ансамблевої звучності, доброго художнього смаку, почуття відповідальності, згуртованості.

Базовим матеріалом для вироблення хорової техніки є людські голоси, які завдяки своїй гнучкості й тембру можуть створити такий ансамбль, що його не здатен замінити жодний інший інструментальний колектив.

Як відомо, величезна частина хорових творів різних жанрів включає в себе окремі епізодичні або розгорнуті сольні партії. Тому в статті також акцентується увага на вагомій ролі солістів, принципах їх підбору, що впливало з репертуарної політики колективу та мало вплив на його професійний ріст.

Перший керівник хору «Легенда», заслужений діяч мистецтв України Олег Цигилик дбайливо і водночас професійно формував колектив. Головним для нього було створити хор, де кожен співак володів би не тільки вокальними даними, а передусім високою виконавською культурою, основами вокально-хорової техніки.

Слід зазначити, що словосполучення «хорова техніка» трактується у хорознавстві однозначно. Найбільш точним у його визначенні був К.Пігров, який трактує це поняття так: «Під хоровою технікою треба розуміти ось що: вміння вільно розпоряджатися своїми голосовими даними, тобто давати найточніші відтінки у висоті звука, силі його і характері; витончене вміння співати інтервали і гами; розвинене гармонічне чуття, нерозривно пов'язане з чуттям ансамблю, вміння сприймати і передавати ритм виконуваного твору і різноманітні його відтінки; розвинене і покірне волі співака дихання; хорошу дикцію, музично-теоретичну грамотність, яка давала б можливість сприймати даний музичний матеріал не тільки природною музичною інтуїцією, але й цілком свідомо» [11, 149].

У репертуарі О.Цигилик тяжів до народної пісні в усьому розмаїтті форм цього жанру – від мініатюр до полотен, творів хорової класики. Таким чином, закладався певний фундамент майбутньої готовності колективу до виконання найрізноманітнішої хорової музики. Разом з тим, запрошуючи іменитих солістів, Олег Цигилик переслідував певну мету – виховувати потенційних виконавців сольних епізодів у своєму колективі. Так, наприклад, у «Неаполітанській тарантеллі» Дж. Россіні солював Корнель Сятецький – заслужений працівник освіти України, професор Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І.Франка; у творах А.Кос-Анатольського «Ой візьму відерце», «Летів пташок» в обробці О.Спаринського – Ірина Кліш – доцент цього ж університету. Згодом сольні партії почали виконувати учасники «Легенди», учні класу Олега Цигилика – Василь Опришко («Легенда» М.Леонтовича), Є.Аудерська («Ave Maria» Дж. Каччіні), Болеслав Курек.

Багато часу Олег Цигилик присвячував вокально-хоровій роботі. Як професійний хормейстер, він вимагав якості звучання не тільки окремого соліста, партії, але й хору загалом. Характерною особливістю цього періоду було те, що Олег Цигилик як педагог вокалу сам займався підготовкою та вихованням солістів для свого хорового колективу, адже солістами були учні його вокального класу. Маючи можливість щодня працювати з хористами індивідуально, Олег Іванович, таким чином, виявляв потенційних солістів і визначав час, коли той чи інший хорист міг гідно виконати со-

льний епізод чи партію.

У 1987 р. «Легенда» зазнала суттєвих змін: молодий і енергійний новий керівник Ігор Циклінський значно розширив виконавські обрії колективу. Основою нової «Легенди» стали співаки хору «Сонорес»: значно помолодшала і зменшилась кількість виконавців – «Легенда» вже не капела, а камерний хор. Репертуар колективу орієнтований насамперед на сучасну європейську музику, адже хор – частий і бажаний гість на різноманітних фестивалях і конкурсах країн Європи.

Ігор Циклінський продовжує виховувати не тільки хористів, але і солістів у лоні колективу. Гідний учень свого вчителя, Олега Цигилика, він продовжує дотримуватись тих самих принципів, що стосуються підбору кадрів. Вже стали традиційними прослуховування до хору «Легенда». Незважаючи на більш чи менш стрімку плинність кадрів, пов'язану з тим, що склад хору переважно студентський і після закінчення навчання в Дрогобичі хористи від'їжджали з міста, в різний час солістами «Легенди» було чимало яскравих особистостей.

Репертуар хору, що святкує своє 35-річчя, не просто вражає, він приголомшує: європейська музика від епохи Ренесансу до сучасності, обробки народних пісень світу, у тому числі таких екзотичних для слов'янських слухачів, як японські, африканські; широко представлена вітчизняна духовна спадщина; окрема сторінка – негритянський спірічуелс. Отже, у цьому репертуарному «океані» завжди знаходилась робота для солістів.

На відміну від свого попередника, І.Циклінський не займається вокалом із солістами. Він як професійний хормейстер і диригент зосереджує увагу власне на хоровій специфіці, не вдаючись до прискіпливої вокальної роботи. Саме тому солістами стають найбільш яскраві за своїми вокальними даними, певною мірою вже професійно сформовані співаки хору, які мають добру вокальну школу. Отже, тепер «Легенда» – хоровий колектив, що не потребує запрошених сольних виконавців, здатний виконати найрізноманітніший репертуар.

Добре знаючи індивідуальні вокальні та психологічні особливості кожного соліста, маючи інтуїцію, диригент пропонує солістам твори, де вони могли б себе якнайкраще виявити. Так, теплий, дещо народного плану голос Лілії Кобільник найприродніше звучав при виконанні відповідних творів. Анастасія Бих пробувала себе як джазова співачка, тому їй найкраще вдавались сольні епізоди у негритянських спірічуелсах, як і Болеславу Куреку, для якого була характерна естрадна манера співу. Маючи добру вокальну школу (випускники Львівської державної музичної академії ім. М.Лисенка) «славетні» тенори «Легенди» – Петро Швайковський, Любомир Кончаківський, Тарас Коберинко – чудово виконували сольні партії у хорових концертах Д.Бортнянського, А.Веделя, М.Березовського, літургії М.Вербицького. Публіка донині пам'ятає їх неперевершене виконання негритянських спірічуелсів; кожен з них мав свою неповторну «родзинку». Студентка Дрогобицького державного музичного училища ім. В.Барвінського Таїсія Шафранська (клас Г.Угрин) – цінне відкриття; її міцне, професійне, «оксамитове» меццо-сопрано є справжньою окрасою хору. Однак во добре в її виконанні звучать окремі сольні епізоди у квартетах та твори, де вона є солісткою – це негритянські спірічуелси, народні пісні, особливо переконливо вона інтерпретує сольну партію у творі «Ой ви, донці» в обробці М.Гобдича. Важко аналізувати власне виконавство, адже рідко хто сприймає свою діяльність об'єктивно і неупереджено. Про себе зазначу, що співачку-вокалістку відкрив у мені Олег Цигилик, навчалась вокалу у народного артиста України, професора Б. Базиликута, далі професійну освіту здобула у Львівській державній музичній академії ім. М.Лисенка (клас заслуженої артистки України, професора В.Чайки). Пріоритетним напрямком у своїй педагогічній роботі вважаю навчання академічної манери співу, що відбивається і на моїй виконавській практиці,

тому найбільш близькими є сольні партії у хорових концертах, сучасній духовній музиці (В.Степурко, Л.Дичко), обробках народних пісень.

Побутує думка деяких педагогів-вокалістів, на мій погляд цілком несправедлива, що спів у хорі може зіпсувати співака-вокаліста. Це абсолютно неможливо, коли в колективі ведеться робота з вокального виховання, коли професійність і якість співу – найважливіший пріоритет і мета диригента. Це підтверджується багаторічним власним досвідом і досвідом тих, хто співає не тільки в хорі, але і сольо. Як відомо, співаками професійних хорів стають здебільшого солісти-вокалісти, наприклад: камерний хор «Київ» та ін.

Якщо диригент є високопрофесійним хормейстером, добре знає природу кожного типу голосу, працює над вокалізацією хорових партій, домагається високопозиційного, близького звучання, опертого, але не форсованого, звуку, тобто дотримується всіх засад вокальної методики, ніякої шкоди для розвитку вокального голосу не може існувати. Звичайно, ідеальною була б присутність у хорі педагога – вокаліста, який стежив би за станом голосу кожного хориста і соліста, надавав би відповідні методичні консультації та поради.

Зрозуміло, що хоровий спів дещо відрізняється від сольного, він має певні специфічні особливості, пов'язані насамперед з тим, що кожна хорова партія має звучати як один голос, тобто створювати ансамбль (незалежно від сили звука, певного індивідуального забарвлення, специфічних недоліків кожного окремого голосу, та навіть від різних вокальних шкіл – ідеться про класи різних викладачів). Сольний спів вимагає найповнішого розкриття всіх якостей вокального голосу, насамперед характерного індивідуального, неповторного тембру, сили звука, власної виконавської манери.

Саме над поєднанням цих особливих відмінностей і ведеться робота диригента. Тембри окремих хористів не нівелюються, не вихолощуються, а доповнюють один одного, створюючи таким чином фарбу цілої партії, збагачуючи звучання цілого хору.

Важливою в роботі солістів над творами є інтерпретація, яка вимагає художнього осмислення музичного образу кожного сольного епізоду і втілення його в реальне звучання. Зважаючи на широку і різнопланову палітру репертуару хору, для цього потрібен неабиякий вокальний, виконавський, музичний та життєвий досвід, музично-теоретичні знання, а деколи – інтуїтивні відчуття трактування сольної партії залежно від жанру, стилю, епохи виконуваного твору.

У роботі над хоровим твором, де є сольні епізоди, диригент творить два умовні шари – *tutti* та *solі*. Драматургія твору, концепція та інтерпретація пласту *tutti* безпосередньо впливає на ті ж виконавські аспекти пласту *solі*. Саме тому диригент наділяє певною свободою солістів, даючи їм можливість творити, але з урахуванням узагальненого трактування певного хорового опусу. Єдиною і незмінною вимогою диригента до солістів є ансамблевість між виконавцями квартетів, тріо, дуетів у найширшому розумінні.

Ось перелік солістів і творів, у яких виконувались соло:

Петро Туринський, Євгенія Аудерська-Шуневич – «Із-за гори сніжок летить» М.Леонтовича; Тетяна Василів – сопрано, провідна солістка з 1987 р. по 1992 р. – «Місяць ясний», «Ой Семене, Семеночку» А.Кушніренка, «Червона калина» Л.Дичко, «Стрекотунья-белобока» з «Пушкінського вінка» Г.Свиридова, філіппінська народна пісня в обробці П.Магдама «Ili ili tulog anay», венесуельська народна пісня в обробці П.Сохо «Allegres pregonan», літургія М.Вербицького.

Болеслав Курек – баритон – «Гори мої» В.Зубицького, негритянські спірічуелси.

Володимир Коциловський – бас – «Борода» Г.Свиридова з хорової поеми «Ладога».

Сергій Теслюк – бас – сольна партія в літургії М.Вербицького.

Ліля Кокільник – альт – «Гори мої» В. Зубицького, «Золоті ключі» Є.Станковича.

Петро Швайковський – тенор – Літургія М.Вербицького, спірічуелси.

Тарас Коберинко – тенор – Літургія М.Вербицького, Хоровий концерт «Ангел вопієше» М.Вербицького, «Отче наш» В.Степурка, «Тіло Христово» (давньоукраїнська монодія 16 ст.), «Псалом» Ф.Іванова, Хоровий концерт № 25 А.Веделя, Хоровий концерт №15 Д. Бортнянського, «Ой там, за горою» М. Леонтовича, «Шуміла ліщина» М.Скорика (обробка для хору М.Гобдича), негритянські спірічуелси: М.Хоган «I'm gonna sing till the spirit», Р.Шоу «If I got my ticket», Х.Джонсон «Ain't got Time to Die», запис літургії на CD у 2002 р.

Любомир Кончаківський – тенор – «Коли тоту комоницю сіяли» В.Волонтира, негритянські спірічуелси.

Назар Дадак – бас – літургія М. Вербицького.

Анастасія Бих – сопрано – «Співомовки» Ю.Алжнева, негритянські спірічуелси: Г.Сміт «Ride the Chariot», М.Хоган «Old Time Religion».

Таїсія Шафранська – альт – літургія М. Вербицького, Псалом» Ф.Іванова, Хоровий концерт № 25 А.Веделя, Хоровий концерт №15 Д. Бортнянського, «Засвічу свічу» в обробці Г.Гаврилець, «Ой ви, донці» в обробці М.Гобдича, «Щедрівка» Ю.Алжнева, «Теменькая нічка» В.Степурка, «Гори мої» В.Зубицького, негритянські спірічуелси.

Євгенія Аудерська-Шуневич – сопрано, провідна солістка з 1987 р. по 2005 р. – літургія М.Вербицького, Хоровий концерт «Ангел вопієше» М.Вербицького, Хоровий концерт №15 Д. Бортнянського, Хоровий концерт № 25 А.Веделя, Хоровий концерт №14 А.Веделя «Не імамі інія поміші», Хоровий концерт М.Березовського «Отче наш», В.Степурка «Отче наш», «Колискова» з концерту «Гори мої» В.Зубицького, «Заклучне Купало», «Золоті ключі» Є.Станковича, народні пісні та колядки: «В кінці греблі» обробка Б.Лятошинського, «Порізала-м пальчик» обробка О.Бондаренка, «Шуміла ліщина» обробка М.Гобдича, «Що то за предиво» В.Барвінського, «Щедрівка» Ю.Алжнева, «Зажурили сі буйнії гори» М.Ластовецького, «Теменькая нічка» В.Степурка, «А в Єрусалимі»; «Tristis est anima mea» Ф.Пуленка, «Shenandoach» Д.Ерба, філіппінська народна пісня в обробці П.Магдама «Ili ili tulog anau», венесуельська народна пісня в обробці П.Сохо «Allegres pregonan», негритянські спірічуелси.

Солістами «Легенди» в різний час були Марія Луців, Корній Коляда, Леся Журавська, Наталя Самокішин, Юрій Шуневич, Віктор Шуневич, Олена Кобільник, Ірина Матієчко, Тетяна Стоянська, Ліля Павліш, Оксана Неспляк, Назар Польвий, Наталія Вачко, Любов Лоек, Віталій Чавва, Вікторія Надточей, Назар Тацишин. Про останнього варто зазначити, що він має унікальний голос (тенор-альтіно) і активно входить у сольний репертуар.

За час свого існування колектив записав 2 аудіокасети і 2 CD. Вони презентують літургію М.Вербицького та європейську музику. Сольні партії виконують уже згадувані Є.Шуневич, А.Бих, Л.Журавська, Т.Коберинко, П.Швайковський, Н.Дадак, С.Теслюк, Т.Василів.

Творча робота в хоровому колективі європейського рівня, яким є «Легенда», надзвичайно збагачує кожного учасника. Щоденна праця над чистотою інтонації, виробленням навичок ансамблевого співу є тим необхідним елементом, без якого немислимий будь-який хоровий спів. Однак перед «Легендою» завдання значно серйозніші: підготовка до конкурсів вимагає вміння читати партитури карколомної складності, використання власної музичної уяви, виконавського досвіду, витримки, розуміння найрізноманітніших стилів давньої і сучасної музики. Усі ці аспекти змушують хористів бути гідними рівня свого колективу.

Хоровий колектив «Легенда» є доброю школою для його учасників, які продовжують вокально-хорові традиції в інших знаних професійних колективах України – Львові, Тернополі, Івано-Франківську, Києві.

Підсумовуючи вищезазначене, можемо з упевненістю констатувати, що досягнення якісного хорового звучання залежить не тільки від засвоєння хористами правильних вокально-технічних навичок, але й від загальної культури співака, від його естетичного вміння оцінити почуте. Культура хорового звучання значною мірою залежить і від внутрішнього вокального слуху, і від бачення хористами та диригентом перспективи творчого задуму, колориту і характеру музики в цілому.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бенч-Шокало О. Камерний хор «Легенда» // О.Бенч-Шокало. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції. – К.: Український світ, 2002 – С. 194.
2. Бермес І. Еволюція хорового руху на Дрогобиччині в контексті розвитку культури Галичини (від «весни народів» до 1942 р.) – Дрогобич, Коло, 2002.
3. Бурбан М. Високі ноти партитури життя Олега Цигилика // «За вільну Україну». – 1999. – 3 квітня.
4. Бурбан М. Цигилик Олег Іванович // М.Бурбан. Хорове виконавство Львівщини. Хори. Диригенти. Посібник-довідник. – Дрогобич-Львів, 1999. – С. 256.
5. Бурбан М. Циклінський Ігор Михайлович // М.Бурбан. Хорове виконавство Львівщини. Хори. Диригенти. Посібник-довідник. – Дрогобич-Львів, 1999. – С. 256.
6. Власюк А. Нові хорові надбання «Легенди» // «Вільне слово». – 2003. – 31 липня.
7. Куц О. Хор «Легенда»: роки шліфують майстерність // «Жива вода». – 2000. – Липень. – №7.
8. Лашенко А. Хоровая культура: аспекты изучения и развития. – К.: Музична Україна, 1989.
9. Лашенко А. Українське хорове мистецтво ХХ ст. // Музичне виконавство. Кн. 6. Вип. 14. – К.: НМАУ ім. П. Чайковського, 2002. – С. 18-31.
10. Марітчак О. «Оновлена «Легенда» підтвердила свій клас» // «Високий Замок». – 2003. – 8 травня.
11. Пігров К. Керування хором / Загальна ред. О.Зінківського. Вид. 2, виправлене і доповнене, – К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962.
12. Пиц Б. Міжнародний успіх «Легенди» // «Галицька зоря». – 1991. – 26 липня.
13. Сов'як Р. Співає «Легенда» // «Радянське слово». – 1989. – 28 липня.
14. Хан Хазрат Инайят. Мистицизм звука. – М., 1997.
15. Цуден А. Від монодії до спірічуелсу: камерний хор «Легенда» представив свій перший компакт-диск // «Поступ». – 2002. – 4-10 квітня. – С. 12.

Evgenya Shunevych

TO A QUESTION OF STUDYING OF SPECIFICITY OF VOCAL-CHORAL JOB IN CHAMBER CHORUS «LEGEND»

In article attempt of the description of specificity of vocal job of two known conductors – Oleg Tsigilyk and Igor Tsiklinskyj in choral collective «Legend».

Оксана Депутат

ЕТАПИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ПІСНІ НА ТЕРЕНАХ КАНАДИ

У статті досліджуються особливості хорової творчості українських канадців та їх роль у збереженні національної самоідентичності.

На сторожі своїх національно-культурних прав ми ставимо не лише своє слово, рідну мову, а й свою багату пісню, у якій відбиті характерні риси нашого народу. Великим надбанням української національної культури є народна творчість, у тому числі гуртовий спів, у якому знайшли своє відображення життя народу, його історія, побут, думки, мораль, світосприйняття. Гуртовий спів з віками перетворився в хорову музику, що стала найдавнішою питомою галуззю української культури. Великі фольклорні надбання, різні традиції побутового гуртового співу, а відтак століття поступу професіоналізму робили це мистецтво природною, улюбленою формою духовної діяльності нашого народу. Через певні історичні обставини багато українських діячів – музикантів, акторів, художників, письменників діють в рамках чужинних культур, входять в їх структуру і створюють українські мистецькі осередки. До сьогодення дня в працях науковців неможливо було щось знайти, щоб торкалося стосунків цих людей до України та їх внеску у світову культуру. Навпаки, наших краян всіляко переслідували, вважали зрадниками народу. Тільки з набуттям Україною статусу незалежної держави почали визнавати українську діаспору та її досягнення для національної культури. Але, на жаль, на теперішній час немає досліджень культурного процесу української діаспори в Канаді. Враховуючи праці А.Рудницького, В.Витвицького, М.Гайворонського та інших, ми не можемо собі уявити цілісної картини українського культурного процесу за кордоном, зокрема в Канаді. Відтак головною метою статті є спроба відтворити один із багатьох важливих елементів творчого процесу емігрантів в Канаді – розвиток української пісні як важливого чинника у збереженні національної самосвідомості.

Любов до пісні глибоко закорінена в нашому народі. Цю любов він узяв із собою тоді, коли помандрував у світі шукати кращої долі. Українська пісня була завжди з ним на різних етапах його життя, і цю пісню він передавав своїм нащадкам. Оскільки перші українські поселенці були мало грамотними та людьми фізичної праці, на перших зустрічах, пов'язаних з ностальгією за рідним краєм, часто згадували про українську пісню як товариша і розради в біді. З того часу започаткувала свій розвиток українська пісня. Хорове мистецтво є невід'ємною частиною нашої спадщини. Життя народу, його історія, побут, думки, сподівання знайшли свої відображення в гуртовому співі, що викристалізувало правдиві національні музичні риси. Кінець XIX – початок XX ст. позначений великим розвитком української хорової творчості в різних її жанрах як на Україні, так і за її межами. Праця композиторів над обробкою народної пісні завжди була правдивою школою опанування композиторської майстерності, творчого виконання, збагачення музичної мови свіжими виражальними засобами. Особливо велику роль вона відіграла у створенні національних рис. Хорова п'єса стала одним з найбільш популярних жанрів хорової музики, на розвиток якого великий вплив мали творчість наших поетів – Т.Шевченка, І.Франка, Лесі Українки, В.Сосюри та ін. Широко розвинулася театральна музика, у тому числі оперна, в якій хор займає провідне місце.

Українська хорова музика сприяла духовному піднесенню людей, не тільки слухачів, а й ви-

конавців, єднала їх і допомагала відчутти себе одним народом, підтримувала патріотичні почуття. Одним з перших організаторів культурно-освітньої і громадської діяльності був Кирило Геник, який прибув до Вінніпегу в 1896р., де вже проживало кілька тисяч українських емігрантів. Саме він дав поштовх до створення читальні ім. Т.Г.Шевченка і був одним з перших ініціаторів художньої діяльності українців. Так само, як і в Галичині, перше товариство «Руська бесіда», засноване в 1861р., так і в Канаді перша українська читальня ім. Т.Г.Шевченка, заснована в 1899 р., брала на себе всі права і обов'язки, що визначали коло їх діяльності [1, 63]. І потрібно зауважити, що мета, яку ставили перед собою її члени, була також спільна – пропагування і розвиток української музики і пісні. Наші співвітчизники були свідомі того, що збереження рідного коріння буде будівельним матеріалом для підростаючої молоді, і бажали якнайкраще цьому сприяти. Недарма перші хорові концерти були присвячені Т.Г.Шевченку – найсильнішому будителю української душі. Його гостре слово нікого не залишало байдужим. Перший концерт на честь Т.Г.Шевченка, відбувся в читальні, присвяченій його імені 1 травня 1904 р. У Вінніпезі на зібранні згаданий вище Кирило Геник прочитав реферат про життя і творчість Т.Шевченка; Теодозія Яремій, яка в той час щойно прибула зі «старого краю», виконала соло «Думи мої» та «Вулиця» в супроводі скрипаля Петра Угринюка; Іван Косовий виконав декілька творів на фортепіано; Степан Колтик прочитав вірш «До Основ'яненка». На концерті також виступав чоловічий хор [4]. Отож, аматорські форми музикування в Канаді розпочалися саме концертом на честь Т.Г.Шевченка в Вінніпезі, і ця добра традиція триває й дотепер, кожного року в березні влаштовуються шевченківські концерти в різних місцевостях Канади. Присвята концертів була різною (ювілейні, благодійні, до відкриття різних пам'ятників чи закладів або святкові), але головним було те, що вони єднали людей, створювали можливість національної самореалізації у сфері музики, однієї з найбільш дієвих духовних чинників у національній традиції. Часто для організації святкових вечорів Товариство Об'єднаних Українських Канадців (ТОУК), яке виникло в Едмонтоні в 1918 р., згуртовувало свої виконавські сили у різних місцевостях і влаштовувало справжні свята української музики – фестивалі, які, на жаль, на Україні не були так поширені. Перший «Всескrajовий фестиваль української народної пісні, музики і танцю» відбувся 15-16 липня 1939 р. в Торонто за рішенням Центрального Виконавчого Комітету Товариства «Український Робітничо-Фармерський Дім» (ЦВК ТУРФДім) [3]. Цей фестиваль, як і всі наступні, мав велике значення не тільки в історії культурного розвитку українського народу в Канаді, але й був цінним вкладом для розвитку загальноканадської культури. У своїх статтях Матвій Шатувський писав: «Фестиваль у Торонто після висилки Дівочого мандолінового оркестру на гастролі по Канаді в 1926 і 1927 рр. є другою найбільшою подією в історії художньої діяльності ТУРФ Дім. Як боротьба українського народу в Канаді за свої громадянські права, за те, щоб з чужинницької еміграції стати неподільною частиною канадського народу, була затяжна, важка, вимагала великих зусиль і навіть жертв з боку передових, прогресивних сил українського народу з великими труднощами, з затратою великих зусиль і енергії пробивала і далі пробиває собі шлях в скарбницю загальноканадської культури» [2, 57].

Незважаючи на те, що хорове мистецтво започаткувалось майже одночасно з театральним, воно довгий час не становило важливої частини у художній діяльності канадських українців. Лише значно пізніше, у 1930-1940-х роках, утворилися аматорські хорові колективи, які в переважній більшості склалися зі старокраєвих українців, хоча з кожним роком число канадськонароджених українців збільшувалось. Великим стимулом у розвитку хорового мистецтва стали фестивалі, які після Другої світової війни часто відбувалися у Вінніпегу, Торонто, Калгарі, Едмонтоні, Ванкувері, Віндзорі, Монтреалі, Форт Вільямі та інших містах. У той період започаткувались і розвинулись

такі прославлені хорові колективи, як чоловічий хор ім. Т.Г.Шевченка, жіночий хор «Гайліка», мішаний хор ім. Матвія Поповича у Торонто, чоловічий хор «Бандурист» і жіночий хор «Барвінок» у Вінніпегу, хор «Трембіта» в Едмонтоні, жіночий хор «Берізка» у Гамілтоні.

Велике пожвавлення хорової еміграції в Канаді відбулося після припливу нової еміграції з Європи після Другої світової війни. Це були диригенти з музичною освітою та великою диригентською практикою. Багато хто з них взяли під свою опіку церковні хори, інші дали початок новим хоровим колективам. До Едмонтону на деякий час прибув надзвичайно талановитий диригент Лев Туркевич, колишній диригент Львівського оперного театру та репрезентативного на еміграції чоловічого хору «Ватра». Він за короткий час зусиллями хору Народного Дому поставив оперу «Катерина» Миколи Аркаса, п'єсу «Ой не ходи, Грицю» Михайла Старицького. Переїхавши до Торонто, став диригентом новоствореного чоловічого хору «Прометей», жіночого хору «Чайка», організував два вокально-симфонічні концерти (1951, 1952 р.). У Монреалі виникає хор «Україна» під керівництвом Нестора Городовенка, колишнього мистецького керівника капели «Думка» в Києві. В Едмонтоні в 1953 р. виникає чоловічий хор «Дніпро», співзасновником і диригентом якого став Роман Солтикевич. Сам він, уродженець Лемківщини, студіював музику та хорове мистецтво в Музичному інституті ім. М.Лисенка у Львові. Ще в Україні організував великий мішаний хор, який прославився в Сяночині, а також керував студентським хором у Кракові. У повоєнних часах керував хором втікачів у Австрії. Прибувши до Едмонтону, як уже згадано, в 1953 р. організував чоловічий хор «Дніпро». Крім того, керував хором української католицької катедри Св.Йосафата, відтак хором української православної катедри Св.Івана та молодіжним хором СУМК при катедрі Св.Івана.

Хор «Дніпро» був побудований на понадконфесійній та організаційній основі з власним статутом, який поклав собі за мету плекати рідну пісню та пропагувати її серед іншомовного населення. Хор вирішив своїми виступами збагачувати різні громадські імпрези, спеціально організовані Комітетом Українців Канади, тобто обслуговувати свою громаду, готувати окремі концерти з різною програмою, а також виступати по радіо- та телебаченні. Перші два виступи хору «Дніпро» відбулися в грудні 1953р., де прозвучали обробки українських колядок. Хор часто виступав на музичних фестивалях в Едмонтоні і здобував перші місця в своїй категорії. У 1962 р. колектив отримав трофей «Булея» за найкраще виконання пісень. У 1966 р. видавець едмонтонської газети «Джорнал» (Edmonton Journal) Бейзил Дін запросив хор на конвенцію видавців і редакторів англійської та французької преси Канади, яка відбулася в Джеспер Лодж, Джеспер. Концерт пройшов з великим успіхом, культурний і прихильний вияв чужинців до хору був великою моральною нагородою. У 1975 р. при хорі була створена танцювальна група під керівництвом Наталі Доброліж та оркестрова під проводом Івана Ахтимійчука.

До музичної діяльності хору «Дніпро» потрібно додати виступи на різних громадських імпрезах, а саме: Листопадові свята, Шевченківські концерти, відзначення свята Державності України, Свято Героїв, концерти колядок і щедрівок та ін. Хор відзначив свій 15 і 20-літній ювілей музичної діяльності величавим концертом. У 1978 р. розпочалася нова сторінка музичної діяльності хору «Дніпро», зокрема творча співпраця з маестро Володимиром Колесником. Маестро В.Колесник – колишній диригент і директор Національної опери України ім. Т.Шевченка в Києві, а в той час мистецький керівник і диригент Товариства української опери в Канаді. Творча співпраця з маестро В.Колесником дала можливість хору «Дніпро» виконувати твори великої форми, планувати великі проекти з симфонічним оркестром.

Протягом свого 45-літнього існування хор працював над розширенням репертуару. Коли

глянути на музичну діяльність хору, то можна відчутти широкий жанровий та стильовий спектр. З духовної музики в репертуарі зустрічаємо твори Д.Бортнянського, М.Березовського, А.Веделя, М.Вербицького, М.Лисенка, Я.Фіяли, А.Гнатишина. Твори великої форми: ораторії «Неофіти», «Святий Дніпро», кантати «Жалібний марш», «Шевченкові», «Єднаймося», «Завойовники прерій», опери «Купало», «Запорожець за Дунаєм», «Украдене щастя», «Гайдамаки», «Утоплена», «Перша весна», «Катерина» та багато інших. Хор «Дніпро» – це рідкісний музичний колектив, що проіснував близько 50 років. У ньому можна побачити співаків різного віку, а за час свого існування через нього пройшло понад 230 хористів. Однак найбільша цінність – це те, що члени хору «Дніпро» своєю любов'ю до української пісні підняли її на належне місце в музичній культурі Канади і тим самим заклали свою цеглину в розбудову української музичної культури у світі.

Кінець XIX і початок XX ст. ознаменований значним розвитком української хорової творчості в різних її жанрах. Праця композиторів над обробкою народної пісні завжди була справжньою школою опанування високої майстерності, творчого виконання, збагачення музичної мови свіжими виражальними засобами. Особливо велику роль відіграла вона у створенні національних рис. Хорова п'єса стала одним із найбільш популярних жанрів хорової музики, на розвиток якого великий вплив мала творчість наших поетів – Т.Шевченка, І.Франка, Лесі Українки, Олександра Олеся, В.Сосюри та ін. Широко розвинулася театральна музика, у тому числі оперна, де хор займає провідне місце.

Хорові твори великої форми – кантати, ораторії, реквієм, вокально-симфонічні поеми, започатковані ще М.Лисенком і продовжувані К.Стеценком, С.Людкевичем, М.Вериківським, Л.Ревуцьким, тепер широко розвинулись у творчості Л. Грабовського, В. Губаренка, М. Скорика, Є. Станковича, Лесі Дичко та ін.

Старше покоління диригентів, яке принесло з України традиції українського хорового виконання, поступово відходить, а на їх місце приходять молоді талановиті диригенти з академічною музичною освітою та великою любов'ю, пошаною і зацікавленням до української культури, однак із недостатнім знанням характерних особливостей українського хорового мистецтва, української хорової спадщини.

Відчуваючи значну потребу в підвищенні рівня хорової культури поза межами України та створенні умов молодим диригентам для ознайомлення з характером та скарбами української хорової музики, з українським хоровим репертуаром, в 1976 р. був організований перший семінар хорових диригентів в Анкастері та Онтаріо. Ініціатором був маестро Володимир Колесник, організатором – провінційна рада онтарійського Комітету Українців Канади. Відгуки були дуже позитивні, з різних кінців Канади та з північної Америки приїхали ентузіасти хорового мистецтва, і молоді, і більш досвідчені диригенти. Успіх семінару був настільки великий, що довелося організовувати подібні семінари і в наступні роки. У 1979 р. цю місію взяло на себе Українське музичне товариство Альберти, що стало одним із найбільш поважних проєктів товариства. З того часу аж до 1997 р. в Едмонтоні влаштовувались літні двотижневі семінари хорових диригентів, на які прибували учасники з різних міст Канади, Америки, Австралії, Аргентини.

За 22 роки діяльності семінарів у них взяло участь 211 учасників, багато з них перебувало там декілька разів. Програма навчання охоплювала такі основні теми: диригування (гуртові й індивідуальні практичні і лекційні заняття), хорознавство, аналітична праця диригента над партитурою, художнє опрацювання музично-хорового твору, проблеми інтерпретації та інші складові.

Провідним викладачем і відповідальним за програму навчання був маестро Володимир Колесник (Торонто). Викладачами окремих предметів у різний час були: д-р Мирослав Антонович

(Едмонтон), Іван Гамкало (Київ, Україна), Надія Савин-Вірхнянська (Чикаго, США) і багато інших. Концертмейстерами були: Роксоляна Герасимович (Філадельфія, США), Лариса Кузьменко (Торонто), Тарас Філенко (Київ, Україна).

Двадцять два роки діяльності семінарів хорових диригентів мали великий позитивний вплив на розвиток української хорової традиції у Канаді. Коли зважити, що кожен диригент репрезентував тамтешній церковний чи світський хор, то лише це вказує, як широко впливала діяльність семінарів на культурне життя українських громад у Канаді. Високий рівень викладання під час семінарів, вивчення нових творів та їх пропагування – все це вплинуло на піднесення рівня хорового мистецтва поза межами України.

ЛІТЕРАТУРА

1. Волинський Й. Музична культура Галичини 60-х років XIX ст. // Живі сторінки української музики. Статті, дослідження, публікації. – Київ, 1965.
2. Кравчук П. Наша сцена. – Торонто, 1981.
3. Народна газета. – 20 липня, 1939.
4. Новий шлях. – 26 вересня, 1904.
5. Українські вісті. – 23 листопада, 1978.
6. Українські вісті. – 28 листопада, 1978.

Oksana Deputat

THE PROGRESS OF DEVELOPMENT OF UKRAINIAN SONG IN CANADA

This article makes an attempt to investigate and evaluate the contribution of ukrainian Canadians to their native culture, to the process of the development and establishment of ukrainian choir in Canada.

Ольга Бистрицька

РОЗВИТОК БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА НА КРЕМЕНЕЧЧИНІ У XX СТОЛІТТІ

Стаття розкриває основні аспекти розвитку бандурного мистецтва на Кременеччині у XX ст., враховуючи діяльність як провідних солістів-бандуристів, так і ансамблевих колективів.

Останнім часом українські музикознавці все більшої уваги надають тим питанням, що пов'язані з дослідженням регіонального виконавства, зокрема й бандурного. Адже, ця сфера музичної діяльності є актуальною в часи відродження української національної культури, оскільки вона є своєрідним лакмусовим папірцем на вміння її зберігати та примножувати. Цінним у цьому аспекті є дослідження бандурного мистецтва у західноукраїнських теренах України, зокрема на Кременеччині, що на Тернопільщині. Цей край здавна славився академічними виконавськими традиціями: одночасно сольними та ансамблевими, оскільки вони розвивалися у місцевих освітніх та мистецьких інституціях, якими були в різні часи Кременецька гімназія, ліцей та педагогічний інститут.

Бандурне мистецтво на Кременеччині здавна привертало увагу як місцевих дослідників, так і музикознавців і краєзнавців інших теренів. Серед них Т.Новицька, К.Бачинська, Г.Чернихівський, О.Легкун, О.Бокотей та ін. Але, на жаль, не всі ще питання у цій сфері вивчені та осмислені.

Мета статті – визначити основні аспекти розвитку бандурного мистецтва на Кременеччині

протягом XX ст., беручи за основу діяльність провідних місцевих ансамблів бандуристів та окремих виконавців.

Як зазначає дослідниця українського бандурного мистецтва В.Дутчак, «До XX ст. кобзарське мистецтво як окремий специфічний вид народної творчості українців, що об'єднує епічну імпровізовану співочу манеру і володіння інструментом кобзою (бандурою), носило суто індивідуальний характер» [3, 3]. З часом, у 1902 р., у Харкові на XII Археологічному з'їзді, фундатором новітнього кобзарства Г.Хоткевичем був запропонований сміливий експеримент у справі створення різноманітних ансамблів (дуетів, тріо), що відкрив новий напрям виконавства в бандурному мистецтві.

На Кременеччині одним з перших бандурне мистецтво пропагував відомий у той час бандурист-аматор Кость Місевич. З 1929 р. він з Поділля переїхав у Кременецький повіт, що на Тернопільщині. Поселившись у селі Млинівці, він виготовляв музичні інструменти, любив грати на них, зокрема й на бандурі. Пропагуючи бандурне мистецтво як соліст-бандурист, Кость Місевич знайомив місцевих жителів з традиціями гри на бандурі, з новим репертуаром для цього інструмента. Згодом він виступає в дуеті з місцевими бандуристами-любителями Дмитром Гонтою та в тріо з Данилом Щербиною і Дмитром Гонтою. Вони розгортають велику концертну діяльність з метою популяризації бандури. У 40-х роках XX ст. Кость Місевич широко пропагує кобзарську пісню серед місцевого населення, веде концертну діяльність. Бандура стає змістом його життя. За його словами, «Гра на бандурі – це моя радість». Своєю грою він вмів одухотворити слухачів, вкласти в їхні душі любов до бандурного мистецтва назавжди.

Василь Ємець у своєму «Ювілейному альбомі» згадує про Костя Місевича як про активно діючого бандуриста. За його словами, «Він грає на бандурі не менше як три години денно, пише школу гри на бандурі, випускає пару десятків бандур, залишає багато учнів...» [4, 2].

У Віснику всеукраїнського фестивалю бандурного мистецтва, що відбувся 25-26 серпня 2000 р., зазначено: «Виступаючи з концертами у Львові, Тернополі, Луцьку, Рівному він (Кость Місевич – О.Б.) мав численних учнів, писав аранжування для бандури (до нас дійшли його танцювальні мелодії «Козачок», «Подольночка»), а також сам виготовляв бандури. Місевич склав власноручного підручника гри на бандурі (не зберігся). Його бандура мала 10-12 басів і 18 приструнків, настроєних діатонічно» [5, 2].

Вагомий внесок у пропаганду бандурного мистецтва на Кременеччині вніс Євген Адамцевич. Приїхавши в 60-х роках XX ст. з Полтавщини в с. Великі Бережці Кременецького району Тернопільської області до дочки Лариси, він проживав тут майже рік. З цього часу він часто відвідує Кременець і виступає з концертами як бандурист у місцевому будинку культури, у музичній школі, педагогічному інституті. Він побував з концертами і в Тернополі.

Євген Адамцевич належав до тих кобзарів, які виховувалися як послідовники і земляки славного Остапа Вересая, однак до засвоєння традиційного мистецтва він підходив творчо, зокрема вніс багато свіжого в народне виконавство, збагатив його новими творами і новими засобами інтерпретації. «Великою заслугою кобзаря перед історією українського народу є те, що будучи незрячим, він у своїй феноменальній музичній пам'яті зберіг і доніс до наших днів «Запорізький марш» – унікальне явище української музичної культури, пов'язане з козаччиною» [1, 2]. У його виконанні кременчани почули ряд історичних пісень і дум: Про Байду, Морозенка, Палія, Супруна, Залізняка, Бондарівну, Кармелюка. Виконував він і ліричні пісні «Про часчку-небогу», «Ой піду я лугом», «Ой наступила та чорная хмара», а також жартівливі пісні-скоромовки, сатиричні, родинно-побутові.

Велике, якщо не основне, місце в його репертуарі займали насамперед твори на слова Тараса Шевченка «Заповіт», «Думи мої», «Ой три шляхи широкої», «Вітер з гаєм розмовляє». Звуки його

бандури майже півстоліття промовляли віщими струнами до людей.

Післявоєнні роки в Україні розпочинають новий період бандурного мистецтва. Він позначений яскравими змінами у різних його сферах: створенням розгалуженої освітньої системи, конструктивним удосконаленням інструментарію, формуванням нових кадрів солістів та колективів бандуристів, створенням нового репертуару. Значну роль у розвитку бандурного мистецтва відіграла Кременецька музична школа, започаткована в 1939 р. Її діяльність триває понад 65 років. У 1958 р. вперше на Тернопільщині в Кременецькій музичній школі відкрито клас бандури. Згодом створено ансамбль бандуристів (керівник Кононович О.П.). За цей період вдосконалюється майстерність ансамблю бандуристів. Його керівниками в різні роки були Бродін А.І. – заслужений працівник культури (1965-1975р.), Сиротюк Л.Ю. (1976-1988р.), Харамбура І.С.(1989-1994р.), Новицька Т.Д. (1995-2000р.) Творчо працюють керівники з колективом. Жодне свято в м.Кременці не проходило без виступу ансамблю бандуристів. Колектив веде велику роботу з пропаганди української народної пісні, гри на бандурі. Ансамбль неодноразово удостоювався нагород. У виконанні колективу звучали твори: на слова Т.Шевченка «Така її доля», «Летить галка», «У гаю, гаю», «По діброві вітер виє», «Плавай, плавай, лебедонько», «Попливи, віночку»; музика А.Кос-Анатольського, слова С.Жупанина «Чом, чом, земле моя», українська народна пісня «Ішов козак потайком», українська народна пісня «Прийшла кума до кумоньки».

У 1985 р. на базі Кременецької музичної школи проходить Всесоюзний семінар заступників міністрів культури союзних республік і начальників обласних управлінь культури з досвіду роботи творчих колективів. У роботі цього семінару брав участь і ансамбль бандуристів – керівник Сиротюк Л.Ю. Цей колектив – неодноразовий переможець конкурсу «Творчість юних», що проходив у місті Тернополі, учасник телетурніру «Сонячні кларнети». У цей же час утворюється учнівське тріо бандуристів (керівник Сиротюк Л.Ю.). Зараз у музичну школу прийшло молоде творче покоління. Плідно працюють викладачі по класу бандури Третяк Л. та Гаврилюк О., випускниці Кременецької музичної школи (клас викладача Сиротюк Л.Ю.). У 2003 р. молодими викладачами створений ансамбль «Любисток». Цей колектив є дипломантом обласного конкурсу виконавської майстерності серед викладачів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів, що проходив у 2005 р. в Тернополі. У репертуарі колективу були такі твори, як «Соло для флейти» О.Герасименко, «Чарівна скрипка» І.Поклада, українська народна пісня «Черевички» та ін. Плідно у Кременецькій музичній школі працює дует бандуристок у складі Ольги Гаврилюк та Лілії Третяк. Сольний концерт, що проходив у цьому навчальному закладі, засвідчив високий професійний рівень бандуристок. Щирими оплесками нагородили глядачі виконавців творів О.Герасименко «На крилах мрій», «Як упаде різдвяний сніг», «Темненькая нічка» та ін.

Значна роль у розвитку бандурного мистецтва належить народній аматорській капелі бандуристів Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Тараса Шевченка. А починала роботу капела з невеликого ансамблю бандуристів, створеного при побутовому комбінаті. викладачем по класу бандури Кременецької музичної школи А.Бродіним та вчителем співів середньої школи №3 М.Матерським. Це був ансамбль бандуристів, у якому брали участь працівники побутового комбінату: в'язальниці, кравці, шевці. Колектив постійно працював над поповненням репертуару, таким чином підвищуючи свою професійну майстерність. До участі в ансамблі залучалися й учні місцевої музичної школи. Серед них вихованка школи, випускниця Львівської державної консерваторії ім. М.Лисенка, тепер уже викладач інституту І.Сапіга (І.Харамбура). З ансамблем працювали керівники, які були постійно закохані в пісню і звуки бандури.

У 1969 р. у Кременці було відкрите педагогічне училище. Із студентів та викладачів дошкільного відділу цього навчального закладу був створений ансамбль бандуристів, керівниками якого в різний час були І.Кир'янчук та Г.Фещук. З часом невеличкий ансамбль переріс у великий колектив – капелу бандуристів, яка згодом стає відомою на все місто і поза його межами. Репертуар капели складався із українських народних пісень та творів українських композиторів. За високий професійний рівень капелі бандуристів у 1973 р. було присвоєне звання «Народний самодіяльний колектив». Капела бандуристів Кременецького педагогічного училища постійно чарує слухачів своїм репертуаром та високим мистецьким рівнем, стає окрасою мистецьких дійств, творчих звітів, урочистостей з нагоди відзначення знаменних дат. У цей час капела виступала під орудою творчого керівника А.Левко та концертмейстера О.Вальчук.

У 1985 р. капела бандуристів була удостоєна звання лауреата Всесоюзного конкурсу самодіяльної народної творчості у м. Полтаві та нагороджена великою золотою медаллю. Того ж року капела також стала учасником Республіканського телетурніру «Сонячні кларнети», а через рік уже брала участь в обласному конкурсі хорового мистецтва ім. С.Крушельницької, де здобула I премію (м.Тернопіль). У 1987 р. капела бандуристів стала дипломантом II-го Республіканського свята народної творчості у м. Полтаві.

Керівник цього колективу А.Левко та концертмейстер О.Вальчук постійно перебувають у творчому пошуку, безперервно підвищують свою виконавську майстерність, збагачують репертуар, що сприяє постійному творчому росту колективу. Все це дало відповідні результати: в 1990 р. капела бандуристів – лауреат I-го Республіканського свята кобзарського мистецтва в м.Каневі. Капела брала участь в урочистостях з нагоди відкриття Співочого поля в м.Тернополі. Жодне свято в м.Кременці, жоден творчий звіт району не проходили без участі капели бандуристів педагогічного училища.

З 1990 р. капелу бандуристів цього ж навчального закладу очолюють О.Бистрицька (керівник) та О.Вальчук (концертмейстер). У цей час учасниками капели стають студенти нововідкритих відділів. Найактивніші серед них – студенти та викладачі відділу «Музичне виховання». Репертуар капели поповнюється такими творами, як «Тополина баркарола» (П.Майборода, В.Сосюра), «Моя родина – Україна» (А.Пастушенко, О.Богачук), «Журавка» (О.Білаш), «Учітеся, брати мої» (А.Кос-Анатольський, Т.Шевченко), «Думи мої» (оркестрова обробка О.Вальчук), «Вставай, народе» (О.Білаш, Д.Павличко).

У 1992 р. капела бандуристів Кременецького педагогічного училища – дипломант обласного конкурсу хорових колективів ім.С.Крушельницької, що проходив у м. Тернополі.

Протягом багатьох років капела бандуристів успішно пропагує українську народну пісню та мистецтво гри на бандурі.

Тільки за останні роки капела бандуристів удостоєна багатьох нагород. Чисельність капели зросла до сорока учасників. У 2000 р. капела бандуристів стала лауреатом конкурсних творчих звітів закладів вищої та професійної освіти під гаслом «Воля твоя, Україно, освячена кров'ю батьків», присвяченого 55-ій річниці перемоги у війні з німецьким фашизмом. У 2000 р. капела – дипломант-переможець у номінації кращих колективів у Тернопільській області, а в 2002 р. капела бере участь у концерті майстрів мистецтва та аматорських художніх колективів Тернопільської області, що відбувся в м.Києві. У 2003 р. Народна аматорська капела бандуристів нагороджена дипломом як кращий народний колектив області та дипломом I ступеня як переможець творчого звіту професійно-технічних та вищих навчальних закладів області під гаслом «Козацька слава житиме повік», присвя-

ченого 355-й річниці від початку визвольної війни під проводом Б.Хмельницького. Свідченням високопрофесійної майстерності колективу є його участь у творчому звіті майстрів мистецтв та аматорських художніх колективів Тернопільської області в м. Києві 6 червня 2003 року в національному палаці «Україна». На цій високій сцені капела бандуристів виконувала твори «Дівочі скелі» (І.Пронь, А.Бідюк) та «Вставай народе» (О.Білаш та Д.Павличко).

Капела бандуристів протягом усієї своєї творчої діяльності пропагує українську пісню, бандурне мистецтво, виховує пісню любов до рідної землі, гордість за Україну. У 2004 р. за творчу роботу, вагомий внесок у розвиток і популяризацію бандурного мистецтва капела була нагороджена дипломом I ступеня за перше місце в конкурсних творчих звітах закладів вищої та професійної освіти під гаслом «В своїй хаті своя правда, і сила, і воля», присвячених 190-й річниці від дня народження Т.Г.Шевченка. Останнім часом репертуар капели поповнився новими творами – українською народною пісню на слова Т.Г.Шевченка «Зоре моя вечірняя» (обробка Б.Мандрика), «Було колись на Україні» (обробка А.Грицяя), «Задивилась моя Україна» (В.Камінський, В.Сосюра), українськими народними піснями «Козаче, козаче» та «Чому дівки не йдуть заміж» (обробка О.Вальчук), «Човен хитається» (обробка О.Жижанківського), «Чорний крук у полі кричє» (хор з опери «Богдан Хмельницький» К.Данькевича) та ін.

Великий внесок у пропаганду бандурного мистецтва робить тріо бандуристок Кременецького гуманітарно-педагогічного інституту ім.Т.Шевченка. Протягом останніх років цей колектив міняв свій склад. Але його майстерність виконання постійно була високою. Тріо бандуристок з успіхом виступало на ВДНГ в м. Києві у 1979 р. (М.Зінь, Л.Сиротюк, О.Грицяук). Тріо пропагує українську народну пісню та бандурне мистецтво, постійно виступаючи з творчими звітами. У репертуарі тріо бандуристок (М.Зінь, С.Шимко, О.Вальчук) такі твори, як «Зелена неділя» (В.Уманець, М.Сом), «Журавочка» (Б.Янівський, А.Шкробюк), «Грай, бандуро, грай» (В.Буракевич, П.Воронько), українські народні пісні.

З відкриттям музичного відділу в педагогічному коледжі тріо бандуристів працює в оновленому складі: (І.Харамбура, С.Шимко, О.Музичук). Своєю майстерною грою, задушевним співом тріо в новому складі ще більше завоювало симпатію глядачів. У виконанні колективу постійно звучать наступні твори: «Ти, земле моя» (О.Осадчий, Ю.Рибчинський), «Елегія» (П.Майборода, М.Стельмах), «Росла калинонька» (Я.Цегляр, С.Алексійцев), повстанська пісня «Замовкли бандури», українські народні жартівливі пісні. Тріо бандуристок – дипломант Всеукраїнського фестивалю кобзарського мистецтва ім. К.Місевича, що проходив у серпні місяці 2000 р. в м. Дубно. Останнім часом створений мішаний вокально-інструментальний квартет за участю дуету бандуристок – І.Харамбури та С.Шимко. У репертуарі цього колективу українська народна пісня в обробці Є.Козака «Мав я раз дівчиноньку», пісня М.Колесси на слова Лесі Українки «Не всихайте, пишні квіти», українські народні пісні «Карі очі, чорні брови» (обробка Ф.Васечка) та «Сусідка» (обробка Я.Яциневича). Колектив працює творчо, відроджує українську пісню, веде активну концертну діяльність, пропагує національний інструмент – бандуру.

З відкриттям філіалу Кременецької музичної школи в м.Почаєві. починаючи з 1965 р. зазвучала бандура і в стінах цього навчального закладу завдяки випускниці Тернопільського музичного училища Я.Лисенко, яка в той час працювала викладачем музичної школи. Я.Лисенко бере участь як солістка-бандуристка в концертах, що проходять у містах Почаєві, Кременці та Тернополі. У 1975 р. в Почаївську музичну школу приходить на роботу випускниця Рівненського музичного училища (клас викладача А.Грицяя) О.Бокотей. З цього часу й починає свою дорогу в життя ансамбль

бандуристів Почаївської музичної школи. Протягом 1976–2000 років ансамблем бандуристів керує О.Бокотей. Виступи ансамблю бандуристів радо вітали слухачі міст Почаєва та Кременця Тернопільської області, Бродів та Червоноармійська Львівської області. Уже в 1976 р. учасниця ансамблю бандуристів В.Шаповал зайняла I місце на конкурсі «Творчість юних» у м.Тернополі. У цей час в Почаївській музичній школі створюється й тріо бандуристок у складі В.Шаповал, З.Ільницької та В.Буковської. У репертуарі тріо бандуристок звучать такі твори, як українська народна пісня «Чом, чом, чом, земле моя», пісні на слова Т.Шевченка «Така її доля», «По діброві вітер виє», «У гаю, гаю», «Летить галка», колядки і щедрівки. В скорому часі тріо бандуристок переросло в ансамбль (керівник О.Бокотей). У репертуарі ансамблю бандуристок появилися такі твори, як «Ой зійшла зоря» (обробка М.Леонтовича), «Вербиченька» (А.Грицай), «А мати ходить на курган» (А.Пашкевич, Д.Луценко), «Чорнобривці» (В.Верменич, М.Сингаївський), «Вірність» (С.Діденко, Д.Павличко). З 1985 р. на посаду викладача по класу бандури приходить випускниця місцевої музичної школи В.Шаповал, яка продовжує традиції своєї наставниці О.Бокотей. Збільшується кількість учнів, що навчаються гри на бандурі. В.Шаповал створює ще одне тріо бандуристок (Н.Мудрик, О.Мудрик та В.Шаповал). Репертуар складається із української народної пісні «Добрий вечір, дівчино» та авторських творів «Гюхкає соловейко» (В.Костенко, Г.Биченюк), «Проліски», (В.Сидоренко) «Калинова земля» (Б.Гірський), колядка «Ой ходила Свята Діва». З вересня 2004 р. ансамблем бандуристів керує В.Загорська-Шаповал. Репертуар ансамблю поповнюється такими творами, як «Яничари» (М.Литвин, М.Базилевський), «Україно», «Боже, врятуй Україну» (Б.Гірський), «Калинова земля» (Б.Гірський), «Це моя Україна» (М.Ведмедері, А.Камінчук), «Вишиванка» (М.Ведмедері, В.Крищенко), українські народні жартівливі пісні.

«Кременеччина дала світові чимало талановитих людей. Серед них вихованка Кременецької музичної школи Тернопільської області М.Попілевич – солістка Національного оркестру народних інструментів України. Вона одна з перших кременчан удостоєна звання заслуженої артистки України» [6, 211]. М.Попілевич неодноразово виступала з концертами в рідному Кременці як на сцені музичної школи, у якій навчалась і працювала, так і на сцені районного будинку культури. Своєю вмілою грою на бандурі вона репрезентує українську народну пісню в світі, усвідомлюючи, що пісня – душа народу. Адже в пісні оживає доля українства, його самобутність, віра в невмирущість нації. У репертуарі артистки багато українських народних пісень. З насолодою слухали кременчани у виконанні М.Попілевич українські народні пісні «Лугом іду», «Баламуте, вийди з хати», «Ой не світі, місяченьку», «Ой надіну черевики» та ін.

З теплотою, ліричною задушевністю вона також виконувала й ліричні пісні українських композиторів: О.Білаша – «Криниця мого дитинства», «Журавка», Д.Січинського – «Бабине літо», П.Майбороди – «Ромен цвіт», Н.Андрієвської – «Якби я вміла вишивать», Б.Олексієнка – «У вишневому саду». Особливо поетично звучала у її виконанні дума з поеми «Невольник» Ф.Глушка. У її мелодіях – сум і тривога за Україну, її безмежна любов до рідної землі. У руках М.Попілевич звуки бандури чарують слухача.

Отже, бандурне мистецтво на Кременеччині у XX ст. пройшло етапи репрезентації від сольного виконавства до ансамблевого, включаючи такі форми, як тріо та ансамбль. Найбільш репрезентативними були ансамблі та тріо бандуристів місцевих музичної школи та педагогічного училища (надалі гуманітарно-педагогічного інституту). Це особливо відчутньо в специфіці їхнього репертуару та канцертній діяльності, що переважно базуються на регіональних традиціях виконавства, пріоритетом яких є ансамблеві форми.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бачинська К. Шлях у вічність. – Кременець, 1997, 9 серпня.
2. Войтко В. Невичерпне джерело духовності. – Кременець, 1999. – С.4.
3. Дутчак В.Г. Аранжування для бандури. Івано-Франківськ, Плай, 2003.
4. Ємець В. Ювілейний альбом. – США, 1961.
5. Бандура (Вісник всеукраїнського фестивалю бандурного мистецтва 25-26 серпня 2000).
6. Легкун О., Чернихівський Г. Портрети пером. – Кременець, 2003. – С.211.

Olga Bystrytska

**THE DEVELOPMENT OF BANDURA ART ON KREMENECHCHYNA
IN THE 20TH CENTURY**

The article considers the basic aspects of the bandura art development on Kremenechchyna in the 20th century taking into consideration the activity of the leading solo bandyrists and ensemble collectives.

МУЗИЧНА ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Олег Смоляк

КЛАСИФІКАЦІЯ ПРОСТОЇ ПЕРІОДИЧНОСТІ В ГАЇВКАХ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ

Стаття порушує питання класифікації простої періодичності, яка сформувалася в гвінках Західного Поділля протягом багатовікового функціонування. Тут аналізуються такі рівні поєднання, як бінарний, тернарний та квартнарний.

Останнім часом українські вчені все частіше звертають увагу на питання теоретичного етномузикознавства. Зокрема, їх в першу чергу хвилює та проблематика, яка стосується дослідження народно-музичних форм, в тому числі й піснених. Адже, вони дають можливість більш детально поглянути на етапи становлення народної пісні в плані музичного синтаксису та його складових елементів.

Серед українських етномузикознавців питання народного формотворення вперше порушив Ф. Колесса у праці «Ритміка українських народних пісень» [6, 111-176]. Тут він вперше звернув увагу на джерела його походження, становлення та розвитку. З часом цю проблематику доповнили і розвинули такі українські вчені-етномузикознавці, як В. Гошовський [1, 431-444], С. Грица [2, 123-199], А. Іваницький [3, 35-37; 4, 226-236, 5, 111-119]. Але їхні напрацювання в меншій мірі торкалися такого народнопісенного жанру, як гаївковий.

Мета даної статті – виявити основні принципи формування простої періодичності на рівні класифікаційних елементів, враховуючи їхні бінарні, тернарні та квартнарні поєднання.

Серед гаївок Західного Поділля є лише 5 піснених варіантів представлені однорядковою строфою, в якій присутній класифікаційний принцип поєднання сегментів. У ній, як правило, фігурують три сегменти, де перших два ритмічно споріднені, а третій – контрастний. Такий принцип зіставлення сегментів також властивий парадигмам давнішої фольклорної верстви, зокрема гаївкам «Ялова дощечка лежала» (2 варіанти), «Ой ти, мій льоне, дрібний зелененький», «А вже весна скресла», «Сивий голубоньку». У цих зразках ще збережений інтонаційний синкретизм: пливка, недостатньо організована звукорядна взаємодія, спонукальна модальність, тяжіння мелодії до верхнього зависання, відсутність чіткого кадансування (див. приклад 1).

Приклад 1.

♩ = 108 L. 1. = 7

с. Бенеш Тернопільського р-ну Терн. обл.

1. Я-ло-ва до-щеч-ка ле-жа-ла, ле-жа-ла. 9. Ти мій мн-ані, Тим-ку, ви-би-рай си'Хим-ку

ког-ру хоч, а тоб під-соч.

Найбільш організованим чинником у цьому процесі виступає метрика, яка переважно є кратною і, без сумніву, підпорядкована колективним руховим елементам. Адже, як зазначає С. Грица, «принцип симетрії, без сумніву, лежить в основі магічних обрядів, які супроводжуються колектив-

ними рухами, танками» [52, 125].

Треба зазначити, що класифікаційний принцип поєднання сегментів в аналізованих зразках ще не яскраво виражений: ритмічний контраст виступає лише на рівні однієї-двох складонот. Лише в одному варіанті пісенної парадигми «А вже весна скресла», записаному в с.Константиївка Тернопільського району Тернопільської області, виразно виступає класифікаційний принцип (εεεεεε|εθεθεθ).

Найбільшою кількістю варіантів (28) у західноподільських гаївках представлена чотирисегментна однорядкова форма, в якій присутня подвійна класифікація. Серед них у 16-ти зустрічаються точні повтори двох перших сегментів, а в 12-ти – варіаційні (див. приклади 2, 3).

Приклад 2.



Приклад 3.



Однорядкові чотирисегментні форми із точними повторами двох перших сегментів в основному зустрічаються в гаївках любовної та жартівливої тематики. За семантичними ознаками вони значно пізнішого походження, ніж попередні, а за мелосними – споріднені із давнішою фольклорною верствою. Доказом цього є превалювання в них вузькооб'ємних ладозвукорядів (трихордів та тетрахордів), рецитованих мелоінтонацій спадного характеру, екзальтованого гучного виконавства тощо. Найхарактернішою особливістю у формуванні даного типу однорядкової строфи є саме кадансування (див. приклад 2), що в основному «тупцює» на наближених до основного устою ступенях (II, III, VII). Якщо уважно простежити за ритмоінтонаційним становленням аналізованих варіантів, то тут передусім показовим є перехідний етап від серіації до класифікації, оскільки моноритмічне скандування видовжується лише у половинних та заключних кадансах, та й то лише в межах однієї мори (див. приклад 2).

Треба зауважити, що однорядкові чотирисегментні форми із точними повторами двох перших сегментів поширені майже в усіх районах Західного Поділля.

В однорядковій формі з подвійною класифікацією стабільними в силаборитмічному відношенні є 2 перших сегменти, а мобільними – 3 і 4. Останні, як правило, модифікуються в межах однієї-двох складонот.

Друга група – однорядкова строфа із варіаційними повторами двох перших сегментів – структурується аналогічно до першої. Різниця полягає лише в шкалі охоплення тематики (крім любовної та жартівливої, тут зустрічається і міфологічна, і аграрна), а мелос характеризується ширшими ладозвукорядами (пентахордами, гексахордами) та розвинутішими мелоінтонаціями, які тяжіють до респонсорності (див. приклад 3).

Поширеним принципом формування однорядкової строфи в гаївках Західного Поділля є тернарне класифікаційне зіставлення сегментів у ньому. Серед них найчастіше зустрічається трисегментна однорядкова форма типу авс (7 пісенних парадигм із 12-ма варіантами. Див. приклад 4).

Приклад 4.

с. Біла Чортківського р-ну Терн. обл.



У даних зразках трисегментна класифікація співдіє в дуже вузьких метричних (а відповідно і часових) рамках і охоплює лише 6 мор. У цих варіантах виразно виступає і спонукальна модальність, яка утверджується дворазовим квартовим (окличним) перескакуванням інтонаційного ряду через основний тон і поступенним сповзанням мелоінтонації до нього. Особливо відчутним у структуруванні цього типу однорядкової форми є незавершеність кадансування (в класичному його розумінні). Якщо у варіантах попередньої групи кінцевий устій ритмічно протягується, то в аналізованих він відповідає основній метричній морі (див. приклад 4) і глісандуючим способом поєднується із наступною (початковою) субквартою. При цьому виникає своєрідне відчуття інтонаційно завершеного кола, яке обертається в межах структури однорядкової строфи. Аналогічні способи інтонаційного коловороту проявляються і в інших зразках цієї структурної групи.

Класифікаційна тернарність – явище, породжене насамперед пріоритетом рухових (прикладних) елементів над словом і музикою (художніми). Адже до нашого часу в гаївках даної групи збереглися рухові елементи, які пов'язані із крокуванням (рухом двох рядів один до одного), притупуванням ногами та приплескуванням у долоні), що мають не тільки загальноукраїнське поширення, але й слов'янське. В кожному із цих рухових елементів у давні часи була закладена магія, наповнена відповідним смисловим або прикладним змістом і спрямована до відповідного земного або неземного адресата (явищ природи, богів, інших людей тощо) з прагненням отримати бажаний результат.

Тетрахордні лади, які переважають в однорядковій строфі із класифікаційною тернарністю, також підтверджують давність її походження в межах паратаксічного зіставлення. Частим у цій групі зразків є суцільне глісандування, що підкреслює спонукальну модальність та звукову афектацію. Остання в автентичному виконанні збереглася у Західному Поділлі й донині і є однією з характерних ознак гаївкового жанру.

Тернарна класифікація у чотирисегментній однорядковій формі на терені Західного Поділля менш поширена. Тут вона представлена лише трьома різновидами і охоплює 5 пісенних зразків.

Перший різновид (авсс') – це генетичне розширення аналогічної трисегментної однорядкової форми за рахунок варіаційного повтору третього сегмента. Підтвердженням цього можуть послужити 2 варіанти гаївок «Посію я руту кругу межи гороньками» та «Ой летіла зозуленька, я ї'ся питала», записані в м. Бережанах Тернопільської області. Прикладом переходу від трисегментної структури до чотирисегментної є варіант першої гаївки. Адже перший вірш-колон тут виступає як чотирисегментний завдяки незначному структуротворчому повтору третього сегмента, а другий варіант з усіма наступними є трисегментним (див. приклад 5).

Приклад 5.

м. Бережани Терн. обл.



Варіант гаївки «Ой летіла зозуленька, я ї'ся питала» вже має повні характеристики чотирисегментної однорядкової форми, в якій четвертий сегмент відрізняється від третього лише способом кадансування (недоспівуванням останньої клаузули).

Другий різновид чотирисегментної однорядкової форми (авв'с) в гаївковому масиві Західного Поділля (також, як і попередній) представлений варіантами гаївок «Ти, сивая зазуленько» та «Жила-була царівна».

У варіанті гаївки «Ти, сивая зазуленько», що базується на ритмічній формі вірша 4+4, тричі повторюється лексема другого сегмента. Це, власне, і дає привід для формотворчого завершення однорядкової форми. У даному разі ритмоінтонація, що позначена кроковим елементом (перший сегмент), метрично згущується, ампліфікується (другий і третій сегменти) і завершується дещо розширеним у ритмічному відношенні кадансом (четвертий сегмент). Такий спосіб силаборитмічного поєднання надає мелодичному контуру гнучкості, динамічності, експресії (див. приклад 6).

Приклад 6.

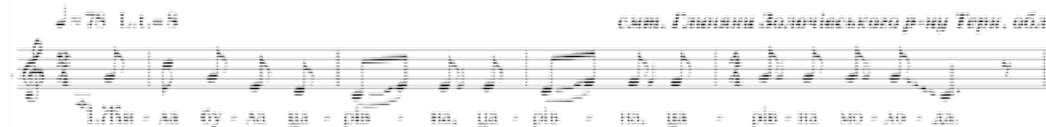
с. Сосулівка Чортківського р-ну Терн. обл



Гаївка «Жила-була царівна», без сумніву, – продукт усно-писемної творчості. Доказом цього є наявність тонічного віршування (відчутне поєднання ямбічно-амфібрахічної стопності), фанфарний тип мелодичного розвитку, секвенційний спосіб зіставлення речень, квінтова скачкоподібність у кадансах (див. приклад 7).

Приклад 7.

с.мт. Глиняни Золочівського р-ну Терн. обл.



Все це – атрибути пісень усно-писемного походження. До речі, дана пісенна парадигма серед наших записів представлена лише чотирма варіантами. Це вказує на значно менше її розповсюдження у західноподільському фольклорному просторі через пізніше її походження.

Якщо принцип структурування в даній гаївці аналогічний до попередньої, то силабомелодичні моделі сегментів дещо незвичні для цього жанру (εεεε|εθε|εθε|εεεεη). Тут виразно відчутний метричний затакт, а це одна із відмінностей музики писемного походження від традиційної.

Варіант пісенної парадигми «Короваї ми були», що записаний в с.Ярославичі Зборівського району Тернопільської області, репрезентує третій підтип чотирисегментної однорядкової форми із тернарною класифікацією (авсв'). Тут на відміну від усіх попередніх структурних поєднань особливо відчутна ритмічна опозиція у третьому сегменті (див. приклад 8). Вона передусім опирається на руховий елемент і є його породженням, а не логіко-синтаксичним (як би здавалося на перший погляд).

Приклад 8.

с. Ярославичі Зборівського р-ну Терн. обл.



Тернарна класифікація в однорядковій строфі властива і двом варіантам пісенної парадигми «А вже весна, а вже красна», записаних в селах Глибочок Борщівського та Сороцьке Теребовлянського районів Тернопільської області, які представляють п'ятисегментне поєднання (аа'ввс). Дані варіанти репрезентують значно пізніші принципи формування. В сюжетах цих гаївок фігурує мотив відходу парубків на військові тренування або збори. Музична стилістика цих зразків – повне підтвердження цього – демонструє фрагментарність секвенційного розвитку, широкооб'ємність мелодії (октава), середньовічний лад (плагальне поєднання іонійського пентахорда з іонійським тетрахо-

дом), тридольна метрика, автентичне кадансування (див. приклад 9).

Приклад 9.
 $\text{♩} \approx 88 \text{ L.t.} = 12$ с. Глибочок Борщівського р-ну Терн. обл.

1. А вже вес-на, а вже крас-на, зі стріх во-да кап-ле, зі стріх во-да кап-ле, зі стріх во-да кап-ле.

Як бачимо, у даному зразку класифікаційна тернарність поєднує в собі дворазове варіаційне повторення першого та другого сегментів із третім, який побудований на опозиційно-ритмічному протиставленні до попередніх. Традиційному однорядковому формотворенню таке поєднання не характерне, бо воно властиве пізнішому модусу мислення реципієнтів. У західноподільському фольклорному середовищі варіанти цієї парадигми не набули широкого розповсюдження і через те представлені лише двома варіантами.

Найскладніша модифікація однорядкової строфи в гаївковому масиві Західного Поділля – квартнарне поєднання чотирьох сегментів (авсд). Воно реалізується у варіантах пісенних парадигм «Колоденський став, болязубський став весь докупи злився» та «Там на горі, на горбочку горішки трясуться», записаних в с.Болязуби Збаразького району Тернопільської області та в с.Підгір'я Золочівського району Львівської області.

Мобільними у цій періодичності виявилися другий та четвертий сегменти. Вони творять ритмічну опозицію до своїх попередніх структур, що найбільш проявляється у передостанніх та останніх клаузулах. Такого роду подвійна опозиційність вже готує основу для формування дворядкової строфи або однорядкової із приспівом чи принаймні є їхньою предтечею. Аналогічний принцип структурування спостерігається і в гаївці «Там на горі, на горбочку горішки трясуться».

Отже, класифікаційні елементи у простій періодичності, які склалися в гаївках Західного Поділля, є першою сходинкою у традиційному формотворенні строфічної музики. Такого роду зіставлення відповідає тій історичній епосі, в якій сформувався календарно-обрядовий фольклор, зокрема й весняний (кінець палеоліту – середина першого тисячоліття до нової ери), що позначений в переважній більшості бінарним типом мелодичного розгортання та скритим паратаксісом.

ЛІТЕРАТУРА

1. В.Гошовский. Украинские песни Закарпатья. – М.: Сов. композитор, 1968.
2. Грица С.Й. Мелос української народної епіки. – К.: Наук. думка, 1979.
3. Іваницький А. Українська народна музична творчість: Посібник для вищих та середніх учбових закладів. – К.: Муз. Україна, 1990.
4. Іваницький А. Українська музична фольклористика (методологія і методика). Навч. посібник. – К.: Заповіт, 1997.
5. Іваницький А. Основи логіки музичної форми (проблеми походження музики): Навч. посібник. – К.: Альтерпрес, 2003.
6. Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень // Ф.М.Колесса. Музикознавчі праці / Підгот. до друку С.Й.Грица. – К.: Наук. думка, 1970.

Oleg Smolyak

THE CLASSIFICATION OF SIMPLE PERIODICITY IN THE SPRING SONGS OF THE WESTERN PODILLYA

The article views the problem of simple periodicity formed in the spring songs of the Western Podillya during centuries-old functioning. Here such equal combinations are analyzed as double, ripple and quaternary.

Юрій Рибак

**МУЗИЧНІ ДІАЛЕКТИ ВЕРХНЬОПРИП'ЯТСЬКОЇ НИЗОВИНИ
ТА ЇХ ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ СУБСТРАТ**

На основі дослідження музичних діалектів Верхньоприп'ятської низовини (північна частина Волинської області) здійснюється спроба розкриття важливіших етнокультурних й історичних процесів на території, яка належить до найактивніших зон формування слов'янської спільноти. Діагностуючими елементами служать численні обрядові пісні, зафіксовані протягом 1996-2002 рр. в експедиціях науковців Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології. Згідно з усталеними у вітчизняній етномузикології традиціями пісенні твори аналізуються на рівнях мелотипології, мелогеографії та етнокультурогенези.

Діалектологічні дослідження у вітчизняній музичній фольклористиці стають дедалі глибшими та набувають значимішої ролі. При цьому, за аналогією до розвинених гуманітарних дисциплін (археології, лінгвістики) та спільно з ними, переслідується мета дослідити важливіші процеси етнокультурогенези нашого народу в контексті передусім слов'янської спільноти.

Кожен із видатних фольклористів-музикознавців тою чи іншою мірою звертав увагу на локальні особливості в етнографічних матеріалах, що сприяло поступовому формуванню географічно-статистичного напрямку в етномузикознавстві. Цінні зауваження такого характеру містяться в більшості праць Ф.Колесси, К.Квітки, однак унаслідок недостатньої забезпеченості якісними польовими матеріалами досягти вагомих результатів у діалектології на той час було неможливо.

Першим в українській етномузикології метод картографування застосував Р.Гарасимчук, який ретельно у такий спосіб позначив ареали побутування гуцульських танців [11]. Особливої активності мелогеографічні дослідження набули у другій половині XX ст., головним чином завдяки старанням В.Гошовського [2; 3]. Накреслюючи перспективи розвитку діалектологічних та, зокрема, музично-славістичних порівняльних студій, В.Гошовський зазначав «Спочатку фольклорист-музикознавці досліджують певні пісенні типи і їх діалектні різновиди, фіксують джерела і територію їх поширення. Потім у визначених ареалах вивчають відповідний матеріал археологи і антропологи, етнографи і лінгвісти. У результаті такої роботи з'являється колективна праця, наукове значення якої сьогодні важко переоцінити ...» [2, 261].

Музичні ареали достатньо змістовно відображають фази історичного розвитку та особливо консервативно проявляються на прикладі обрядового репертуару [6], пік розвитку якого припадає на період формування племінних спільнот. Давно відомо, що вироблений та культивований в етнічній спільноті музичний матеріал зберігає прикметні діалектні риси, за якими можуть бути розрізнені найменші її локальні угруповання. Окремі елементи музичної мови, взяті за основу при визначенні пісенних мелотипів, – ритмічна структура вірша і музично ритмічна схема, характеризуються достатньою константністю. Поява ж у композиціях різних трансформацій тісно пов'язана з етнокультурними та соціальними процесами в середовищі, і тому автентична творчість відображає також динаміку історичного розвитку певної спільноти.

Послідовно і досить плідно музично-діалектологічний напрямок розвивається при наукових організаціях відповідного профілю, зокрема – співробітниками Проблемних науково-дослідницьких лабораторій музичної етнології (ПНДЛМЕ) у Львові і Києві. Їх музично-етнографічні дослідження здійснюються згідно зі спеціальними програмами, підпорядкованими географічному регіонуванню¹.

На цих же наукових засадах розвиває свої етномузикологічні дослідження автор цієї статті, який у складі колективу співробітників львівської ПНДЛМЕ протягом останніх кількох років дослі-

¹ Найплідніших на сьогодні результатів у цьому досягла І.Клименко, яка ретельно дослідила мелогеографію живих наспівів фактично в загальноукраїнському масштабі [7].

джує центральну частину Західнополіської області¹ – так звану Верхньоприп'ятську низовину². Як результат, унаслідок 20 інтенсивних експедицій станом на сьогодні фронтальним способом обстежено понад 100 населених пунктів (близько 80% усієї території), а також досить плідно – прилеглі етнографічні зони: Берестейщину і частково Підляшшя. Загальна кількість верхньоприп'ятських матеріалів у фондах ПНДЛМЕ на сьогодні складає понад 6500 одиниць народної музики, серед яких близько 4000 піснених творів належать до обрядової групи [4].

На основі типології обрядових наспівів у найрозвиненіших циклах – календарному, сезонно-трудовому, родинному (весілля), а також завдяки ретельному картографуванню основних мелотипів у традиції Верхньоприп'ятської низовини вдалось визначити п'ять основних діалектних зон (див. картосхему). У більшості ці діалекти покривають правий берег верхньої Прип'яті; лівобережний масив, хоча й містить багато ідентичних і гібридних форм, служить перехідною смугою, за якою розпочинається Берестейська традиція.

Діалектне групування території Верхньоприп'ятської низовини служить міцним підґрунтям для тлумачення найголовніших етнокультурних процесів, які відбувалися в цьому регіоні.

Найконсервативніші риси притаманні для центральної частини досліджуваної території, де на місці двох споріднених діалектів виявлено самобутній пласт традиційної культури. Ядро цієї спільноти припадає на суміжну для «цирівського» і «ратнівського» діалектів ділянку, означену в ділянці правого берега Прип'яті трикутником міст Ратне – Камінь-Каширський – Любешів. Тут зафіксовано кілька своєрідних мелотипів і не спостережено суттєві інокультурні впливи. Численні мелоареали з розвинених суміжних традицій північного, східного і південного біля витоків Прип'яті напрямків, за незначними винятками, різко обриваються на території низовини. Натомість зовнішнім впливам протиставлена локально своєрідна культура з глибини прип'ятського Полісся, а якщо й помічені якісь взаємовпливи, то – з перевагою місцевих елементів.

Основні напрямки культурних потоків у досліджуваному регіоні, найімовірніше, відбувалися зі сходу на захід, дещо менше – із півдня на північ, а також, можливо, у південному від низовини напрямку.

Один з важливіших діалектів – «цирівський» – у східній частині на рівноправних позиціях контактує із «зарічненським». Окремі ареали обрядових мелотипів формують тут перехідну (міждіалектну) смугу, інші – протиставляються навколишнім із перевагою цирівського діалекту. У свою чергу сильний культурний потік спрямовано з центральної частини низовини до верхів'я Прип'яті. Через певну ареальну пустку – від Шацька до Ратного – там знову проявляються кілька розвинених у центрі мелоареалів, причому – в значно слабших рисах.

Другий з основних культурних потоків поширюється із південного (галицького) напрямку до того ж верхів'я Прип'яті. Відбувалось це вздовж Західного Бугу, а на підході до Шацьких озер знайшло зупинку. Важливо відзначити, що в зоні так званого Головного Європейського вододілу (між Прип'яттю і Західним Бугом) не виявлено жодного локально своєрідного мелотипу. У цій ділянці натомість пропорційно поєдналися етнокультурні елементи півдня (галицькі) та центральної частини («цирівський» і «ратнівський» діалекти) Верхньоприп'ятської низовини. Дещо слабше в районі Надбужжя проявляються елементи Підляської і Берестейської традицій.

Далі південний напрямок поширення культурних впливів закріплюється за пограничними на обох берегах Прип'яті традиціями. Очевидно, слід віддати належне лівобережній культурній групі, розташованій на території Берестейщини. Вона стилістично є досить своєрідною, однак більшість поширених там форм виглядають як видозмінені, або й суттєво трансформовані верхньоприп'ятські. Найчіткіше ця закономірність проявляється дедалі ближче до Прип'яті.

Важче встановити, чи мали місце культурні контакти на південь від низовини. У цьому на-

¹ Під керівництвом автора протягом 1996-2002 рр. у фольклористичних експедиціях найактивнішу участь брали І.Федун, Л.Добрянська, Л.Лукашенко, А.Поточняк.

² Визначення запозичено з геоморфологічної карти Волинської області [1, 10]. У цих межах розташовуються кілька адміністративних районів: Шацький, Ратнівський, Камінь-Каширський, Любешівський, частково Любомльський і Старовижівський.

прямку на досліджуваній території замикаються лише кілька ареалів, але значна їх частина продовжується й далі. Саме тому складно наразі стверджувати, що на основі кількох великих ареалів сьогоднішня домінуюча позиція верхньоприп'ятської традиції може розцінюватися як визначальна протягом усієї історії побутування таких форм. У глибині Полісся ці типи могли консервуватися, тоді як південніше – трансформуватися або й цілком віджити.

Без сумніву, важливіші етнокультурні процеси містять під собою певне історичне підґрунтя. Значимість узгодження даних особливо зростає у тому випадку, коли йдеться про територію активного слов'янського етногенезу, до складу яких більшість науковців зараховують і Верхньоприп'ятську низовину.

В археологічній літературі про крайні північні території Волинської області міститься мізерна кількість інформації. Це мотивується складністю проведення тут розкопок (через сильну донедавна заболоченість), а також тим, що всі відомі з літописів і пізніших джерел важливі історичні події у цілому західнополіському регіоні оминули стороною цю поліську глибинку. Унаслідок браку доказових матеріалів нерідко поширюється думка про незначну роль населення Верхньоприп'ятської низовини у важливих етнокультурних процесах цього регіону. Зокрема загальновідомим є твердження про довготривалу (протягом II-V ст. н.е.) відсутність у межах прип'ятського Полісся корінного населення.

У комплексі археологічних пам'яток суттєвим допоміжним матеріалом спроможні виступити народні пісні. Найактивніше культивування обрядового репертуару, який взято за основу в мело-географічних дослідженнях, припадає на пізньоплеменний та ранньослов'янський періоди. Саме тоді, за археологічними й історичними даними, на території прип'ятського Полісся відбувалися найактивніші етнокультурні процеси: на початку н.е. тут зароджувалась праслов'янська спільнота, а в першій половині I тис. н.е. формувалось протодержавне утворення – так званий «дулібський союз» [5]. Очевидно, що всі ці історичні перипетії відобразились і на формуванні музичних діалектів у верхньоприп'ятському басейні.

З огляду на це особливий інтерес представляє ідентифікація двох найконсервативніших центральних діалектів із відомими з історичних джерел етнокультурними формуваннями у цьому масиві.

Зокрема, у племенну добу територія Верхньоприп'ятської низовини знаходилася в осередку кількох розвинених культур. Спершу такими були представники культури гребінцево-накольчастої кераміки (так звана «волинська неолітична культура» – ВНК) [10], які через лінію теперішнього розмежування у Волинській області поліської і волинської етнографічних областей співіснували з носіями культури лінійно-стрічкової кераміки. Згодом на цій території послідовно перебували групи кулястих амфор та шнурової кераміки, а в епоху бронзи територія низовини слугувала східним кордоном для стжижівської та тшинецько-комарівської культур. У ранньослов'янському періоді на основі відомих тут лужицької, поморсько-кльошової та милоградської культур виникає зарубинецька спільнота, яка в парі з розташованими південніше пшеворцями асоціюється з літописними венетами. На півночі, відразу ж із лівого берега Прип'яті, місцеві поселенці контактували із балтськими племенами.

Визначальним орієнтиром у локалізації носіїв «цирівського» діалекту слугували дві головні водні артерії правобережжя верхньої Прип'яті – Турія і Стохід. Такий спосіб освоєння територій найвластивіший для ранніх племенних спільнот, яких відносять до типу протослов'янських. У зіставленні з археологічними даними межі цього діалекту точно збігаються з північним кордоном розселення представників культури шнурової кераміки (городоцько-здовбицька культура).

Підкріплення історичною інформацією дозволяє констатувати, що в глибині прип'ятського Полісся – на місці «цирівського» і «ратнівського» діалектів – існувало довготривале консервативне етносередовище, яке слугувало важливим осередком розвитку найважливіших культурних спільнот.

Навіть найсильніша в західнополіській місцевості інвазійна хвиля – готів-гепідська (вельбарська культура) – не заторкнула центральної частини Верхньоприп'ятської низовини. Відомо, що в глиб Полісся готи не заходили, а на верхньоприп'ятській території їх пам'ятки не поширюються да-

лі Камінь-Каширського [8]. Тому можна припускати, що лише частина зарубинців була витіснена зі своїх земель далеко на південь, а носії центральних діалектів Верхньоприп'ятської низовини надовго лишилися на своїй території в ізоляції.

Після витіснення готів гунами активне залюднення території Верхньоприп'ятської низовини відбувалось у західній частині – між верхів'ям Прип'яті і Західним Бугом. З кінця V ст. тут розвивається празька культура типу корчак, яка згодом трансформувалась у «дулібський союз». Є підстави припускати, що спільно з пізньозарубинцями Передкарпаття у якості рівноправної консолідуючої сили на західнополіських землях виступило населення двох центральних верхньоприп'ятських діалектів. Унаслідок цих дій із VI ст. дуліби-бужани-волинці поступово освоїли ті ж землі, що й зарубинці-венеди, а ще раніше – представники кількох племінних утворень. Згодом у цих же межах формується спочатку Волинське, а потім Володимирське князівство.

Значною мірою до етногенетичних процесів на верхньоприп'ятській території причетні також носії інших музичних діалектів. На відміну від надбужанської території, заселеної у ранньому середньовіччі переважно вихідцями з центру низовини та пізньозарубинцями Передкарпаття, представники «вижівського» та «заріченського» діалектів, очевидно, належали до давніх слов'янських племен.

Зокрема, кордон східного («заріченського») діалекту точно збігається з межею поширення на цю територію дреговичів. Як відомо, основний їх ареал покриває простори етнічної Білорусі, а з дулібськими племенами вони довгий час мали тісні контакти [9]. Значною мірою у музичному матеріалі це підтверджується протиставленням великої кількості типових форм у співвідношенні «схід-захід», а загалом, – перевагою ямбічних структур у західній (верхньоприп'ятській) традиції, на відміну від пірихічних на сході (Заріченський, Столинський райони і далі).

Найскладніше пояснити історичну приналежність носіїв «вижівського» діалекту. Відомо, що на межі нашої ери тут локалізувалась пшеворська культура, яка піддавалась абсорбуванню з боку зарубинців. Згодом, за археологічними та історичними свідченнями, протягом тривалого часу (II-V ст.) на цій території перебували готи, які витіснили пшеворців і зарубинців, але й не лишили своїх пам'яток після відходу. Музичні ж дані дозволяють констатувати існування тут архаїчного, хоча й недостатньо розвиненого діалекту, в якому трапляється кілька своєрідних, відмінних від навколишніх традицій, форм. У цьому можна вбачати або рудименти не цілком витісненої пшеворської культури, або все ж таки наслідки гото-гепідського перебування.

Узагальнення усіх вище викладених даних дозволяє зробити висновки, що населення Верхньоприп'ятської низовини перебувало в епіцентрі всіх найголовніших етнокультурних процесів на західноукраїнських землях. Від часів Волинської неолітичної культури поліську глибинку заселяли носії з розвинутою автентичною традицією. Упродовж століть досліджувана тут територія, на якій встановлено спадкоємну зміну кількох культурних груп, зберігала свою цілісність і приблизно ті ж кордони. Це слугувало міцним фундаментом для формування і довготривалого розвитку тут спочатку племінної, а згодом ранньослов'янської культури.

Збережений досі поділ території Верхньоприп'ятської низовини за музичними діалектами, можливо, якимось чином відображає давнє етнокультурне розмежування у цих межах, де співіснували культурно своєрідні племена. Зокрема, досі достеменно не з'ясовано, яким був повний склад племен так званого «дулібського союзу» і де вони локалізувались. Очевидно, що у вирішенні другого питання дуже цінними можуть виявитися дані етномузичної діалектології, коли кожен із верхньоприп'ятських діалектів можна пов'язати з локалізацією у цих же кордонах певного племінного утворення.

Такі етногенетичні припущення потребують підтвердження на рівні кожної зі споріднених історіологічних дисциплін. Консолідація наукових здобутків допоможе в майбутньому розкрити не одну таємницю формування й розвитку етнокультурних спільнот, на основі яких розвинулася слов'янська спільнота та, зокрема, український етнос.

ЛІТЕРАТУРА

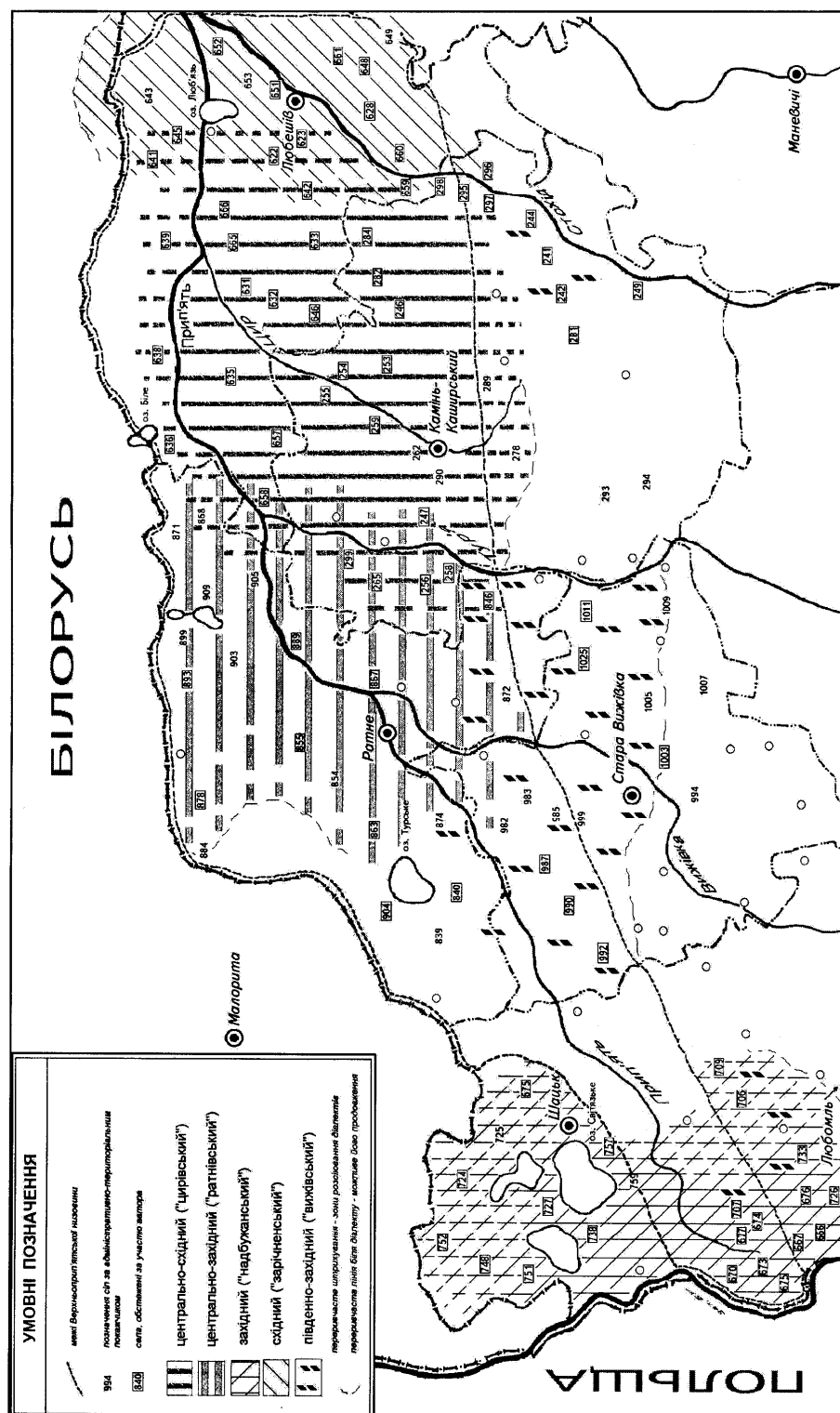
1. Атлас Волинської області. – Москва, 1991. – (Комітет геодезії і картографії СРСР).
2. Гошовский В. У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению. – Москва: Сов. композитор, 1971.
3. Гошовский В. Украинские песни Закарпатья / Под. ред. Л.Н.Лебединского. – Москва: Сов. композитор, 1968.
4. Добрянська Л. Волинсько-рівненські матеріали у фондах ПНДЛМЕ // Етнокультурна спадщина Полісся. Вип. 5 / Упоряд. В.П.Ковальчук. – Рівне: Перспектива, 2004. – С. 127–154.
5. Залізник Л. Полісся в системі культурно-історичних регіонів України (за даними археології) // Полісся: Мова, культура, історія: Матеріали міжнародної конференції / Ред. кол. П.Ю.Гриценко та ін. – Київ, 1996. – С. 182–193.
6. Квитка К. Об историческом значении календарных песен // Избр. труды: В 2-х т. – Москва, 1971. – Т. 1. – С. 73–99.
7. Клименко І. Мелогеографія живних наспівів басейну Прип'яті: Дис. ...канд. мистецтвознавства: 17.00.03. – Київ, 2001.
8. Козак Д. Готи на Волині // Волинь. – № 4. – Луцьк, 2002. – С. 3–16.
9. Лисенко П. Дреговичи / Ред. В.В.Седова. – Минск: Навука і тэхныка, 1991.
10. Охріменко Г. Волинська неолітична культура. – Луцьк: Вид-во «Волинська друкарня», 2001.
11. Narasymczuk R.-W. Tańce huculskie: Z 26 mapami, 64 rycinami, 6 tablicami i 287 melodiami tanecznymi. – Lwów, 1939. – (Prace etnograficzne: Wydawnictwo Towarzystwa Ludoznawczego we Lwowie, № 5 / Pod red. Adama Fischera).

Yuriy Rybak

**MUSICAL DIALECTS OF VERHNOPRUPJATSKOJ DISTRICT
AND THEIR ETHNOCULTURAL SUBSTRAT**

On the basis of researching the music dialects of the Upper Prypiat lowlands (northern part of the Luck area) the author tries to explain major processes of the ethnic culture and history in the territory, which belongs to the most active zones of formation the Slavonic community. As a relevant elements are chosen the multiple ritual songs, which were gathered in fields works of the science officers PNDLME (Research Laboratory of Musical Ethnology by Mykola Lysenko Academie of Music) during of 1996-2002. According to ratified in Ukrainian ethnomusicology traditions, the songs are analyzed on the typology, geographically and ethnogenetic levels.

Картохема. МУЗИЧНІ ДІАЛЕКТИ ВЕРХНЬОПРИП'ЯТСЬКОЇ НИЗОВИНИ.



Ольга Федорчук

МЕЛОДИЧНІ ТИПИ ЛЮБОВНОЇ ПІСНІ «ОЙ ЗВІДСИ ГОРА, ЗВІДСИ ДРУГАЯ»

В ЗАХІДНОМУ ПОДІЛЛІ

У статті зроблена спроба типології мелодичних варіантів пісні «Ой звідси гора, звідси другая», які побутують в терені Західного Поділля в контексті аналогічних варіантів всієї української етнічної території, враховуючи синхронно-діахронний рівень.

В українській музичній фольклористиці все більшу увагу привертають ті питання, які пов'язані з дослідженням варіантної природи народної пісні, зокрема її мелосних розгалужень. До цього часу українські вчені-етномузикознавці вже намагалися звернути увагу на варіативний (варіантний та варіаційний) розвиток народних пісень. Серед них – С.Людкевич, К.Квітка, В.Гошовський, О.Правдюк, С.Грица, А.Іваницький, О.Смоляк. Найбільший внесок у вивчення цього питання зробила С.Грица. Зокрема, її вчення про пісенну парадигму¹ дає можливість розглядати різні рівні споріднення варіантів однієї пісні у часовому та просторовому відношеннях. Але пісенний матеріал в основному розглядався в межах цілої етнічної території, що не дало можливості поглянути на природу функціонування пісні в межах одного етнографічного регіону, тобто спостерігати специфіку її локального побутування.

Мета статті – виявити мелодичні варіанти любовної пісні «Ой звідси гора, звідси другая», які побутують у Західному Поділлі останнім часом, та спробувати зробити типологію їхніх мелосних ознак на основі синхронного та діахронного рівнів.

Однією з найбільш поширених у співочому середовищі Західного Поділля є любовна пісня «Ой звідси гора, звідси другая»². У досліджуваному регіоні її знають майже усі співаки старшого покоління і можуть наспівати у декількох відмінних один від одного варіантах.

Найпоширенішими серед них є варіанти типу А (умовно назвемо їх протяжними³). Їх в основному виконують чоловіки. Це дає підстави стверджувати, що варіанти цього типу у досліджуваному регіоні належать до чоловічого репертуару, а це є незаперечним доказом того, що вони були внесені у західноподільське середовище пізніше.

Щоби простежити шляхи привнесення у досліджуване середовище пісенного варіанта типу А, треба зіставити його з відповідними аналогами, які побутували на початку ХХ ст. у різних етнічних зонах⁴. У цей час (а навіть і швидше) варіанти цього типу найактивніше побутували на території центрального Поділля (Кам'янецький та Летичівський повіти) та Полісся (Бердичівський, Борзенський та Радомишльський повіти). Зокрема, у другій половині ХІХ та на початку ХХ ст. аналогічні варіанти у цих місцевостях зафіксували такі збирачі народної творчості, як А.Постоловський [8, 60], Л.Плосайкевич [7, 37], Марко Вовчок [6, 16]. Споріднені варіанти можна побачити і в інших збірниках, зокрема у О.Рубця з Полтавщини [2, 165], В.Ступницького з Харківщини [9, 25], О.Бігдая з Кубані [4, 228] та ін. До речі, у збірнику «Галицько-руські народні мелодії» Й.Роздольського-С.Людкевича споріднений варіант зафіксований лише у с. Плетеничі Перемишлянського повіту Львівської області (див. приклад 1).

¹ Більш детально з матеріалом про пісенну парадигму можна познайомитися у книзі С.Й.Грици «Мелос української народної епіки» (К.: Наук. думка, 1979. – С. 38-46.).

² Функціонування даної пісні в Західному Поділлі активне і широке. Вона часто виконується як протяжна і маршова при першій нагоді: на весіллях, на різних забавах та гуляннях, при домашніх рукодільних роботах та при походах весільних свит. Її часто можна почути в репертуарі весільних музикантів. Тут вона виступає у жанрі польки та вальсу.

³ В основі умовної назви типу лежить виконавський характер та середовище, у якому виконується пісня.

⁴ За основу пізнавального коду споріднення варіантів ми беремо структуру силабомелодичного ритму.

Приклад 1.

♩ ≈ 96

О. Смоляк. Західне Поділля, 1984р.

А



А зві-ци го-ра, зві-ци дру-га-я, по-між ти-ми го-ронь-ка-ми схо-ди-ла зо-ря.

Й. Роздольський - Людкевич. Галичина, 1902р.

Б



І зві-дси го-ра, зві-дси дру-га-я, ме-жи ти-ми го-ро-нька-ми я-сна-я зо-ря.

А. Постоловський. Центральне Поділля, 1906 - 1922р.

В



Ой зві-дси го-ра, зві-дси дру-га-я, по-між ти-ми го-ронь-ка-ми я-сна-я зо-ря.

Д. Ревуцький. Волинь, 1904р.

Г



І сю-ди го-ра, і ту-ди го-ра, по-між ти-ми го-ро-нька-ми я-сна-я зо-ря.

В. Ступницький. Слобожанщина, 1929р.

Д



По той бік го-ра, по цей бік го-ра, по-між ти-ми кру-ти-ми го-ра-ми схо-ди-ла зо-ря.

А. Бігдай. Кубань, 1897р.

Е



І по сей бік го-ра, і по той бік го-ра, по-між ти-ми кру-ти-ми го-ра-ми схо-ди-ла зо-ря.

Вищезазначене дає підстави висунути найбільш вірогідну гіпотезу щодо способу привнесення даного мелодичного типу у західноподільське співоче середовище. Вона аргументується тим, що у 1920 р. територія Західного Поділля була окупована військами Червоної армії, багато воїнів якої були представниками східноукраїнських співочих традицій. Вони, на нашу думку, й привнесли у західноподільський край «протяжний» мелодичний тип, що за своїми стильовими ознаками є явним представником східноукраїнської співочої традиції.

Менш вірогідними щодо привнесення варіанта типу А у досліджуване середовище є книжна та мандрівна традиції. Оскільки перша через відсутність аналогічних варіантів у друкованих нотних збірниках (маємо на увазі збірники народних пісень М.Лисенка, М.Леонтовича, К.Стеценка, П.Демуцького, К.Квітки та ін.) мало ймовірна, а друга була позбавлена активних міжрегіональних спілкувань аж до 1939 р. через наявність державного кордону.

Якщо зіставити різночасові варіанти пісні «Ой звідси гора, звідси другая», записані в Захід-

ному Поділлі Й.Роздольським (1902 р.) та О.Смоляком (1988 р.), то можна констатувати, що вони мало змінилися як на словесному, так і на структурному рівнях. У сучасних варіантах повністю збережена як сюжетна матриця, так і мовленнєва лексика (структурний рівень позбавлений розгляду через відсутність аналогічного вихідного мелодичного варіанта). Їхній мелосний склад можна аналізувати лише завдяки записам сучасних варіантів. Насамперед впадає в поле зору ритмічна форма строфи, що представлена двома версіями: перша – $^{5+5}/_{(4+4+5)} 2$, а друга – $^{5+5}/_{(4+6+5)} 2$, хоча метрика в обох варіантах ідентична (у четвертому пісенному коліні шестискладник появляється за рахунок дроблення двох чверток на восьмі). До речі, найбільш поширені у західноподільській співочій традиції варіанти зі структурою строфи $^{5+5}/_{(4+6+5)} 2$.

Сучасним варіантам пісні «Ой звідси гора, звідси другая» у західноподільській співочій традиції притаманні дві різні ладові структури – плагальне поєднання двох тетраходів (чотирьом зразкам із восьми) та іонійський тетрахорд із приставними нижньою субквартою та верхньою секундою. Перша ладова структура належить наддністрянській співочій традиції (селама Печорна та Торське), а друга – іншим районам Західного Поділля (Тернопільському, Тербовлянському, Гусятинському та Підволочиському).

Варіанти типу А багаті й мелодичними відмінами. Найбільш варіабельними виступають експозиційні та кадансові елементи.

Силабомелодичний ритм сучасних варіантів пісні «Ой звідси гора, звідси другая» типу А в порівнянні з місцевим першоджерельним повністю автентичний. Це надає мелодії широкої наспівності (недарма у досліджуваному нами співочому середовищі варіанти цього типу функціонують переважно як протяжні застольні пісні).

Сучасним варіантам пісні «Ой звідси гора, звідси другая» властиве двоголосе, а то й триголосе виконання (печорнівський варіант). Це вказує на пріоритет гармонічного способу мислення реципієнтів над модальним, хоча на початку ХХ ст. у досліджуваному регіоні домінував модальний спосіб мислення реципієнтів.

Поширеними у Західному Поділлі виявилися пісенні варіанти пісні «Ой звідси гора, звідси другая» типу Б – «вальсові»¹. Вони побутують у всіх без винятку районах досліджуваного регіону. Мелодії варіантів цього типу знають співаки як середнього, так і старшого покоління.

Якщо порівняти сучасні варіанти цієї пісні із записами Й.Роздольського, то можна відчутися деякі зміни на мелосному рівні. Зокрема, цікаві трансформаційні процеси відбулися у структурі силабомелодичного ритму варіантів аналізованого нами типу Б, особливо в експозиційній частині мелострофи. Якщо перше і друге пісенні коліна вихідного варіанта поєднують у собі анапест і ямб, то відповідні синтаксичні групи сучасних варіантів трохейовані. Одним словом, ритміка сучасних варіантів «вальсового» типу позбулася іноетнічних (передусім польських) впливів і набрала стабільних (відповідно до свого функціонального призначення) метричних рис.

Серед записів Й.Роздольського в Західному Поділлі найбільшу увагу привертає ямбізований ритм, що зустрівся у печорнівському та торському варіантах. Ця силаборитмічна структура найчастіше спостерігається у польській співочій традиції. Це дає підстави стверджувати, що варіанти даного типу передусім чужоплемінного походження. Цьому твердженню сприяють відсутність аналогічних ритмів у сучасному пісенному масиві Західного Поділля, а також і географія їхнього поширення: майже усі споріднені варіанти пісенного типу Б поширені у західних етнографічних зонах України і навіть за її межами: с.Пантна (Лемківщина) [5, 82], смт.Свалява (Закарпаття) [3], с.Бачка (Югославія) [7, 30] (див. приклади 2).

¹ Варіанти цього типу в Західному Поділлі в основному виконують весільні музиканти як вальс, одночасно супроводжуючи гру співом.

Приклад 2.

О. Роздольський. Західне Поділля, 1901р.

А 

О. Смоляк. Західне Поділля, 1984р.

Б 

О. Роздольський. Покуття, 1902р.

В 

Д. Андрейко. Західна Галичина, 1902р.

Г 

М. Кречко. Закарпаття, 1959р.

Д 

Звертаючи увагу на мобільні процеси, які відбулися в системі структурування, зауважимо, що вони переважно позбавлені значних змін. Як вихідні, так і сучасні варіанти споріднені синтаксичною будовою мелострофи. Для них характерна структура $5^{+5}/_{4+4+5}$.

Для варіантів типу Б характерна спільність і ладових структур. У західноподільському співочому середовищі вони представлені двома модифікаціями: плагальним поєднанням двох іонійських тетраходів та іонійським октавним звукорядом.

Виходячи із ладової двоякості, варіанти типу Б мають дещо відмінні й мелодичні контури. Це особливо відчутно у їхніх експозиційних та кадансових компонентах (див. приклади 2).

Із 20 варіантів, записаних у Західному Поділлі в різний час, 2 репрезентують мелодичний тип В. Треба зауважити, що варіанти цього типу зустрічаються лише серед сучасних записів (у пісенному репертуарі початку ХХ ст. вони відсутні). Усе це дає підстави віднести варіанти типу В до напливових. Зіставлення споріднених варіантів, які зустрічаються в наукових збірниках¹, із побуту-

¹ Див.: Збірники народних пісень Й.Роздольського-С.Людкевича «Галицько-руські народні мелодії». – Т.22. – № 872 (с.Поршна Львівського повіту), № 873 (с.Стратин Бережанського повіту), № 874 (с.Рожнів Бродівського повіту); П.Бажанського «Русько-народні галицькі мелодії». – 1906. – 3 сотня. – № 244 (м.Станіслав), № 245 (с.Ростоки – Буковина); Ф.Колесси «Пісні з Галицької Лемківщини». – 1929. – № 223 (с.Устя Руське – Лемківщина); Українські народні пісні в записках П.Майбороди. – К.: Муз. Україна, 1986. – С.87; Пісні Тернопільщини / Упоряд.: С.Стельмахук, П.Медведик. – К.: Муз. Україна, 1989. – С.315 (с.Жабиня Зборівського району).

Розглядаючи структуротворчі компоненти різнотериторіальних варіантів типу В, треба зауважити, що вони виступають на рівні близького споріднення (ідентична будова силабомелодичних ритмів, мелостроф, ладових каркасів, метрики. Видозмінені лише деякі мотиви у мелострофах, зокрема в других пісенних колінах (див. приклад 3).

О. Смоляк . Західне Поділля, 1984р.

А По той бік го-ра, по той бік дру-га, по-між ти - ми кру-ти-ми го-ра-ми

М. Лисенко. Центральна Україна, 1896р.

Б 

По той бік го-ра, по сей бік го-ра, по-між ти - ми кру-ти-ми го-ра-ми схо-ди-ла зо-ря.

В. Ступницький. Слобожанщина, 1926р.

По той бік го-ра, по цей бік го-ра, по-між ти - ми кру-ти-ми го-ра-ми scho-di-la zo-rya.

П. Демуцький. Східне Поділля, 1928р.

По цей бік го-ра, по той бік го-ра, по-між ти - ми кру-ти-ми го-ра-ми схо-ди-ла зо-ря.

98

ку, маршовий характер, який здатний за своєю природою до міцної консервації структурних ланок.

На початку ХХ ст. у західноподільському співочому середовищі активно побутували варіанти пісні «Ой звідси гора, звідси другая» типу Г («полькові»). Їх записав Й.Роздольський у 1901 р. у с.Лисівці від жіночого голосу, а в с.Печорна – від чоловічого. Серед сучасних варіантів лише один, записаний О.Смоляком в с.Добровляни Заліщицького району Тернопільської області від П.І.Зубик (1898 р.н.), має генетичні риси споріднення (аналогічний силабомелодичний ритм). Усі інші структурні елементи різняться: модифікувалися формотворчі елементи мелострофи, іншими стали ладовий нахил (замість іонійського квінтакорду із субквартою – еолійський квінтакорд), інтонаційні поля (див. приклад 4).

Приклад 4.

О. Роздольський. Західне Поділля, 1901р.

А

Ой ві-дти го-ра, йа ві-дти дру-га, ме-жи ти-ми го-ро-нька-ми, ме-жи ти-ми го-ро-нька-ми, я-сна-я зо-ря, я-сна-я зо-ря, я-сна-я зо-ря, я-сна-я зо-ря.

О. Роздольський. Західне Поділля, 1901р.

Б

Ой ві-тти го-ра, йа ві-тти дру-га, ме-жи ти-ми го-ро-нька-ми, я-сна-я зо-ря.

О. Смоляк. Західне Поділля, 1987р.

В

♩ ≈ 100 - 104

Ой зві-дти го-ра, йа ві-дти дру-га, ме-жи ти-ми го-ро-нька-ми, я-сна-я зо-ря.

Треба зауважити, що сфера побутування мелодичних варіантів типу Г обмежується лише територією Галичини. Підтвердженням цього є 15 споріднених варіантів, які зафіксовані лише у збірниках, що представляють галицький терен. У наукових збірниках, що представляють інші регіони України, аналогічні мелодичні варіанти відсутні.

Як показав аналіз, у Західному Поділлі до останнього часу збереглися чотири типи мелодичних варіантів пісні «Ой звідси гора, звідси другая», які побутують у сучасному співочому середовищі. Якщо мелодичний тип Г в основному характеризується автохтонними ознаками (зустрічається переважно у збірниках, що репрезентують західноподільський край), то інші – напливового походження. У західноподільське співоче середовище вони прийшли переважно мандрівними шляхами. Вони могли адаптуватися через привнесену друковану нотну літературу, шкільні посібники та підручники. Їх могли привнести воїни Червоної армії – вихідці із східноукраїнських співочих традицій, а пізніше – через засоби масової інформації: радіо та телебачення. Все це дає підстави стверджувати, що місцеве співоче середовище стає більш відкритим і має можливість оперувати більшою кількістю мелодичних варіантів із інших етнографічних територій, тобто все більше стає гетерогенним.

ЛІТЕРАТУРА

1. Грица С.Й. Мелос української народної епіки. – К.: Наук. думка, 1979.
2. Двести шестнадцать народных украинских напевов / Записал и издал А.И.Рубец. – М.: Печатня П.Юргенсона, 1872.
3. Закарпатські народні пісні / Упоряд. М.Кречко. – Ужгород: Закарпатське обласне вид-во, 1959.
4. Материалы к изучению Кубанского казачьего Войска: Песни кубанских казаков для одного голоса с акомпанементом фортепиано, собраны А.Бигдаем. Вып. 6. – М., 1897.
5. Народні пісні з Галицької Лемківщини / Тексти і мелодії зібрав, упорядкував і пояснив др. Ф.Колесса. – ЕЗ. – Т.39-40. – Львів, 1929.
6. Народні пісні у записах Марка Вовчка: двісті українських пісень / Упор., післямова і прим. О.І.Дея. – К.: Муз. Україна, 1979.
7. Наша пия: Рукописний збірник народних пісень. – Ч.1. // Українські народні мелодії / Зібрав і зредагував Зіновій Лисько. – Т.1. – Нью Йорк, 1967.
8. Постоловський А. Рукописний збірничок народних пісень з Поділля, записаних у роках 1906-1922 // Українські народні мелодії (Зібрав і зредагував Зіновій Лисько). – Т.1. – Нью Йорк, 1967.
9. Ступницький В. Пісні слобідської України. Фонографічний запис. – Харків: Держ. вид-во України, 1929.

Olga Fedorchuk

THE MELODIC TYPES OF UKRAINIAN FOLK-SONG «OY, ZVIDSY GORA, ZVIDSY DRUGAYA» IN THE WESTERN PODILLYA

The article tries to make the typology of melodic variants of the song «Oy, zidsy gora, zvidsy drugaya», which exists on the territory of the Western Poillya in context of analogical variants of the whole Ukrainian ethnic territory taking up into consideration the synchronic-diachronic level.

Олена Дудар

**СТИЛЬОВА ХАРАКТЕРИСТИКА ЛІРО-ЕПІЧНИХ ПІСЕНЬ СХІДНОГО ПОДІЛЛЯ
(ЗА МАТЕРІАЛАМИ ФОЛЬКЛОРНИХ ЕКСПЕДИЦІЙ)**

Стаття висвітлює сучасні процеси побутування балад, записаних протягом 2001-2004 рр. у Східному Поділлі (Хмельницька обл.). Тут зроблений порівняльний аналіз балад, записаних у досліджуваному регіоні із іншими, хронологічно віддаленими їхніми версіями.

В процесі сучасних етномузикологічних студій з поміж усіх етнографічних регіонів музичний фольклор Хмельницької області (Східне Поділля) ще недостатньо привертає увагу українських дослідників. Питома вага існуючих розвідок стосується лише поетичного тексту фольклорних жанрів. Тому існує потреба поповнення фонду східноподільського музичного фольклору та виявлення його стильових особливостей.

Чотири з половиною століття відділяє нас від першої фіксації балади «Дунаю, Дунаю, чему смутен течеш?», що була надрукована в чеській граматиці Яна Благослава (1550-1560 рр.). Спорадично зразки цього жанру можна зустріти у виданнях XVII-XVIII ст. На початку XIX ст. баладні сюжети трапляються серед записів пісень З.Доленги-Ходаковського, М.Максимовича, Вацлава Залеського, М.Костомарова та ін. Дослідженням балад займалися О.Потебня, К.Квітка, Ф.Колесса, І.Франко, В.Гнатюк. Найпомітнішими в сучасній українській етномузикології є праці С.Грици [1], О.Дея [2], П.Лінтура [13]. Останнім часом дослідженням музичного боку східноподільських ліро-епічних пісень фольклористи майже не займаються.

Мета дослідження – виявити сучасні форми побутування ліро-епічного жанру, його стильові особливості та трансформаційні процеси. Для досягнення поставленої мети потрібно було провести експедиційну роботу, зафіксувати та транскрибувати зразки даного жанру, здійснити їхній структурний аналіз. З метою виявлення стильових особливостей східноpodільських балад, ступеню трансформаційних процесів у них, зроблено порівняльний аналіз варіантів (вміщених у друкованих джерелах) територіально та хронологічно віддалених і близьких.

Перебуваючи у фольклорних експедиціях по Хмельницькій області (2001-2004 pp.), ми звертали увагу інформаторів на виконання «довгих пісень»¹, спонукали до пригадування пісень про дочку-пташку, про Бондарівну, про вдову та синів тощо. Таким чином, нами записано 28 пісень даного жанру у селах Пільний Олексинець (4 балади), Варівці (5 балад) Городоцького, Коржівці (2 балади) Деражнянського, Пилипи Олександрівські (3 балади), Гоголі (2 балади), Нетечинці (3 балади), Женишківці (1 балада), Охрімівці (1 балада), смт. Вінківці (6 балад), Вінковецького, Баламутівка (1 балада) Ярмолинецького районів Хмельницької області.

Найбільшу кількість балад записано від інформаторів-солістів – Дудар Н.А. із смт. Вінківці (6 балад) та Шкодяк Г.І. із с. Варівці Городоцького району (5 балад); дещо менше у гуртовому виконанні, зокрема в селах Пільний Олексинець (4 балади) та Пилипи Олександрівські (3 балади). Це підтверджує думку С.Грици про те, що у новіших баладах індивідуальність стоїть на першому місці та про превалювання елементів ліричного психологізму, виразніше виявлене ставлення героя до події під час виконання даного жанру [1, 98].

«Функціональна неприкріпленість балад, – зазначає етномузиколог С.Грица, – зумовила їх активну міграцію у часі та просторі. Повторюваність життєвих ситуацій, відображуваних у цих творах, сприяла виробленню типових фабул – стабільних тематичних каркасів, здатних до постійного варіювання та оновлення новими реаліями»[1, 91]. Втілення у баладах конфліктних ситуацій загальнолюдського характеру з їх причинно-наслідковими зв'язками, дозволило систематизувати сюжети жанру, записаного нами матеріалу на три групи: 1) про кохання та дошлюбні відносини (особисті взаємини); 2) про сімейні взаємини і конфлікти; 3) взаємини і конфлікти на тлі соціальних та історичних обставин [2, 64].

«... Баладна історія, – зазначав Б.Путілов, – розпочинається з того моменту, коли із загальної картини виділяються ті, доля яких надалі складатиме головний зміст пісні. Перед нами «широкий» план баладного сюжету»[3, 36]. У нашому матеріалі є 21 баладний сюжет: лівова частка (10 сюжетів) – про сімейні взаємини та конфлікти (16 пісень); 8 сюжетів – про кохання та дошлюбні взаємини (10 пісень); такою, що охоплює лише 3 сюжети, тобто найменш репрезентабельною виявилася третя тематична група, про взаємини і конфлікти на тлі соціальних та історичних обставин (3 пісні). У досліджуваному нами регіоні простежується тенденція до збереження найбільш банальних сюжетів балад. На підтвердження цього ми подаватимемо стислий зміст аналізованих творів.

Відповідальним за спадкоємність фольклорної інформації є «... «модус мислення» середовища, що створює чи асимілює зразок ... впливає на його стиль, пристосовує до своїх смаків та потреб»[4, 40]. Власне він і творить множину варіантів за принципом тотожності. Щоби виявити особливості східноpodільських балад, для порівняльного аналізу ми включили різночасові та різнотериторіальні варіанти одного і того ж твору, що дало можливість виявити риси їх ближчої чи дальшої спорідненості.

З метою конкретизації вищезазначеного, розглянемо декілька пісенних парадигм балад, враховуючи рівень їх варіантних видозмін.

Сучасні записи балад аналізуватимемо в порядку їх збільшення складочислової будови строфи. Найпростішим виявом парної ритмічної повторності є віршова будова 4+4. Таким віршем (часто з модифікаціями) «...складена велика кількість давніх побутових балад», зауважує С.Й.Грица [1, 117]. У нашому дослідженні він представлений 11-ма народнопісенними зразками (із 28-ми).

Варіант балади «Ой надійшла чорна хмара» (с.Нетечинці Вінковецького району Хмельни-

¹ В експедиції у села Пільний Олексинець, Варівці Городоцького району Хмельницької області брала участь доктор мистецтвознавства, професор С.Й.Грица, особливу увагу приділяючи запису «довгих пісень».

цької області) із відгомонам соціальної нерівності в відносинах братів і сестер та сюжетом про бідну сестру-вдову з дітьми – в приймах у багатого брата. Поки дядько обідають, діти відвідують могилу батька. Виконавиця Лідія Сікорська, від якої ми записували пісню, перед початком співу навела приклад подібної ситуації у їхній родині. Балада дуже популярна в Україні, зокрема, її варіанти зустрічаємо на Буковині, Волині, Центральній Україні. Зафіксований нами варіант має тричастинну композиційну форму АВВ' (ab/ b'c/ b'c'). В ритмічній формі першого коліна панує дипірихій (εεεε), другого, третього та п'ятого пісенних колін – θθεε (хореїчне закінчення), четвертого та шостого – ритмічні каденційні авґментації: εεθθ. (ямбізоване закінчення). Архаїчний ладозвукоряд пентахорд мажорного нахилу тут розширюється шляхом додавання приставного звука – субкварти (див. Приклад 1).

Приклад 1.



Розглянемо варіанти балади з с. Кам'яна Гребля Сквирського району на Київщині [6, 397-398], а також з Волині, записаний О.Кольбергом [6, 398].

Сюжетна фабула, в загальному, є спільною, але місцевий варіант закінчується відвідинами дітьми батькової могили, а в двох наступних він дещо розширюється: в київському батько відповідає дітям; у волинському цей мотив відсутній, натомість розчулений брат запрошує сестру з дітьми на обід, але та відрікається від нього. Текстові початки всіх варіантів різні: волинського «Під білою березою», київського «Ой упала зима біла», подільського «Ой надійшла чорна хмара». Всі три варіанти мають тривіршову форму з восьми складовими цезурованими віршами (4+4). Найстабільнішим є силабомелодичний ритм волинського варіанта: з дипірихієм в усіх непарних пісенних колінах і стягуванням в парних. Київський варіант має тотожну до волинського модель ритму в непарних пісенних колінах, в парних – оперує висхідним йоніком (крім останнього пісенного коліна, де також є ритмічне стягнення). Наш варіант лише у першому пісенному коліні містить дипірихій, в другому та третьому віршах проступає антиметабола. Ритмічна різноманітність спричинила різницю в пісенній формі: в подільському – це АВВ' (ab/b'c/b'c'), в двох наступних – тривіршова варіаційна АА'А'' (ab/a'b'/a'b''). В ладозвукорядному відношенні волинський та подільський варіанти становлять мажорний пентахорд, в другому випадку цей ладозвукоряд розширений через додавання субкварти. Київський варіант, двоголосий, розгортається в межах еолійського ладу. Спільні риси простежуються у завершальних каденціях, закінчення яких має наступний вигляд: 2 1 1¹. Попри територіальну віддаленість аналізованих зразків, в них простежуються спільні риси: в сюжетній основі, в ідентичній ритмічній формі, спільних елементах силабомелодичного ритму (Київщина, Волинь), амбітусі (волинський та подільський), завершальних каденціях. Загалом варіанти мають типологічний рівень споріднення.

Взаємини і конфлікти на тлі соціальних та історичних обставин, зосібна турецько-татарські напади на Україну знайшли відображення у малій кількості записаних нами балад. Зокрема варіант балади «Ішли турки вусаті» (сmt. Вінківці Вінковецького району Хмельницької області) з сюжетною фабулою про тещу в полоні у зятя-турка. Б.Путілов, аналізуючи баладу з даним сюжетом, говорить про її поширення у російському, українському, польському фольклорі. «... Виявлення спорід-

¹ Подано модель мелодичного контуру.

неності полонянки з її господарями, – зауважує він, – створює драматичне зерно балади, а головна ідея твору розкривається в тому, як герої сприймають виявлену ситуацію, як поведяться при цьому»[3, 100].

Варіант має тривіршову варіаційну форму AA'A'' (ab/a'b'/a''b'') з восьмискладовими цезурованими віршами (4+4). Силабомелодичний ритм непарних пісенних колін (дипірихій), змінюється на амфібрахій у парних, каденційних колінах. Варіантові властивий вузькообсяговий звукоряд – гексахорд мінорного нахилу та риси мелодії стійкої рівноваги з опорою на 1 ступені. У словесному тексті також маємо пересування повторів з кінця на початок із його висотним виділенням для підкреслення контрасту (див. Приклад 2).

Приклад 2.



Наведений варіант має спільну сюжетну фабулу із записаним у с. Михайлівка Борщівського району Тернопільської області «Ох, йой, мамцю, турки ідуть»[7, 214-217].

Вінківський варіант зафіксовано у дещо скороченому вигляді. Виконавиця, очевидно з моралізаторської точки зору, для підкреслення негативних рис доньки, яка панує на чужині і вдарила свою матір, наділяє її такими словами: «Як ти смієш, стара суко/, дитя внуком називати?» Брутальне слово навмисне акцентоване. Варіант із Тернопільської області має чотиривіршову форму AA'BA'' (ab/ a'b'/ cb''/ a''b''). Словесний текст перших двох віршів автоматично повторюється при змінності мелодичного контуру. Так само, як і у варіанті із Хмельниччини, в непарних (1-ше, 3-тє та 7-е) пісенних колінах ритмічна організація має форму дипірихія. У парних (каденційних) пісенних колінах, що ритмічно авгментовані у вигляді половинних тривалостей, в цілому простежується амфібрахійний ритмічний малюнок. Спорідненість двох досліджуваних варіантів виявляється й з боку ладових особливостей: вони обидва розгортаються в оліготонічному амбітусі – гексахорді мінорного нахилу, причому тернопільський зразок розширюється за рахунок приставних звуків: субсекунди та субкварти. Прикметною рисою є аплікаційні елементи: вигуки-рефрени ох, йой на початку вірша.

Серед балад з віршовою будовою 4+4 зафіксовані варіанти із вкороченням другої диподії (4+3), а також її подовженням (4+6). «Модель строфи з віршем 4+3, – зауважує С.Грица, – динамічніша за попередню, і, мабуть, новіша»[1, 126].

Семискладовий вірш із цезурою після четвертого складу маємо у варіанті балади «Ой у полі ріс терен» (с. Пільний Олексинець Городоцького району Хмельницької області). Основа сюжету – попередження інцесту (вдова кинула двох синів у воду, через 25 років до берега прибув човен, із нього вийшли два хлопці і сватаються до вдови та її доньки, потім засуджують за те, що мати не впізнала синів, а сестра – братів). Б.Путілов, зауважує: «В більшості з відомих мені пісень інцест не допускається ... і пісня закінчується епізодом впізнавання. Таке полегшене трактування, що знімає трагічний характер колізії, є скоріше ознакою порівняно пізньої приналежності відомих версій»[3, 130]. З тексту незрозуміло, чому вдова кидає дітей у воду, адже «Як відомо, баладна естетика не потребує логічних вмотивувань; вчинки та рішення героїв в баладах можуть не отримати безпосереднього пояснення» [3, 62] (див. приклад 3).

Приклад 3.



Пісенна форма варіанту – п’ятивіршова А||:ВА’:|| (ab/ ||:a’c/ a’’b:||) із репризою. Танцювальний характер балади підкреслюється амфібрахічними фігурами у ритмічній схемі усіх піснених колін. Внаслідок вкорочення другої диподії дещо змінюється й ритмічний малюнок: остання складовота набуває подовження рівно на восьму тривалість, яка мала місце у початкових стопах (авгментація). У даному варіанті простежується оліготонічна модель ладозвукоряду: пентахорд мажорного нахилу із чіткою опорою на 1-му ступені. Під час виконання балади співачки нагадували словесний текст і жваво обговорювали логіку його розвитку, хоча це дещо заважало цілісній фіксації твору, натомість ми мали можливість спостерігати бурхливий процес творчості.

Варіант розглядуваної пісенної парадигми «Ой на горі високо росте дерен широко» (сmt. Віньківці Віньковецького району Хмельницької області) (див. Приклад 4).

Приклад 4.



Він відрізняється наявністю приспіву після другого вірша, а його пісенна форма представлена у такому вигляді: АА’ПБА’’ (ab/a’b’/ псb’/a’b’’). Стала модель силабомелодичного ритму, з кінцевими авгментаціями, окреслює маршовий речитативний характер варіанта. З точки зору ладу спостерігаємо значні відмінності: мелодичний контур базується на широко об’ємному ладовому модусі.

Для порівняльного аналізу залучено варіант, записаний у с.Осівці Буцацького району Тернопільської області «Ой на горі ріс дерен»[7, 269-270]. Він має ту ж саму сюжетну канву, подібну ритмічну формулу, яка в своїй основі має дві контрастні стопи – дипірихія та анапеста. Так само, як і віньковецький варіант, він має приспів: «Гей, гей, ю-ха-ха», розташований після другого вірша: АА’ПБА’’ (ab/ a’b’/ Пс /a’b’’). Мелодичний контур зразків має спільні риси. Таким чином, чітко проступає генетичний рівень споріднення східно- та західноподільського варіантів.

Ще один варіант для порівняння «А у поли далеко росте дерен високо»[8, 300-302] із м. Дрогобича Львівської області. Сюжетна канва та ж сама, що і у аналізованих варіантах з Хмельниччини та Тернопільщини. Пісенна форма АА’ПБ (ab/a’b’/ пс). В порівнянні із вищенаведеними варіантами спільним є силабомелодичний ритм. Розвиток мелодії також базується на використанні широкої звуковисотної площі.

Досліджуваний варіант балади синонімічно споріднений з нашими записами: спільний словесний текст, аналогічна силабічна будова вірша, близька ритмоструктура піснених колін та деяка відмінність у мелодії. Отже, маємо типологічний рівень спорідненості локально та хронологічно

віддалених зразків.

Всі віршові тексти варіантів консеквентно розкривають зміст балади про попередження інцесту, але кожний з них має свої особливості. У варіанті з с.Пільний Олексинець відсутній мотив кидання синів у море та хронологізація їх повернення. У віньковецькому варіанті згадується термін, через який повернулися брати – 25 років. В осівецькому – згадуються імена синів: Герасим та Василь; тут вони повертаються через двадцять років, коли вдова прала на річці; у одній із віршових строф сини вітаються із вдовою, чого нема в жодному варіанті. В дрогобицькому варіанті згадуються імена синів, вдова просить хвилю глядіти діточок двадцять літ. Це єдиний варіант, в якому не попереджено інцест: «Що син мами не впізнав/, Брат з сестрою шлюб узяв». Майже для всіх варіантів властивий спільний силабомелодичний ритм (виняток становить зразок з с. Пільний Олексинець): в непарних пісенних колінах – дипірихій, а в парних – ритмічна ямбізація. Поява приспіву та його розташування у строфі спричинили до варіативних змін пісенної форми. Її модифікації починаються з двовіршової варіаційної форми з кінцевим приспівом АА'ПБ (м. Дрогобич Львівської області); найуживанішою є тривіршова варіаційна форма з приспівом після другого вірша АА'ПБА'' (сmt. Вінківці Хмельницької області, с.Осівці Буцацького району Тернопільської області); одинокою є п'ятивіршова форма без приспіву А||:ВА':|| (с.Пільний Олексинець Городоцького району Хмельницької області). Лише одному варіанту властивий архаїчний вузькообсягловий звукоряд: мажорний пентахорд (с.Пільний Олексинець Городоцького району Хмельницької області). Ладова характеристика всіх інших варіантів торкається широкооб'ємних систем, що є ознакою пізнішої фольклорної верстви. Превалюючим, у ладовому відношенні, є мажорний лад, як виняток – мінорний у дрогобицькому варіанті.

Десятискладовий цезурований вірш (5+5) зустрічається серед наших записів в баладі «Ой там на горі, ой там на крутій». «Досить послідовно збережений даний вірш у баладі про голуба і голубку... Ця поетична балада, яка символізує ідею вірної любові, у словесних варіантах зберігає помітну стабільність, що дає підстави думати про літературну основу твору»[1, 136]. Нами записано три варіанти даної балади (с.Коржівці Деражнянського, с.Пільний Олексинець, с.Варівці Городоцького району Хмельницької області), сюжетом якої є втрата милого, переживання з приводу розлуки. Різниця полягає лише у деяких смислових мотивах: в одних випадках стрілець убиває голуба, вірна голубка побивається за ним (сс.Варівці, Пільний Олексинець), а в інших – шуліка (с.Коржівці). Пісенна форма усіх варіантів – тривіршова варіаційна: А||:А':||. Добре зберігся ямбічний початок у варіантах з близьких територій (сс.Варівці, Коржівці, Пільний Олексинець): εθεεθ. Спільною рисою є ладова приналежність до оліготонічного звукоряду: гексахорду мінорного нахилу. Тотожність простежується й у розвитку мелодичного контуру: варіанти, записані нами, мають початок на 1 ступені, деякі незначні відмінності у пісенних колінах та однакову завершальну каденцію: 1 3' 2 1. Таким чином, маємо синонімічні збіги варіантів, зафіксованих на близькій території. І ритміка, і строфіка, і каденції свідчать про стосунки варіантів однієї парадигми в синонімічному співвідношенні (див. приклади: 5 (с.Варівці Городоцького району), 6 (с.Коржівці Деражнянського району), 7 (с.Пільний Олексинець Городоцького району)).

Приклад 5.



Приклад 6.



Приклад 7.



Для порівняння ми включили варіант із с. Зелений Гай Заліщицького району Тернопільської області «Ой там під лісом, під дубиною» [7, 240-241], з десятискладовим цезурованим віршем (5+5).

Ідентичною до нашої виявилася пісенна форма варіанта A||:A':||. А загалом східноpodільські та західноpodільські зразки різняться між собою. Різниця полягає у 2-х аспектах: при моделюванні ритму отримано хореїчне закінчення: 000ηθ, (закономірність, властива трійковому ритму, що часто зустрічається на Західному Поділлі), а також в амбітусі мелодії та характері її розвитку. Ладова модель варіанта має в основі мінорний пентахорд з приставними звуками – субсекундою та субквартою. Для даного варіанта властивий розспів складів в закінченнях піснених колін, що за такою характеристикою зближує його з варіантом із с. Пільний Олексинець.

Ще один варіант (без повного словесного тексту) з с. Дивин Кам'янецької округи (з рукопису В.Харківа, який зберігається в ІМФЕ НАНУ (ф.8-13, од.зб. 130, ар.21) (див. приклад 8):

Приклад 8.



Вирізняється від всіх попередніх стабільною ритмікою, ямбізованим п'ятискладником. Досить складна його ладова модель: поєднання двох еолійських пентахордів. Ідентичною до попередніх варіантів є ритмічна та пісенна форми.

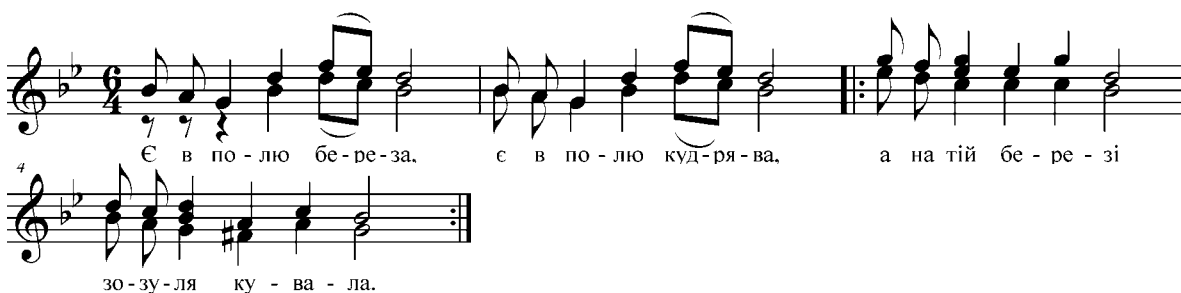
Цезурований дванадцятискладник також є не менш поширеним ніж попередньо розглядувані ритмічні форми. «У строфі з віршем 6+6, – за спостереженнями С.Грици, – з'являється, як правило, автоматичний повтор другої частини (типовий для східно- і західноpodільських діалектів...)» [1, 145].

Ці особливості помітні у варіантах балади із сюжетом про знування свекрухи над невісткою «Є в полі береза, є в полі кудрява» (с. Баламутівка Ярмолинецького району, Пільний Олексинець Городецького району Хмельницької області), із сюжетною фабулою про зумисне отруєння невістки, внаслідок чого зведено зі світу рідного сина (див. приклад 9 (с.Баламутівка Ярмолинецького району), 10 (с.Пільний Олексинець Городецького району Хмельницької області)).

Приклад 9.



Приклад 10.



Пісенна форма обох варіантів – A||:A':|| (aa/a'a''/a'a''). Спільною є ритмічна форма εεθθθη з кінцевою авґментацією. Варіанти досліджуваної балади в амбітусі охоплюють оліготонічні звукоряди: в олексинецькому – це еолійський гексахорд з субсекундою, у баламутівському – еолійський гексахорд без приставних звуків. Локальною специфікою виконання балади є її початок з 3^b-го ступеня.

Варіант для порівняння «У полі береза кудрява стояла» [7, 265-267] із с. Сверхківці Заліщицького району Тернопільської області. Відрізняється лише розвитком мелодичної лінії та еолійським семиступеневим ладом в основі пісні. Між варіантами даної парадигми з Хмельниччини та Тернопільщини простежується типологічний рівень споріднення.

У зафіксованому нами матеріалі є строфи з гетероритмічними віршами. Зокрема, таке явище спостерігається у варіанті балади про подружню зраду із сюжетною основою про жінку, яка підмовляє коханка покинути сім'ю і втекти з нею: «Покинь, Василь, жінку, а я чоловіка» (с. Пилипи Олександрівські Віньковецького району Хмельницької області). Перший вірш має цезуровану дванадцятискладову ритмічну форму 6+6, другий та третій – триколіну чотирнадцятискладову 4+4+6. З огляду на гетероритмію пісенна форма має наступний вигляд: A||:B:|| (aa/ bb'c / bb'c). Силабомелодичний ритм перших двох пісенних колін (першого вірша) має авґментоване закінчення (εεεεεθ), 3-го та 4-го – θθεη, з висхідним йоніком в 5-му: εεθθθη. В ладовому відношенні даний варіант є гексахордом еолійського забарвлення, з головною опорою на 1 ступені. У третьому та четвертому пісенних колінах простежується секвенційний розвиток мелодичної лінії: 6' 5 4 3' | 4 3' 2 1|| (див. Приклад 11).

Приклад 11.



Варіант балади «Кидай, Петре, жінку, а я чоловіка» з с. Красне Кобеляцького району на Полтавщині [6, 129] має тотожну з вищенаведеним сюжетну канву, лише з незначними змінами: в подільському – Катерина послала орати свого чоловіка, в полтавському – косити. Полтавський варіант закінчується зверненням до Бога наслати сніги та морози, щоб заморозити невірну дружину. Такої розв'язки нема в подільському варіанті. Спільною для обох пісень є ритмічна та пісенна форми. Значно відрізняється полтавський варіант з ритмічного боку. Мелодика даного варіанта балади має стрибки на широкі інтервали, а в ладовому відношенні сягає семиступеневого мажорного звукоряду. І подільський, і полтавський варіанти зафіксовані у двоголосому виконанні способом терцевої втори

та з октавними розгалуженнями голосів у завершальних каденціях. Таким чином, географічно віддалені варіанти мають ознаки типологічного рівня спорідненості: спільний сюжетний стрижень, ритміку вірша, але вирізняються за силабомелодичним ритмом та мелодичним контуром.

Варіанти пісенної парадигми, які ми будемо аналізувати далі, мають спільний із вищенаведеною сюжет, але із вкороченням декількох початкових строф: редуковано діалог із спонуканням коханки залишити чоловіка.

Ту ж саму ритмічну форму має варіант балади про подружню зраду, коли жінка покидає дітей та чоловіка і тікає з коханцем, залишаючи чоловікові дітей: «Пішов бідний наймит у поле орати» (с. Варівці Городоцького району Хмельницької області). Відповідно окреслена пісенна форма A||:B:|| (ab/ bb'c/ bb'c). В обох пісенних колінах першого вірша каденції авгментовані εεεεη. Другий вірш, з автоматичним повтором, в перших двох пісенних колінах використовує репетиційний тип ритмічного розвитку, а третій – висхідний йонік: εεθ θ θ η. Даному варіантові властивий оліготонічний амбітус – гексахорд мінорного нахилу. Так само, як у варіанті «Покинь, Василь, жінку» із с. Пилипи Олександрівські трапляється секвенційний розвиток мелодичної лінії перших двох пісенних колін другого вірша: 6¹ 5 4 3¹ | 4 3 2 1||. Мелодичний контур першої частини пісні дуже трафаретний, другої частини – локальний. Характерною рисою балад, яка притаманна й даному варіантові, є авгментація закінчень (див. приклад 12).

Приклад 12.



Для порівняння використано варіант «Оре Семьон оре із стареньким дідом» [9, 252-254] із с. Шипинці Кіцманського району Чернівецької області.

У буковинському варіанті маємо інший модус мислення, характер мелодії, лад (з явною перевагою мінору), речитативну форму, систематичну ямбізацію диподій (о-ре, Се-мьон).

Сюжетна фабула подільського варіанта обмежується констатацією факту втечі жінки, в буковинському – чоловік наздоганяє дружину та проклинає її. Буковинський варіант має ізометричну чотирнадцятискладову форму віршів: 4+4+6. У ритмічному плані буковинський варіант розвивається чітким чергуванням четвертих та половинних тривалостей, що іманентно танцювальній музиці. На відміну від зразка, записаного нами, пісенна форма – двовіршова варіаційна AA'. Тут має місце широкооб'ємний звукоряд. В буковинському варіанті спостерігається контрастний модус мислення.

Триколінний вірш із вкороченням останнього пісенного коліна на одну силуabu (4+4+5) зустрівся нам у баладі «Ой поїхав мій миленький на круту гору» (с. Варівці Городоцького району Хмельницької області). Козакові, який вирушив у похід, сниться зловісний сон про сокола, що вилетів з рукава. Ворожка віщує йому народження сина та смерть дружини-породіллі. Балади із подібним змістом М. Драгоманов, у рефераті в записках РГО, датованих 1874-м роком, називав відлунням лицарської поезії в руських народних піснях [10, 200].

Пісенна форма даного варіанта трирядкова варіаційна A ||:A':|| (aa'b/ a''a'''b'). Модель силабомелодичного ритму вказує на постійне використання хореїчних фігур: θ εθ ε, останнє пісенне коліно кожного з віршів закінчується авгментацією. Ладовою основою варіанта є мінорний гексахорд. У завершальній каденції головною опорою є 1 ступінь.

Варіант балади «Поїхав козаченько на польованне», записаний Кольбергом на Волині [6, 46-47], типологічно споріднений з вищенаведеним, що проявляється в спільності пісенної форми, відмінностях ритміки (редуковано вигук «Ой!» і сполучника «та й»), мелодичного контуру.

Тут досить стабільна модель силабомелодичного ритму з використанням розспіву складів, рівномірності складонот й авгментації в завершальній каденції. В амбітусі варіант охоплює пентахорд мінорного нахилу з субсекундою та субквартою. Є відмінності й у сюжеті: відсутній мотив звертання козака до ворожки, проте з'явилася строфа, у якій батько проклинає сина.

Варіант балади «Ой поїхав козак на полювання» [6, 49-50] із с.Жабиня Зборівського району Тернопільської області дворядкову форму АБ (аа / bba') із гетерометричними віршами. Перший вірш, у порівнянні із наведеними варіантами, має двоколінну будову, 1-ше, 2-ге та 5-те пісенні коліна ямбізовані.

У даному випадку також простежується типологічний рівень споріднення. При спільному сюжетному стрижневі відмінні ритмічна, пісенна форма, силабомелодичний ритм, мелодичний контур. Ладовою моделлю аналізованого варіанта є тетрахорд мажорного нахилу з субсекундою та субквартою.

Варіант «Циганочко-ворожечко, скажи про мій сон» [6, 51-52], записаний в с.Клембівка Ямпільського району Вінницької області. Очевидно тут редуковано початкові строфи, тобто сама зав'язка сюжету, бо балада починається зі звернення козака до ворожки. Спільний словесний текст, ритмічна формула тексту і мелодії, тотожний амбітус, подібний мелодичний контур – доводять генетичний рівень спорідненості даного варіанта із записаним нами.

Волинський варіант «Ой поїхав Іванюша на полювання» з с.Колодяжне Ковельського повіту на Волині [10, 200-201]. Словесний текст варіанта значно редукований, але має консеквентний розвиток подій. Відсутній мотив звернення до ворожки, крім сокола Іванюші сниться «ряба зозуля». Риси тотожності з подільським варіантом виявляються у ритмічній та пісенній формі вірша. Відмінності бачимо у моделі силабомелодичного ритму, де вживаються диямб, в мелодичному контурі та характеристиці ладу.

Поліський варіант балади «Ой поїхав королевів да й на полювання» [11, 176]. Особливостями словесного тексту цього варіанту є вживання лексеми «королевів» замість «козаченько», «миленький», так само, як і у волинському варіанті королевичу крім сокола сниться «шара гусица». Спорідненість типологічного рівня полягає у спільності сюжетного стрижня, ритміки вірша, пісенної форми, а також відмінності силабомелодичного ритму, мелодичного контуру (мажорний пентахорд з хроматизованим 4 ступенем) та ладової моделі.

Аналізовані нами варіанти балади про зловісний сон козака та смерть його вірної дружини мають широку географію: Поділля, Волинь, Полісся. Між ними простежується типологічний рівень спорідненості. Найменше розходжень, тобто генетичний рівень зв'язку, в нашого варіанта з тим, що зафіксований в с.Клембівка Ямпільського району Вінницької області. Це пояснюється спільністю модусу мислення географічно близьких варіантів. Інтонаційні квінтакордові ходи в їх мелодії, що тяжіють до гармонічного мислення, танцювальна трійкова метрика, ритміка із чітким чергуванням четвертних та восьмих тривалостей підкреслюють трансформаційні процеси, яких зазнали згадані варіанти.

Балада про Бондарівну, твір з широкою географією (за словами С.Грици), варіант якої зафіксовано нами на Поділлі («У містечку Богуславку сидить жінок купка», с. Варівці Городоцького району), має стабільну віршову форму 4+4+6. Пісенна форма трирядкова із автоматичним повторенням другого вірша А||:А':|| (aa'b/ a'a'''b'/ a'a'''b'). Пісенній формі нашого варіанта властивий коломийковий розмір, з мелосом розспівного, а не танцювального характеру. Стабільною є й форма ритмічної організації: εεθθ | εεθη | εεθθθη з ритмічно ямбізованими пісennими колінами та з висхідним йоніком у другому та третьому пісенних колінах. При наявності досить стабільного силабомелодичного ритму у варіанті застосовано мелодизований розспів. З точки зору ладу зразок представлений оліготонічним звукорядом в амбітусі мажорного тетрахорду з субквартою, з основною опорою на 1 ступені. Сюжетна фабула варіанта розгортається навколо гордої Бондарівни (Як ти смієш/, пан Каньовський/, мене цілувати//, ти лиш смієш/, Пан Каньовський/, мене обнімати//.), яку жорстоко вбив пан Каньовський, залишивши старого Бондаря (чоловіка Бондарівни) з малими дітьми (див. приклад 13).

Приклад 13.



Варіанти, задіяні у порівняльному аналізі, записані на Тернопільщині (сс. Жабиня Зборівського району, Скородинці Чортківського району), Вінниччині (с.Погребище Гайсинського району), Волині (с.Любомль), Хмельниччині (с.Ісаківці Кам'янецької округи).

Варіант із с. Погребище Гайсинського району Вінницької області «У Києві на риночку сидить дівок купка»[5, 247-249]. Між розглядуваним і записаним нами варіантами простежується генетичний рівень спорідненості: тотожна ритмічна форма, модель силабомелодичного ритму, пісенна форма, спільний словесний текст (у погребищенському варіанті більш повний), подібний мелодичний контур. Двоголосся у вигляді терцевої втори подекуди розгалужується до діапазону квінти та септими. Амбітус погребищенського варіанта розширено: мажорний гексахорд з субсекундою та субквартою. Варіанти з Хмельниччини та Вінниччини дуже подібні, мають синонімічний рівень спорідненості, тут панує спільний модус мислення, властивий географічно близьким населеним пунктам.

Ще один варіант «Ой у Львові на риночку капелія грала»[7, 218-221] з с. Жабиня Зборівського району Тернопільської області. Маємо спільну ритмічну та пісенну форму, деякі відмінності у моделі силабомелодичного ритму, суттєві відмінності мелодичного контуру. Ладовою основою є гексахорд мінорного забарвлення з субсекундою та субквартою. Перед нами чітко постає міграційний тип мелодії, який панує від сюжету до сюжету, особливо тоді, коли має коломийкову форму.

В с.Скородинці Чортківського району Тернопільської області записано варіант балади «Ой там в місті на риночку капелія грала» [7, 222-225]. В даному випадку маємо речитативний варіант, де кількість складів і звуків тотожна. Незначні відмінності проступають у моделі силабомелодичного ритму. Ідентичною до нашого варіанта є ритмічна та пісенна форми. Амбітус мелодії охоплює гексахорд мажорного забарвлення з субквартою. Інтонаційний контур не виявляє подібних рис ані з варіантом, записаним в Хмельницькій та Вінницькій областях, ані з тим, що записаний на Тернопільщині (с.Жабиня). То ж маємо типологічний рівень спорідненості двох географічно близьких варіантів.

За сюжетною канвою вони всі відрізняються від варіанта, записаного нами: в них йдеться про дівчину Бондарівну, яку сподобав пан Каньовський, але отримав від неї відмову (А молода Бондарівна/ ще жартів не знала//, відвернула праву руку/ та й му в писок дала//). У порівнянні з нашим варіантом, тут повсюди бачимо зміну мелодичного контуру при стабільності ритміки. Ритміка варіантів із сс. Жабиня і Скородинці Тернопільської області містить дві диподії з ямбічними закінченнями. Тут збережено ідентичні тексти, але змінено топоніми: у Львові на риночку, в першому випадку, а в другому взагалі його відсутність: в місті на риночку. В цих двох варіантах більш стабільні, речитативні початки, тоді як в нашому маємо розспів складів першого пісенного коліна. Простежуються й інші взаємозаміни у тексті: в нашому варіанті Бондарівна – одружена жінка, в інших – дівчина.

Генетичний рівень зв'язку з нашим матеріалом бачимо у погребищенському варіанті, де тотожними є ритмічна форма, модель силабомелодичного ритму, пісенна форма. Крім незначних відмінностей у сюжетній фабулі, також спостерігається різниця в амбітусі (в даному випадку мажорний гексахорд з субсекундою та субквартою). Абсолютно однаковим є розвиток мелодії у перших двох пісенних колінах першого вірша: 1 1 1 3/2 2 2 V//.

Проаналізувавши записаний нами ліро-епічний матеріал, ми виявили деякі його закономірності. Сучасні записи, здійснені нами, виявляють генетичний (найближчий) рівень спорідненості із записами зі Східного Поділля, здійсненими в середині ХХ ст. Типовими пісенними формами східноподільських балад є дворядкова, дворядкова варіаційна та трирядкова варіаційна форма. Менш уживаними - чотири- та шестирядкова.

Строфи, переважно, ізометричні. Вони укладені семискладовими віршами з цезурою після четвертого складу 4+3, цезурованими восьмискладовими 4+4, цезурованими десятикладовими 5+5, з цезурою після четвертого складу 4+6, після шостого складу 6+4, одинадцятикладовими з цезурою після шостого складу 6+5, цезурованими дванадцятикладовими 6+6 (2 пісні); тринадцятикладовими 4+4+5, чотирнадцятикладовими 4+4+6. Пісень з гетероритмічними строфами записано досить малу кількість.

Найпоширенішою ладозвукорядною моделлю виявився гексахорд мінорного нахилу та його різновид з субсекундою. Часто вживається пентахорд мажорного, мажорного з субквартою, а також з варіабельним 3 ступенем. Мало представлена тетрахордна ладозвукорядна модель. Широкооб'ємні звукоряди властиві небагатьом баладам. Найуживанішими в ліро-епічних піснях Східного Поділля є лади мінорного нахилу.

Панування функціонально-гармонічного мислення підтверджується тим, що балади, записані нами, на 100% мають закінчення на 1 ступені ладу, а також домінуванням в багатоголосих баладах терцевої втори.

У силабомелодичному ритмі характерними є каденційні авґментації (ямбічні закінчення), що виступають в якості психологічної коми.

На формуванні ліро-епічного жанру Східного Поділля, очевидно, подіяли літературні впливи, адже на Поділлі історично склався високий рівень писемної культури. Ще в кінці ХVІІІ ст. священнослужителі дбали про співацьку освіту в селах. Існували дяківські школи з метою надання початкової співацької освіти учням і підготовки до професійної праці в сільських хорах [12]. Цей фактор мав неабиякий вплив на унормування фольклорних текстів.

Записаний баладний матеріал об'єктивно відтворює ті баладні сюжети, які були популярними на обстеженій нами подільській території. Він свідчить, що ці балади, у порівнянні з тими самими з інших територій, виявляють тенденцію до скорочення. Їх ритмо-мелодичні форми утримуються в модусі мислення досліджуваного локусу з ухилом до збереження речитативного типу мелосу у невеликому амбітусі. Вони також мало дивергентні, адже не мають розгалужених розспівів складів і тяжіють до внормованості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Грица С.Й. Мелос української народної епіки. – К.: Наук. думка, 1979.
2. Дей О.І. Українська народна балада. – К.: Наук. думка, 1986.
3. Путилов Б.Н. Славянская историческая баллада. – М.-Л.: Наука, 1965.
4. Грица С.Й. Фольклор у просторі і часі. Вибрані статті. – Тернопіль: Астон, 2000.
5. Пісні Поділля. Записи Насті Присяжнюк в селі Погребище. 1920-1970 рр. / Упор. С.В.Мишанич. – К.: Наук. думка, 1976.
6. Балади. Родинно-побутові стосунки / Упорядники: О.І.Дей, А.Ю.Ясенчук (тексти), А.І.Іваницький (мелодії). – К.: Наук. думка, 1988.
7. Пісні Тернопільщини. Історичні, баладні, жартівливі, танцювальні пісні та коломийки, пісні літературного походження і романси: Пісенник. – Вип. другий. – К.: Муз. Україна, 1993.
8. Пісні з Львівщини. Пісенник / Упор. Ю.О.Корчинський. – К.: Муз.Україна, 1988.
9. Буковинські народні пісні /Упор., вст. ст. та прим. Л.Яценка. – К.: Вид-во Академії наук УРСР, 1963.
10. Українка Леся. Зібрання творів у 12-ти томах. – Т.9. Записи народної творчості. Пісні, записані з голосу Лесі Українки. – К., 1977.
11. Музичний фольклор з Полісся у записах Ф.Колесси та К.Мошинського (Систематизація ма-

теріалу, вступна стаття, пісенні парадигми Ф.Колесси) / Упор., вступ. стаття, прим., переклад з польської С.Грици. – К.: Муз. Україна, 1995.

12. Іванов В.Ф. Навчання співу в сільській місцевості Поділля в кінці XVIII ст. // Тези доповідей VI-ї Подільської історико-краєзнавчої конференції. Секція історії дожовтневого періоду / Ред. колегія: Л.В.Баженов, І.С.Винокур (відп. ред.), С.К.Гуменюк та ін. – Кам'янець-Подільський, 1985. – С.67.

Olena Dudar

**STYLISTIC CHARACTERISTIC OF LYRICAL-EPIC SONGS OF EASTERN PODILLYA
(ACCORDING TO THE MATERIALS OF FOLKLORE EXPEDITIONS)**

The publication tells about modern exploration of lyrical-epic genre, in particular, it considers ballad songs, recorded during folklore expeditions in Eastern Podillya (Khmelnitsky region) 2001 through 2004. There is made a comparative analysis of territorial and chronologically distant and close ballads versions to identify style peculiarities of East Podillya ballads and level of transformation processes in them.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

<i>Басса Оксана</i>	– концертмейстер Львівської державної музичної академії ім. М.В.Лисенка.
<i>Бистрицька Ольга</i>	– асистент Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Т.Г. Шевченка.
<i>Булда Марина</i>	– аспірантка Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. Василя Стефаника.
<i>Вакула Наталія</i>	– аспірантка Львівської державної музичної академії ім. М.В.Лисенка.
<i>Депутат Оксана</i>	– перекладач Львівської державної музичної академії ім. М.В.Лисенка.
<i>Дудар Олена</i>	– завідувач музичним відділом школи мистецтв м. Хмельницька.
<i>Єфименко Аделіна</i>	– доцент Волинського державного університету ім. Лесі Українки, кандидат мистецтвознавства.
<i>Коробецька Світлана</i>	– докторант Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського, кандидат мистецтвознавства, доцент.
<i>Лучанко Олег</i>	– доцент Львівської державної музичної академії ім. М.В. Лисенка.
<i>Молчко Уляна</i>	– доцент Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка.
<i>Німилович Олександра</i>	– доцент Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка.
<i>Рибак Юрій</i>	– асистент Рівненського державного гуманітарного університету.
<i>Савицька Наталія</i>	– професор Львівської державної музичної академії ім. М.В.Лисенка, кандидат мистецтвознавства.
<i>Салдан Світлана</i>	– викладач педагогічного коледжу Львівського національного університету ім. Івана Франка.
<i>Смоляк Олег</i>	– доцент Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка, кандидат мистецтвознавства.
<i>Федорчук Ольга</i>	– асистент Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту ім. Т.Г. Шевченка.
<i>Шуневич Євгенія</i>	– доцент Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка.

ЗМІСТ

МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА І СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ	3
<i>Аделіна Єфіменко.</i> Духовна спадщина Антоніна Дворжака в контексті ідеї нової літургійної музики.....	3
<i>Олександра Німилович.</i> Музично-критична діяльність Михайла Волошина	8
<i>Оксана Басса.</i> Нововіднайдений солоспів Станіслава Людкевича	14
<i>Світлана Салдан.</i> Композиційні та драматургічні особливості «Сюїти на українські народні теми» Василя Барвінського	22
<i>Наталія Савицька.</i> Принцип «нової простоти» в пізніх фортепіанних та хорових творах Миколи Колесси	28
<i>Наталія Вакула.</i> Стильові аспекти оркестрових концертів Олександра Козаренка.....	34
<i>Уляна Молчко.</i> Марта Кравців-Барабаш та її фортепіанний альбом «Моя Україна»	40
<i>Світлана Коробецька.</i> Структура та змістові аспекти поняття «оркестровий стиль»	47
<i>Марина Булда.</i> Естрадно-джазовий жанр та його трансформація в академічну музику	54
<i>Олег Лучанко.</i> Жанр концерту у контексті контрабасового мистецтва ХХ століття.....	60
 ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА	66
<i>Євгенія Шуневич.</i> Про специфіку вокально-хорової роботи у камерному хорі «Легенда»	66
<i>Оксана Депутат.</i> Етапи розвитку української пісні на теренах Канади	72
<i>Ольга Бистрицька.</i> Розвиток бандурного мистецтва на Кременеччині у ХХ столітті.....	76
 МУЗИЧНА ФОЛЬКЛОРИСТИКА	83
<i>Олег Смоляк.</i> Класифікація простої періодичності в гаївках Західного Поділля.....	83
<i>Юрій Рибак.</i> Музичні діалекти Верхньоприп'ятської низовини та їх етнокультурний субстрат	88
<i>Ольга Федорчук.</i> Мелодичні типи любовної пісні «Ой звідси гора, звідси другая».....	94
<i>Олена Дудар.</i> Сильова характеристика ліро-епічних пісень Східного Поділля (за матеріалами фольклорних експедицій)	100
 ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ	113



Здано до складання 02.09.2005 р. Підписано до друку 04.10.2005 р. Формат 60х84/18.
Папір друкарський. Умовних друкованих аркушів 13,49. Обліково-видавничих аркушів – 14,0.
Замовлення № 120. Тираж 300 прим. Видавничий відділ ТДПУ.
46027, м.Тернопіль, вул. М.Кривоноса, 2
Свідоцтво про реєстрацію ТР № 241, від 18.11.97